

**BULLETIN
DE LA SOCIÉTÉ
THÉOPHILE GAUTIER**

publié avec le concours
du Centre National des Lettres

SOCIÉTÉ THÉOPHILE 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 "gautiéristes" est le bienvenu : le Bulletin est ouvert à tous.**

COMITÉ D'HONNEUR

**M. Jasinski †, M. Van der Tuin †, Mlle 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
Constance GOSSELIN SCHICK.	
"La Comédie de la mort" de Théophile Gautier	11
Sarga MOUSSA. "Constantinople" de	
Théophile Gautier : un voyage vers le corps	23
Ilse HEMPEL LIPSCHUTZ. Images illusoires, réelles, figurées ?	
Théophile Gautier et sa "chimère rétrospective" reflétée dans	
l'œuvre peint de Goya	43
Francis MOULINAT. Théophile Gautier et Gustave Courbet	85
Marta GINE JANER. Gautier et Villiers de L'Isle Adam	109
Christine COLAS. Yvonne de Galais : une sœur	
des héroïnes fantastiques de Gautier ?	119

DOSSIER GASTON DUPOUY

Essai sur l'origine du "Capitaine Fracasse"	125
Description du château d'Arengosse	137
Mises au point	143

DOCUMENTATION

Claudine LACOSTE. Théophile Gautier juge de lui-même	157
Claudine LACOSTE. Oeuvres de Théophile Gautier	
annoncées par la "Bibliographie de la France" de 1830 à 1935	161
Claudine LACOSTE. Le Journal d'Eugénie Fort (suite)	
(12 juin 1859 -29 février 1860)	195
Bibliographie	231
Informations	231
Compte rendu de la 11ème Assemblée générale	233
Bulletin d'adhésion	235

LA COMEDIE DE LA MORT de Théophile Gautier

Dans son parti pris des surfaces et du simulacre, Gautier réclame une appréciation postmoderne. A la base de ce postmodernisme se trouve *La Comédie de la mort*, poème généralement classé dans le romantisme macabre et gothique. Gautier lui-même l'a inclue dans son "cycle carlovingien" et serait sans doute d'accord avec ses nombreux lecteurs qui le citent comme exemple/symptôme de sa "maladie gothique", maladie d'ailleurs auto-diagnostiquée (1). Le poème s'insère chronologiquement, thématiquement et stylistiquement dans la jeunesse de Gautier, période soi-disant imitative de tous les lieux communs du lyrisme et de la frénésie romantique ; période supposée dépassée, à la longue, par l'objectivité, le classicisme, et l'esthétique parnassienne de sa "maturité". Ecrit par un Gautier qui se veut solennel, philosophique et angoissé, *La Comédie de la mort* est jugée par la plupart de ses lecteurs, "certes pas là le chef-d'œuvre de Gautier" (2) ; on le dit un poème qui expose à pleine vue les lacunes du poète :

Le souffle reste court, le jaillissement suffit mal aux larges épanchements. De là plus de difficulté créatrice, l'excès de reminiscences, l'attrait du détail (3).

Le poème est, en effet, excessif, diffus et confus. R. Jasinski remarque justement que : "le poète se charge d'ornements factices..." (4) ; et P. Tenant aussi a raison de dire :

... the impression which persists is of a welter of magnificent plastic imagery which risks at times submerging the thread of the argument.

(... l'impression qui persiste est d'une confusion de magnifiques images plastiques qui risque parfois de submerger le fil de l'argument) (5).

Cependant, Baudelaire et Mallarmé admiraient ce poème ; et, plutôt que d'écartier légèrement cette admiration comme la lecture réécrivante de deux génies qui lisent le modèle/héros de leur jeunesse selon et avec leur propre créativité - ce que l'on fait malheureusement trop souvent pour expliquer leur admiration pour Gautier - je propose de relever l'importance du poème. Dans *La Comédie de la mort* se trouve l'affirmation séminale, à la fois douloureuse et courageuse, que le poème n'est qu'un monument, site de rite spectaculaire, ayant la mort ou un mort à sa base, et où aucune résurrection ou transsubstantiation n'a lieu. Le texte poétique est lui-même la comédie titulaire : un simulacre qui ne peut être que lieux-communs, que répétition *différente*, toujours de trop et jamais assez. La poésie de Gautier s'avoue ainsi comédie- *pharmakon*, écriture-spectacle qui "introduit et abrite la mort" (6) ; fête-jeu qui

n'est pas un ordre de signification indépendant, c'est une parole affaiblie, point tout à fait une chose morte : un mort-vivant, un mort en sursis, une vie différée, un semblant de souffle" (7).

La première partie du poème, "Portail", annonce l'entrée dans un autre monde, et les règles du jeu permettant passage à et dans ce monde (8). Il admet le lecteur dans un texte-une architecture où "la fantaisie en toute liberté" (9) construit, brode, pleure et rit sur cette première assise qu'est la "dalle étroite et d'une teinte grise / Avec des mots sculptés que la mousse remplit" (10). L'inscription et "le nom qu'on y lit", de cette dalle qui sert de base à l'architecture/au poème, signalent la pure textualité de l'œuvre qui s'érige en expansion ou en conversion de ce qui n'est que couverture d'un absent, de ce qui n'est déjà que mots et lecture (11). J. Derrida constate :

Répétition pure, répétition absolue de soi, mais de soi comme renvoi déjà et répétition, répétition du signifiant, répétition nulle ou annulatrice, répétition de mort, c'est tout un. L'écriture n'est pas la répétition vivante du vivant (12).

"Portail" nous introduit ainsi dans la textualité morte du poème, et insiste sur l'auto-référentialité de cette comédie de la mort : ce sont ses vers qui sont "les tombeaux tout brodés de sculptures", et ce sont ses vers qui sont apostrophés :

En funèbres caveaux creusez-vous, ô mes vers !

Puis montez hardiment comme les cathédrales,
Allongez-vous en tours, tordez-vous en spirales,
Enfoncez vos pignons au cœur des cieux ouverts (13).

Le poème s'ordonne selon la fantaisie et la liberté de l'œuvre qui se sait objet façonné. C'est un jeu/une fête qui peut tout se permettre :

Aussi bien qu'un tombeau, c'est un lit de parade,
C'est un trône, un autel, un buffet, une estrade ;
C'est tout ce que l'on veut selon ce qu'on y voit (14).

Suivant le code descriptif de la cathédrale gothique, ce n'est pas le rideau théâtral qui se lève à la fin de "Portail" mais la messe qui se prépare ; ce ne sont pas les Muses qui sont invoquées mais Saint Eloi, patron des orfèvres, et le roi mage Gaspard. Quelle qu'en soit la variante - église, scène, *terza rima*, etc. - l'affublement est en place pour que le rite commence. Mais à la question que le dernier vers de "Portail" pose : "viendrez-vous, mon Dieu ?" (15), le titre a déjà répondu : il n'y a que comédie dans laquelle et par laquelle "Ce ne sont que festons, dentelles et couronnes", et où

Toujours vous trouveriez, sous cette architecture,
Au milieu de la fange et de la pourriture,
Dans le suaire usé le cadavre tout droit,

Hideusement verdi, sans rayon de lumière,
Sans flamme intérieure illuminant la bière,
Ainsi que l'on en voit dans les Christs aux tombeaux. (16)

Simulacre de simulacres (par exemple les Christs sculptés), le poème ne pourra effectuer aucune résurrection, aucune transsubstantiation, aucun véritable miracle (17).

"Portail" définit la poésie comme étant essentiellement décorative. Sa fonction de réceptacle d'illusions mortes est illusoire en elle-même, car une illusion morte n'est plus du tout une illusion (18).

Nous entrons pleinement dans l'affublement avec la deuxième partie du poème, "La Vie dans la mort". L'auteur des *Jeunes-France* et d'*Albertus*, celui que Baudelaire félicitait justement de ne pas être dupe "des pastiches et des religions à la mode", (19), met en place un éblouissant étalage du romantisme frénétique. "C'était le jour des Morts" ; la bruine était froide, le ciel rayé comme une trame fine, le vent du nord sifflait, les feuilles frissonnaient et tombaient ; les cimes des ormes rabougris étaient dépouillées et le héros faisait une promenade solitaire dans le "morne cimetière" (20). Il y a jusqu'aux points de suspension et aux exclamations pour signaler et introduire le fantastique :

Tout à coup... j'ose à peine en croire mon oreille,
Sous le marbre entr'ouvert, ô terreur ! ô merveille !

J'entendis qu'on parlait.(...)

Le froid me prit. Mes dents d'épouvante claquèrent ;
Mes genoux chancelants sous moi s'entre-choquèrent,
Je compris que le ver
Consommait son hymen avec la trépassée, (...)
(21)

Sous cette nécromancie/nécrophilie chère aux romantiques, nous trouvons le rire intratextuel : celui suscité, par exemple, par tous ces poncifs aussi bien que par le "fait" narratif que ces deux parleurs "réveillaient" un mort qui "les pria de se taire" (22) ; et le rire intertextuel : celui du conte "Onuphrius" où le héros raconte un rêve dans lequel il est mort et il écrit des vers dans son cercueil.

J'y dépeignais les sensations d'un homme conservant sous terre toutes les passions qu'il avait eues dessus, et j'intitulai cette rêverie cadavéreuse : *La vie dans la mort*. Un beau titre, sur ma foi ! et ce qui me désespérait, c'était de ne pouvoir les réciter à personne (23).

Comme le note M. Riffaterre, l'humour est "signe du langage comme jeu ou de la poéticité comme artefact" (24). La comédie de la vie dans la mort est la comédie du *Pierrot posthume* commentée par J. Derrida ; elle est "la fatalité du simulacre" : un perpétuel faire semblant de mourir parce qu'on n'arrive jamais ni à vivre ni à mourir dans ce lieu qui n'a pas lieu. L'hymen du ver(s) et de la vierge morte est un hymen dérisoire ("milieu, pur, de fiction") devant lequel Gautier, avant Mallarmé, a fidèlement éclaté de rire (25).

Dans *Mallarmé et la morte qui parle*, Léon Cellier dit que la Mort dans la Vie est Impuissance et la Vie dans la Mort est Poésie (26). Gautier, lui, admet que la poésie aussi, c'est-à-dire la mort dans la vie, est "Impuissance et fureur" (27). La jeune vierge trépassée est étendue sur un lit étroit :

Cinq pieds de long sur deux de large. La mesure
Est prise exactement ; cette couche est trop dure :
L'époux ne viendra pas (28).

La vie promise et atteinte n'est qu'une vie ironique, déplacée, complètement autre :

Console-toi. - La mort donne la vie. - Eclose
A l'ombre d'une croix, l'églatine est plus rose
Et le gazon plus vert

La racine des fleurs plongera sous tes côtes ;
A la place où tu dors les herbes seront hautes ;
Aux mains de Dieu tout sert ! (29)

C'est la vie du temps retrouvé de Proust :

Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeûner sur l'herbe". (30)

La deuxième bouche d'ombre qui parle dans "La Vie dans la mort" témoigne aussi de cette impuissance de la textualité morte/survivante qu'est l'art ou la poésie : Raphaël, "le grand maître", "le divin jeune homme", "le roi de la beauté", "le beau peintre au nom d'ange" est réduit "à une tête qui fait une grimace étange" (31), inefficace devant le rêve d'amour de sa Fornarina aussi bien que devant ses lecteurs, les "analyseurs damnés" qui fouillent son tombeau/son œuvre. La vie à laquelle servait la mort de la vierge, vie du gazon plus vert et des herbes plus hautes, vie déjà assez ironique, est ici déconstruite davantage : l'œuvre de Raphaël ne peut pas (res)susciter une lecture de plaisir/jouissance. Elle vit dans un monde lui-même mort, un monde de lecteurs où l'amour et la foi, la poésie antique et la sainte beauté sont absents. Richard Grant a écrit :

"La Vie dans la mort"... would lead one to suppose from its title that it develops the idea announced in "Portail", that is, that life comes from descending into death. But the poem is disappointing.

(Le titre "La Vie dans la mort" nous mène à croire que le poème développe l'idée annoncée dans "Portail", c'est-à-dire que la vie vient d'une descente dans la mort. Mais le poème est décevant) (32).

Mais, comme nous espérons l'avoir démontré ci-dessus, "Portail" ne nous promet pas le miracle. Il nous prépare (pour) le rite, il nous signale le simulacre. Partant du cadavre, de la mort, il y aura spectacle et/ou architecture. "La vie dans la mort" est un tel spectacle, un texte fantastique où, en fait, comme le constate R. Grant, la vie dans la mort est traitée "à la lettre". Que ce simulacre n'aboutisse pas à la comédie divine ne devrait ni surprendre ni décevoir. Le titre signale une comédie de la mort.

A la fin de la deuxième partie du poème, Raphaël proclame que "Le genre humain est mort" (33). "La Mort dans la vie" monte alors quelques scènes tirées de cette comédie humaine qui se trouve emboîtée dans la comédie de la mort. Avec de petits clins d'œil à "La Mort dans la vie", par exemple les rappels de visites aux tombeaux, de vers filant et rongant les cadavres, de jaloux faisant des panégyriques, d'une petite fleur plongeant sa racine dans quelque cendre chérie, "La Mort dans la vie" s'accoutre elle aussi de lieux communs embaumés. Dans ce monde des soi-disants vivants, ce sont un Faust, un Don Juan et un Napoléon bien affublés qui dissertent au sujet de la comédie de leur néant. A la question centrale, question à la fois philosophique et de poétique, enfin posée : "Ce *mot* mystérieux que mon destin m'oblige / A chercher ici bas, / Ce *mot* perdu... pour mourir ou pour vivre, / Ne le sauriez-vous pas ?" (34), les trois mythes ont déjà donné des réponses qui se raturent et s'annulent avec une ironie chiasmatisque. Faust, ayant vécu la science et plongé dans la profondeur des eaux, dit : "La science est la mort". Il propose : "Pour savoir comme on vit, n'oublie pas de vivre. / Aimez, car tout est là !" (35). Par contre, "Pour en avoir le mot", Don Juan a aimé : "J'ai demandé la vie à l'amour qui la donne, / Mais vainement ; je n'ai jamais aimé personne / Ayant au monde un nom". Il exhorte : "N'écoutez pas l'Amour... Aimer, c'est ignorer, et vivre, c'est connaître. / Apprenez, apprenez" (36). Enfin, le personnage d'action par excellence, le glorieux conquérant, le *LUI* vêtu en majuscule et en italique, admet aussi être un vain chercheur du "mot de cette vie" : "Je n'ai rien vu du haut de la colonne / Où ma gloire, arc-en-ciel tricolore, rayonne" ; "et professe la "vie" de l'idylle ou de la pastorale poétique !

Une peau de mouton couvrira mes épaules,
Galatée en riant s'enfuira sous les saules,
Et je l'y poursuivrai :
Mes vers seront plus doux que la douce ambrosie,
Et Daphnis deviendra pâle de jalousie
Aux airs que je jouerai (37).

Cette exhortation à l'écriture fait revenir le poème à sa pierre d'assise. "Je ne suis plus, hélas ! que l'ombre de moi-même, / Que la tombe vivante où gît tout ce que j'aime" (38) le narrateur soupire à la conclusion de ces trois interviews de vivants-morts. Ayant érigé toute son architecture textuelle, ayant tout fait pour préparer son église, et Dieu ne venant pas, le poète-protagoniste, le chercheur du mot, se laisse prendre ou plutôt aller au piège de son texte, et s'adresse à l'idole :

Vierge aux beaux seins d'albâtre, épargne ton poète,
Souviens-toi que c'est moi qui le premier t'ai faite
Plus belle que le jour ;
J'ai changé ton teint vert en pâleur diaphane,

Sous de beaux cheveux noirs j'ai caché ton vieux crâne,
Et je t'ai fait la cour.

Laisse-moi vivre encor, je dirai tes louanges ;
Pour orner tes palais, je sculpterai des anges
Je forgerai des croix ;
Je ferai dans l'église et dans le cimetière
Fondre le marbre en pleurs et se plaindre la pierre
Comme au tombeau des rois !

Je te consacrerai mes chansons les plus belles" (39).

A la fin, le poème ainsi revient à l'auto-référence. Il aboutit à une suite d'apostrophes qui répètent la comédie de chacun des personnages morts-vivants et vivants-morts, mais qui la répètent selon une rhétorique qui la signale comme comédie textuelle, comme comédie jouée sur la surface ou au présent du poème lui-même, poème devenu ode plutôt que narratif allégorique (40). En tout plaisir et jouissance du texte, le poème s'interpelle ou interpelle la poéticité dans ses apostrophes à la Nature, à l'air, la terre, le soleil, les étoiles, la lune, les aigles, les griffons, les vents, la brise de l'Océan, avril, etc... :

Prenez-moi dans vos bras, doux rêves du poète,
Entre vos seins polis posez ma pauvre tête
Et bercez-moi longtemps (41).

Toute la comédie se résume dans la dernière apostrophe au signifiant/signifié le plus classique, le plus traditionnel de la poésie : "Salut, ô muse antique", signe ou cliché qui tout de suite commence sa comédie (ou son expansion, pour reprendre le terme de M. Riffaterre), et produit un texte de plus en plus jouissant et mortel :

Muse au frais laurier vert, à la blanche tunique,
Plus jeune tous les jours !

Brune aux yeux de lotus, blonde à la paupière noire
O Grecque de Milet, sur l'escabeau d'ivoire".
(...)

Ta gorge est plus lascive et plus souple que l'onde ;
Le lait n'est pas si pur et la pomme est moins ronde.
Allons, un beau baiser !
(...)

Chantons Io, Péan !... Mais quelle est cette femme

Si pâle sous son voile ? Ah ! c'est toi, vieille infâme !
Je vois ton crâne ras ;
Je vois tes grands yeux creux, prostituée immonde,
Courtisane éternelle environnant le monde
Avec tes maigres bras ! (42)

Fredric Jameson écrit au sujet de l'"Alchimie de la douleur" de Baudelaire :

It is as though the imagination, on its way toward opening, or toward the gratifications of some positive and well-nigh infinite wish-fulfillment, encountered something like a reality principle of the imagination or of fantasy itself. Not the transfigured nature of the wish-fulfillments of paradise, but rather the ornate, stubborn, material reality of the coffin...

(C'est comme si l'imagination, en se dirigeant vers une ouverture ou vers l'assouvissement d'un désir positif et presque infini, avait rencontré quelque chose qui était comme le principe du réel de l'imagination ou de la fantaisie elles-mêmes. Pas la nature transfigurée du désir paradisiaque, mais plutôt la réalité ornée, obstinée, matérielle du cercueil...) (43).

L'art poétique de Gautier consiste souvent dans ce plaisir, cette jouissance de et dans l'extériorité palpable du tombeau (ou de la comédie) qu'est l'écriture. La cécité pour tout ce qui n'est pas apparence, le manque de souffle si souvent attribués à Gautier peuvent s'expliquer par sa lucidité et sa fidélité à la textualité, c'est-à-dire à la matérialité et au manque de réalité inévitables de toute œuvre d'art. Gautier ne cache pas le vide ; il l'expose en brochant, en le costumant ou le voilant afin d'y faire resplendir le beau, ce beau que Sartre a défini dans son étude sur Genet : "une irisation infinie à la surface du néant" (44). Jameson précise que c'est par un acte de volonté nietzschéen qu'

"it becomes possible simply to change the valence on one's emotion, to replace the minus sign with a plus sign... to convert anxiety into that experience physiologically virtually identical with it which is eagerness, anticipation, anxious affirmation. And indeed, in a situation of radical impotence, there is really little else to do than that, to affirm what crushes you and to develop one's capacity for gratification in an environment which increasingly makes gratification impossible.

(Il devient possible de changer tout simplement le moins en plus... de convertir l'anxiété en cette expérience physiologique

qui lui est à peu près identique, c'est-à-dire l'empressement, l'anticipation, l'affirmation désireuse. En fait, dans une situation d'impuissance radicale, il n'y a rien d'autre à faire que d'affirmer ce qui vous écrase et de développer la capacité d'assouvissement dans un milieu qui le rend de plus en plus impossible) (45).

Gautier n'a pas essayé de cacher que son écriture était un jeu, un spectacle, une comédie de la mort. Il se rendait compte que le beau et le poétique sont des néants, des irréalisations dont la vérité n'est toujours que "cette signification absente qui (lui) échappe... et n'est accessible qu'à Dieu" (46). Cependant, avec fidélité et fantaisie, il monte ses comédies, construit ses cathédrales et écrit ses poèmes.

Constance GOSSELIN SCHICK

NOTES

1. Cf. Th. Gautier, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, 1877, p. 321 ; et A. Boschot, *Théophile Gautier. Souvenirs Romantiques*, Paris, Garnier, 1929, p. 13.

2. Bernard Delvaile, *Théophile Gautier*, Paris, Seghers, 1968, p. 56.

3. René Jasinski, *Introduction à Th. Gautier, Poésies complètes de Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1970, t. I, p. XXXVII.

4. *Ibid.*

5. P.E. Tennant, *Théophile Gautier*, London, Athlone Press, 1975, p. 50. Toutes les traductions seront les miennes.

6. Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 183.

7. *Ibid.*, p. 165.

8. David Graham Bumett a démontré dans son article "La Composition de *La Comédie de la mort*", (*Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 1, n° 2, 1980) que "Portail" figurait en tant que pièce liminaire du recueil entier et non comme première partie du poème dans l'édition originale de *La Comédie de la mort*. Cependant, puisque dans le recueil de 1845, recueil qui, selon Jasinski, "fut revu de très près" (op. cit. t. I, p. VI), Gautier joint "Portail" au poème "La Comédie de la mort", nous proposons d'admettre la double fonction de "Portail" : partie initiale du poème "La Comédie de la Mort", ainsi devenu poème tripartite, et pièce liminaire du recueil (qui, évidemment emprunte aussi son titre au poème), encadrant ainsi le recueil avec cet autre poème architectural, "Le Sommet de la Tour".

9. Nous tirerons toutes nos citations du poème de l'édition de Jasinski, T. II p. 5.

10. P. 4.

11. Michael Riffaterre affirme que "Le texte comme lieu de signification est généré par la conversion et l'expansion" d'un hypogramme lui-même absent à la linéarité du texte, "le vide central pouvant être la matrice de l'hypogramme...". *Sémiotique de la poésie*, tr. par J.J. Thomas, Paris, Editions du Seuil, 1983, pp. 67, 25.

Le fait que l'hypogram riffaterrien est généralement un autre texte ou une "rhétorique" ainsi que le fait que la signifiante signalée par Riffaterre est si souvent ce vide du jeu verbal, rapproche sa sémiotique de la déconstruction de beaucoup des "rhétoriciens" postmodernes qui voudraient s'en séparer ou s'en distinguer.

12. Op. Cit., p. 156.

13. Pp. 6, 7.

14. P. 5.

15. P. 8.

16. P. 5.

17. Les transpositions d'art, si fréquentes dans l'œuvre de Gautier, sont autant d'exemples et de preuves de la répétition non-vivante du non-vivant. Plutôt que d'attribuer ces transpositions à un manque de puissance créatrice, ce qu'on fait souvent pour Gautier, on devrait peut-être les attribuer à sa lucidité et à sa franchise qui reconnaissent la littéralité de l'écriture.

18. David Graham Burnett, "L'Architecture de la signification : Gautier et les visions architecturales romantiques", *Théophile Gautier, l'Art et l'Artiste, Actes du Colloque International*, Montpellier, 1982, t. II, p. 396.

19. "Théophile Gautier", *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 683.

20. P. 9.

21. P. 14.

22. P. 18.

23. *Les Jeunes France*, Paris, Flammarion, 1974, p. 73.

24. Op. cit., p. 147.

25. J. Derrida, op. cit., pp. 242-244.

26. *Mallarmé ou la morte qui parle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 88.

27. P. 12.

28. P. 15. N'est-il pas possible de voir dans cette couche dure et exactement mesurée une autre analogie avec le vers gautifriste ?

29. P. 17.

30. *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954, t. III, p. 1038.

31. P. 20.

32. *Théophile Gautier*, Boston, Twayne Publishers, 1975, p. 68.

33. P. 22.

34. P. 42. Je souligne.

35. Pp. 31, 32.

36. Pp. 38, 39, 40.

37. Pp. 43, 44.

38. P. 46.

39. P. 46.

40. Citons Jonathan Culler qui soutient, en parlant d'un poème de Shelley : "So located by apostrophes, birds, creatures, boys, etc., resist being organized into events that can be narrated, for they are inserted in the poem as elements of the event which the poem is attempting to be". (Ainsi repérés par apostrophe, oiseaux, créatures, garçons, etc., résistent à être organisés en événements narratifs parce qu'ils sont insérés dans le poème comme éléments de l'événement que le poème lui-même s'efforce d'être.) *The Pursuit of Signs*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 149.

Paul De Man aussi soutient que l'apostrophe sert à signifier l'inscription et la poéticité. Cf. "Lyrical Voice in Contemporary Theory : Riffaterre and Jauss", *Lyric Poetry : Beyond New Criticism*, Hosek & Parker, eds., Ithaca, Cornell University Press, 1985.

41. P. 48. L'idéal poétique de Gautier consistera toujours en cette plasticité lisse, à la fois

dure et douce, musicale et féminine.

42. Pp. 48,49.

43. "Baudelaire as Modernist and Postmodernist : The Dissolution of the Referent and the Artificial Sublime", *Lyric Poetry : Beyond New Criticism*, op. cit., p. 256.

44. *Saint Genet comédien et martyr, Oeuvres complètes de Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1952, p. 350.

45. Op. cit., p. 262.

46. J.P. Sartre, op. cit., p. 350.

CONSTANTINOPLE DE THEOPHILE GAUTIER : UN VOYAGE VERS LE CORPS

Théophile Gautier est le plus souvent considéré comme un écrivain appartenant à la tradition de l'*ut pictura poesis*. En tant qu'auteur de récits de voyage, plus particulièrement, il serait celui qui explore le monde avec "l'œil du peintre" pour en rendre compte dans un style essentiellement descriptif où le narrateur refuserait de s'investir. Il est vrai que Gautier, par de nombreuses déclarations sur son esthétique, légitime le premier une telle interprétation. Citons simplement une lettre de Constantinople (24 juin 1852) à Louis de Cormenin :

"Il n'y a pas de statues, ni de tableaux dans les villes orientales ; c'est une décoration à regarder. Quant aux habitants, une fois qu'on a vu leur costume, c'est fini. Ils parlent des argots impénétrables. Il n'y a donc que des observations visuelles à faire, et tu sais ce que mon lorgnon avale d'objets à l'heure..."
(1).

Qu'on mette l'accent sur le réalisme de Gautier ou sur sa tendance à l'idéalisation, on insiste sur le caractère visuel de sa perception du monde. Amour des formes, goût de la ligne et de la couleur tout ensemble, tel serait l'héritage du séjour fait par le jeune Gautier dans l'atelier du peintre Rioult, séjour qui aurait marqué définitivement sa carrière littéraire. Une vocation manquée, en somme.

De Maxime Du Camp, pour qui son ami est "dénué de toute préoccupation autre que celle de bien regarder, pour bien voir et bien rendre ce qu'il a vu" (2), jusqu'aux synthèses les plus récentes sur le récit de voyage au XIX^e

siècle (3), Gautier voyageur semble obéir uniquement à une esthétique picturale, conformément à la recherche du *pittoresque* (de l'italien "pittore" : peintre) dont il se réclame lui-même souvent. Ce point de vue implique une distance du sujet par rapport à son objet, une appréhension de la réalité qui s'attache aux surfaces des choses plutôt qu'à leur épaisseur matérielle, et, sur le plan textuel, une représentation qui fait défiler sous les yeux du lecteur des images dont le narrateur, en position d'observateur, est largement absent.

Jean Starobinski, dans le *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, donne à voir un Gautier bien différent. Il montre que celui-ci appartient à un groupe d'écrivains du XIX^e siècle qui, fascinés par le monde du cirque et de la foire, s'identifient (fût-ce pour se travestir de façon auto-ironique) aux corps en mouvements qu'ils contemplent : "Son idéal d'artiste (qu'on a un peu trop simplement défini comme un idéal de peintre) se lie à toutes les activités où l'être corporel et l'existence charnelle se surpassent, non pour quitter la condition corporelle et charnelle, mais pour lui conférer un rayonnement glorieux" (4).

L'objet de cette étude n'est pas de remettre en question la pertinence de la tradition interprétative qui fait de Gautier un écrivain transposant facilement le vocabulaire des arts plastiques dans ses récits de voyage (on en trouverait sans difficulté de nombreux exemples), mais de suivre la piste ouverte par J. Starobinski pour éclairer *Constantinople* sous un angle nouveau. Je retiendrai essentiellement la partie centrale de ce texte (chapitres XI à XIX) pour m'attacher aux métamorphoses du corps ; cette perspective devrait permettre de dégager une ligne directrice possible dans cet assemblage d'éléments apparemment hétéroclites que composent les épisodes d'un récit de voyage.

* *

Gautier s'embarque sur un vapeur, à Marseille, le 11 juin 1852. Il arrive deux semaines plus tard à Constantinople, où il restera environ deux mois et demi, pour repartir le 28 août de la même année. Il est de retour à Paris en octobre, après s'être arrêté à Athènes et à Venise. Le récit de ce voyage paraît d'abord sous forme de feuilleton dans *La Presse*, dès octobre 1852 ; le volume définitif, comprenant au total trente chapitres, n'est édité qu'en 1853 (5).

Bien que *Constantinople* n'offre pas véritablement un parcours circulaire sur le modèle de *l'itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, ce récit doit être rattaché à la tradition du voyage en Orient (6), ne serait-ce que parce que l'histoire prend place dans la capitale de l'empire ottoman.

Cependant, il faut sans doute faire à ce texte une place à part, dans la mesure où, par son ton souvent ironique, il se distancie de cette même tradition. Annoncé comme "un pieux pèlerinage aux endroits de la terre où la beauté des sites rend Dieu plus visible" (7), ce voyage s'avère à de nombreuses reprises parodique. Jamais nommé mais constamment visé, Chateaubriand fait fonction de père, dont Gautier choisit de se libérer au moyen d'un discours oblique : critique du savoir historique, ironie à l'égard du pathos romantique devant les vestiges de l'antiquité, mise à l'écart de la tradition chrétienne au profit de l'exotisme musulman, autant d'éléments qui indiquent un renversement des valeurs par rapport à la tendance spiritualiste dans laquelle s'inscrivent également Lamartine (*Voyage en Orient*, 1835) et la comtesse de Gasparin (*Journal d'un voyage au Levant*, 1848).

Chez Chateaubriand, le corps ne joue quasiment aucun rôle sur le plan cénesthésique ; en outre le regard (sens le plus spiritualisé) se concentre sur les choses plutôt que sur les personnes. Si Gautier est un homme de la distance (dans l'espace physique), on verra que la contemplation a chez lui une fonction tout à fait différente : elle rapproche les êtres du sujet percevant pour favoriser l'identification de celui-ci à ceux-là. Le corps de l'autre et le corps de soi seront, dans cette analyse, inséparables.

*

**

Avant d'en arriver à la partie centrale sélectionnée, j'aimerais montrer que l'instance du corps est soumise, dès les premières pages, à une menace. Si *Constantinople* peut être considéré dans l'ensemble comme un voyage heureux, il n'en reste pas moins que la hantise de la mort est constamment sous-jacente (8). Le ton volontairement léger qu'adopte souvent Gautier ne doit pas nous induire en erreur : la distance ironique ne fait que confirmer la perception d'un danger dont il faut se protéger (À cet égard, le titre proposé au début du chapitre XIV laisse voir la face sombre d'un Orient traditionnellement décrit comme le pays de la lumière : "J'ai peur vraiment, à parler toujours de cimetières, d'avoir l'air d'écrire les *impressions de voyage d'un croque-mort*").

La première escale, à Malte, donne lieu à une description du débarquement où le voyageur, d'emblée, se sent agressé :

"Les bateliers vous tiraillent à droite et à gauche, par le bras, par le collet de l'habit, par la basque de la redingote, au risque de vous écarteler, détail dont ils se soucient peu" (p. 16)

Que ce type de scène soit relativement fréquent dans les récits de voyage en Orient (c'est même un topos de l'arrivée à Alexandrie) ne l'empêche

pas de jouer un rôle structurel dans *Constantinople* : le premier choc oriental, pour le voyageur, est celui d'une rencontre de l'autre qui menace son propre corps d'éclatement. Expérience initiale qui est à la fois un traumatisme et un défi : indice d'une peur éprouvée par le narrateur à l'égard du corps masculin, elle appelle son dépassement dans la suite du récit.

La dernière escale avant l'arrivée à Constantinople est Smyrne. Selon le principe de la promenade au hasard, le voyageur romantique déambule à pied dans la ville et parvient au marché aux esclaves. C'est là qu'il est frappé par la beauté d'une négresse qu'il renonce à acheter parce que, dit-il, il ne saurait qu'en faire. Le toucher est à nouveau mis en jeu, mais dans un contexte différent cette fois-ci : loin d'être assailli par une multitude de corps étrangers, le narrateur se trouve face à un seul partenaire féminin vers lequel il fait lui-même le premier geste :

"Je dus me contenter de lui donner quelques piastres et des sucreries, qu'elle reçut avec un geste antique, le bras collé au corps, la paume de la main renversée ; ses doigts, que j'effleurai, étaient froids et doux comme ceux d'un singe" (p. 61-62).

On retiendra la tendance du narrateur à statifier les corps humains : amateur de types, il se plaît à rechercher dans les populations orientales les traces de l'art antique (bas-reliefs, statues, etc...) dont il a pu voir des reproductions. Mais cette esthétisation de la femme risque d'engendrer une beauté pétrifiée, autrement dit un corps dont la chair est froide. Cet effleurement glacé annonce l'inaccessibilité de l'Orientale, celle-ci fût-elle à vendre : l'érotisme féminin ne se jouera que dans l'imaginaire.

Ces deux escales marquent les stations d'un nouveau type de "pèlerinage", en même temps qu'elles mettent en place deux modes de rencontre de l'autre : d'une part le corps masculin se présente comme une instance violente dont le voyageur devra se protéger par l'établissement d'une distance spectatrice ; d'autre part le corps féminin apparaît comme une instance passive appelant chez le sujet désirant le mouvement même de la conquête, qui cependant s'avère illusoire dans la proximité physique. Dans les deux cas, le narrateur est amené à développer des techniques différentes pour approcher le corps de l'autre.

* *

Après s'être promené dans Constantinople et en avoir décrit les cafés, les boutiques et les bazars, lieux du pittoresque oriental par excellence, le narrateur assiste à une cérémonie de derviches tourneurs, autre étape traditionnelle du voyage en Orient. Ce qui distingue Gautier de ses prédécesseurs, c'est d'abord la longueur qu'il attribue à cet épisode (une dizaine de pages)

et le fait qu'il ajoute à celui-ci une description tout aussi détaillée des derviches hurlleurs. Je tâcherai de démontrer que, à l'intérieur de la trajectoire du récit, ces deux chapitres forment une microstructure et que leur succession, présentant deux modalités opposées du corps de l'autre, est signifiante dans la perspective proposée par cette étude.

Pour pouvoir entrer à l'intérieur du "tekké" (monastère) des derviches tourneurs, le narrateur est obligé d'enlever ses chaussures (p. 133) : geste rituel qui répond à une réalité religieuse, mais qui s'intègre aussi dans la structure de ce chapitre. Renoncer, fût-ce momentanément, à l'un des attributs de base (au sens propre) de l'habit occidental, c'est non seulement se donner la possibilité de pénétrer dans l'espace intérieur où se déroule un culte oriental, mais c'est encore, symboliquement, se rapprocher des danseurs dont les pieds nus, comme on le verra, constituent un fil directeur dans cet épisode.

Le narrateur, qui prétend se borner à "considérer les derviches du côté purement plastique" (p. 132), hésite d'abord entre deux registres narratifs, celui d'un fantastique inquiétant lorsqu'il décrit le chef de la communauté, à la "physionomie de l'autre monde" (p. 133), et celui d'un réalisme ironique pour les moines, dont la coiffe est comparée à "un pot de fleurs renversé" (ibid.).

Le point commun entre ces deux attitudes réside dans la position du spectateur par rapport aux personnages observés : que ceux-ci soient représentés comme des envoyés de la mort ou qu'ils donnent lieu à une parodie du sacré, le narrateur se situe dans les deux cas à bonne distance des derviches. Or cette distance va rapidement se réduire au moment où est introduite dans la cérémonie la musique des tambours et des flûtes :

"Cet air, d'un charme bizarre, me faisait naître au cœur des nostalgies de pays inconnus, des tristesses et des joies inexprimables, des envies folles de m'abandonner aux ondulations enivrantes du rythme" (p. 137).

Ce qui est tout à fait caractéristique de Gautier face à une telle cérémonie, c'est sa participation au spectacle observé. Les mouvements des derviches sont du reste intériorisés au point qu'on peut parler d'une véritable *identification* physique avec ceux-ci : "Je commençai à balancer ma tête d'une épaule à l'autre ..." (p. 138). Mais le corps, dans ce contexte, n'est évoqué que pour amener un envol qui va peu à peu dématérialiser les mouvements des danseurs :

"l'un d'eux ouvrit les bras, les éleva et les déploya horizontalement dans une pose de Christ crucifié, puis il commença à tourner lentement sur lui-même, déplaçant lentement ses pieds

nus, qui ne faisaient aucun bruit sur le parquet. Sa jupe, comme un oiseau qui veut prendre son vol, se mit à palpiter et à battre de l'aile" (p. 138).

On assiste donc à un processus de spiritualisation du corps. La référence au Christ ne relève évidemment pas du hasard et place ce chapitre sous le signe de la libération de la matière. On notera que ce qui permet l'envol, ce sont les pieds des danseurs : alors qu'au début de la cérémonie, "les talons de leurs pieds nus interrogeaient le parquet avec un mouvement de trépidation nerveuse" (p. 137), marquant ainsi rythmiquement la présence physique des derviches cherchant à atteindre l'état de transe, les pieds du danseur déjà en extase ne se déplacent plus que silencieusement, indiquant le caractère à la fois ascensionnel et immatériel de ces mouvements qui peu à peu gagnent tous les participants. (Le corps, substance sensible, n'est cependant pas totalement éliminé. Il reste, en tant que tel, le lieu d'une inscription, fût-ce celle de son propre dépassement. Ainsi les lèvres des danseurs parvenus au dernier stade de la volupté sont trempées d'"une légère écume"). L'esthétisation du corps va de pair avec sa sublimation. Le processus se termine par une image qui reprend le motif du pied : celui-ci ne retient plus les derviches que par la surface infime d'"un bout de leurs orteils" (p. 141), dernier ancrage matériel dans le sol avant de parvenir dans le monde où règnent "l'éternité et l'infini, ces deux formes de Dieu" (ibid).

Constantinople serait-il malgré tout un "pieux pèlerinage" dans la tradition chrétienne de Chateaubriand ? Il faut se garder d'en juger sur une simple coupe synchronique. Après avoir représenté un rituel de "désincarnation", le narrateur va opter pour une cérémonie d'exaltation charnelle qui ouvre l'espace central où vont se déployer différents types de jouissances corporelles.

Le spectacle des derviches hurleurs (chapitre XII), placé directement après celui des derviches tourneurs, en est comme le pendant "matérialiste" en même temps qu'il nous fait véritablement entrer dans l'Orient. En effet, la scène a lieu à Scutari, sur la rive asiatique du Bosphore, alors que celle dont il a été question jusqu'ici se déroulait à Péra, quartier européen de Constantinople. A cette opposition de lieu correspond du reste une dichotomie spatiale quant à la forme intérieure des couvents : celui des derviches tourneurs est circulaire (p. 131), comme pour inciter ceux-ci à la "valse", alors que celui des hurleurs est rectangulaire (p. 149), rendant par avance improbable un envol harmonieux des danseurs. D'autres inversions pourraient encore être relevées, comme la vision, dans les rues de Scutari, de pâtres traînant "un mouton monstrueux, d'une obésité phénoménale", croisant un convoi funèbre "qui court comme si le diable l'emportait" (p. 146) : avant même de faire pénétrer le lecteur à l'intérieur du tekké, le narrateur attire son attention sur le caractère bestial d'un corps en expansion dont

les derviches hurleurs vont exacerber les sens, en même temps qu'est souligné l'aspect satanique (tentation de la chair) de la cérémonie qui va suivre, par opposition à la structure christique qui caractérise le chapitre précédent. Deux voyages dans l'autre monde, certes : le couvent de Péra est décrit comme "une espèce d'annexe ou de succursale du Petit Champ-des-Morts" (p. 133), indiquant une forte présence de la mort qui réapparaît lorsque le narrateur entre la cour du tekké de Scutari, "ornée d'une fontaine en forme de tombeau" (p. 147) ; mais aussi deux façons totalement divergentes d'accéder à la volupté suprême : par un oubli de la condition charnelle (axe vertical sur lequel se déplacent les derviches tourneurs) ou au contraire par un déchaînement des sens (axe horizontal conduisant les derviches hurleurs).

Le prélude à la cérémonie des hurleurs obéit au même procédé narratif mis en évidence pour les tourneurs : l'ironie initiale (c'est un fou à l'œil abruti qui garde l'entrée du couvent) fait rapidement place à une fascination avouée qui mène à l'identification du spectateur avec les danseurs : "ils se balançaient la tête d'avant en arrière et d'arrière en avant, avec ce mouvement de magot ou de poussah qui finit par donner un vertige sympathique quand on le regarde longtemps" (p. 150).

Cette cérémonie s'apparente cette fois-ci à un rite païen (c'est un Hercule hurlant et non un Christ silencieux sur lequel se concentre un instant l'œil du narrateur), qui fait du corps souffrant le médium d'un délire collectif. Les participants, avant de se mutiler à l'aide de divers instruments métalliques, se déchaînent dans des mouvements propres à dévoiler leurs articulations ou à se fracasser les membres. L'écartèlement qui menaçait le narrateur lors de son arrivée à Malte se trouve ici transféré sur le corps masculin regardé. Mais ce qui empêche cette expérience de se transformer en une destruction physique qui, par contagion, atteindrait aussi le corps du spectateur (on a vu le sentiment d'empathie irrésistible qu'il manifeste face à l'objet contemplé), c'est surtout, me semble-t-il, son caractère ritualisé : à la rencontre aléatoire et maléfique d'une foule fautrice d'anarchie - "ils se querellent et se battent à travers vous, vociférant, gesticulant, trépignant comme des possédés" (p. 16) - se substitue une cérémonie organisée, dont le chef garde toujours le contrôle, faisant de cette possession collective un rituel parfaitement réglé où un majestueux vieillard exerce son pouvoir guérisseur en montant sur le corps étendu des personnes malades :

"Des femmes apportèrent de petits enfants de trois ou quatre ans qui furent couchés successivement sur la peau de mouton et délicatement foulés aux pieds par l'iman" (p. 154).

La fin de la cérémonie renoue ainsi avec le motif du pied, pour lui faire subir une transformation fondamentale : loin d'être, pour le danseur, le moyen de rompre avec sa condition terrestre en "décollant" dans une extase

spirituelle, le bas corporel est ici ce qui maintient le derviche en contact avec la terre par l'intermédiaire de l'autorité religieuse. Salut par le bas : on a là une belle inversion de la sublimation représentée au chapitre précédent. Sans renoncer à une structure chrétienne, Gautier ne la met en scène que pour mieux la pervertir. En ce sens, il rompt avec les voyageurs qui se rendent en Orient pour accomplir un retour aux sources religieuses de la civilisation occidentale. On voit la provocation à laquelle se livre le narrateur de *Constantinople*, qui non seulement fait culminer la cérémonie des derviches hurlleurs dans une "imposition des pieds" (p. 155), mais encore dit comprendre ce type de rituel, contrairement aux deux capucins qui, assis à côté de lui, se moquent des mortifications auxquelles se livrent les moines (p. 153) (9).

* *

La cérémonie des hurlleurs est suivie par une promenade au cimetière de Scutari (chapitre XIII), véritable épreuve initiatique par laquelle le narrateur est confronté directement à la mort : "Presque à chaque pas mon pied heurtait un fragment de mâchoire, une vertèbre, un bout de côte, une tête de fémur" (p. 162). Mais le promeneur ne se contente pas de ce contact (établi à nouveau par l'intermédiaire du pied !) accidentel. Il est mû par une curiosité qui le pousse à "voir la mort dans son intérieur" (p. 162). Grâce à un trou pratiqué dans chaque tombe et conduisant à l'oreille du cadavre de façon à ce que celui-ci puisse entendre les lamentations de ses proches, le narrateur dispose des éléments propres à mettre en scène un véritable face à face avec la mort :

"Je me penchai par cette lucarne ouverte sur le néant, et je pus surprendre, tout à mon aise, la poussière humaine en déshabillé. J'apercevais le crâne, jaune, livide, grimaçant, avec ses mandibules disloquées et ses orbites creuses, la maigre poitrine oblitérée de sable ou d'humus noir, sur laquelle retombait nonchalamment l'os du bras" (p. 162-63).

Il y a là, bien entendu, une forme d'érotisme macabre, tel qu'on le retrouve dans d'autres récits de Gautier (*Le Roman de la momie* ou *La Morte amoureuse*, par exemple) : le narrateur, transformé en voyeur, jouit solitairement d'une scène où le corps mort est délibérément féminisé. Ce n'est pas en vain que *La Comédie de la mort* est évoquée à la page suivante de manière contrastive : ce poème, écrit en 1833 (10), se termine par la venue inévitable de la mort, allégoriquement représentée comme une "prostituée immonde" qui refuse d'accorder au poète le droit de jouir encore des plaisirs du monde. La distance entre ces deux textes ne provient pas tant, contraire-

ment à ce que soutient le narrateur, de ce qu'à Constantinople la vue d'un crâne humain ne produit sur lui "pas plus d'effet qu'une pierre" (p. 163), mais plutôt de la fonction salvatrice que remplit la scène du cimetière : en faisant de la mort le centre même du désir et en déplaçant le lieu de l'énonciation au seuil de la tombe, le voyageur se fraie une voie d'accès au corps féminin (normalement frappé d'interdit) qui apparaîtra effectivement, sous forme bien vivante cette fois-ci, dans la suite de la promenade (une "gorge opulente" aperçue clandestinement à travers l'échancrure d'une veste).

Plutôt que de féminisation du cadavre, il conviendrait peut-être de renverser la formule et de parler d'un meurtre du corps féminin, nécessaire pour légitimer l'attrait (et la représentation) de l'Orientale désirée.

*
**

La promenade au cimetière de Scutari a donc pour effet, paradoxalement, de lancer la quête du corps féminin. Celui-ci, en tant que tel, restera éternellement inaccessible au voyageur. Cependant, divers moyens vont être mis en œuvre pour réduire cette distance. L'une des façons de compenser l'insatisfaction du désir est certainement de le dire - et de le représenter dans une fiction où les tabous peuvent être transgressés sans que l'auteur en soit tenu pour responsable. Il n'est alors pas étonnant que ce soit une histoire dans l'histoire qui offre le corps de l'Orientale comme objet de jouissance.

Il s'agit, plus exactement, d'un spectacle auquel assiste le narrateur dans un jardin en plein air. Karagheuz (chapitre XIV), décrit comme le "polichinelle turc" (p. 168), appartient au théâtre populaire, qui s'oppose traditionnellement et de multiples façons (par exemple en mettant l'accent sur le langage du corps) à la culture dite officielle. Cette figure traditionnelle des récits de voyage en Orient joue ici un rôle bien précis : elle viole les interdits sexuels (qui, dans une société musulmane encore plus que dans la France du XIX^e siècle, sont particulièrement contraignants) par la représentation d'un personnage libérant impunément toutes ses pulsions.

Le théâtre de Karagheuz reproduit, pour les renverser, les barrières de la vie de tous les jours - en l'occurrence celles du harem. C'est là qu'il va faire son entrée pour tenter d'accéder à l'intérieur du lieu interdit :

"Le jardin décrit tout à l'heure renferme une beauté mystérieuse, une houri de Mahomet qui excite au plus haut degré les désirs libidineux de Karagheuz. Il voudrait pénétrer dans ce paradis défendu par des gardiens farouches, et invente, pour y réussir, toutes sortes de ruses successivement déjouées..." (p. 174).

Le "héros" est entouré d'un nombre croissant de concurrents qui finissent par l'assaillir dans une mêlée générale à la faveur de laquelle l'amoureux pénètre à sa place dans le harem. Mais il s'agissait là d'un Karagheuz qui "a subi la censure, ou pour mieux dire la castration : il dit des obscénités, il n'en fait plus" (p. 176). Le narrateur, refusant de se contenter de la fonction transgressive du discours, recherche un personnage dont les actes soient à la hauteur des paroles. La scène se déplace, et on assiste alors à une représentation d'un Karagheuz qui franchit victorieusement toutes les barrières pour perturber les lieux mêmes que le narrateur vient de traverser :

"figurez-vous l'antique dieu des jardins habillé en Turc et lâché à travers les harems, les bazars, les marchés d'esclaves, les cafés, dans les mille imbroglios de la vie orientale, et tourbillonnant au milieu de ses victimes, impudent, cynique et féroce" (p. 179).

La provocation du narrateur de *Constantinople* consiste non seulement à prendre parti pour le Karagheuz obscène, dans la tradition d'Aristophane et de Rabelais, mais à esquisser un monde où le désir n'est pas coupable. En effet, le public qui assiste à la deuxième représentation est composé essentiellement d'enfants (symboles traditionnels d'innocence) qui regardent avec le plus pur plaisir les exploits du héros : "Chaque prouesse érotique arrachait à ces petits anges naïvement corrompus des éclats de rire argentins et des battements de mains à n'en pas finir" (p. 179). Utopie d'un monde d'avant la chute, où la chair ne serait pas coupable. De l'envol des derviches tourneurs à l'"extravagance ithyphallique" (ibid.) de Karagheuz, le corps de l'autre a totalement changé de statut : il est représenté non plus comme prison de l'âme, mais comme expansion joyeuse qui donne accès à la femme orientale... du moins dans la fiction.

*

**

Si le polichinelle turc constitue le point culminant du récit dans l'approche du corps féminin, il reste toutefois une figure évanescence, une image au sens platonicien du terme : ce personnage est littéralement une ombre (chinoise) qui ne vaut comme signe de la réalité que pour dire l'absence de celle-ci. Les épisodes suivants, où l'on revient à l'histoire du narrateur proprement dite, inscrivent, en creux ou explicitement, la femme comme manque. Il faut attendre le chapitre XIX, dont toute la fin est consacrée au bain turc, pour qu'une progression soit sensible. Comme dans le cas des derviches, il s'agit d'une étape traditionnelle du voyage en Orient. Les voyageurs sont pourtant loin de développer tous cet épisode de la même façon. En effet, selon qu'on voit dans l'Orient le modèle d'une spiritualité perdue en

Europe ou le lieu d'un libre déploiement des sens (d'autres attitudes que cette polarisation très schématique sont possibles, bien entendu), le discours des voyageurs est très différent. Il est ainsi caractéristique que, parvenu au palais de l'émir Béschir, dans la montagne du Liban, Lamartine refuse de prendre le bain que lui propose le prince (11). Un voyageur comme Savary au contraire, à la fin du XVIII^e siècle, attribue aux bains orientaux un rôle régénérateur qui fait de ce moment une véritable apologie de la chair heureuse (12). Gautier, comme avant lui Dumas et Flaubert (13), se situe dans cette lignée sensualiste. Pour l'auteur de *Constantinople*, l'Orient est le lieu où se sont maintenues vivantes les traditions de l'antiquité païenne, et en particulier celle des thermes, alors qu'en Occident, "le christianisme, en prêchant le mépris de la matière, a peu à peu fait tomber en désuétude les soins donnés au corps périssable" (p. 236). L'épisode des bains est le seul où l'auto-perception corporelle entre véritablement en jeu. Or il est symptomatique que cette jouissance solitaire intervienne après plusieurs tentatives infructueuses d'approcher le corps féminin. On peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit là d'un repli narcissique compensant l'impossibilité d'une rencontre de la femme orientale.

Le bain turc joue ici le rôle d'un rite d'initiation "matérialiste". L'établissement des thermes est constitué de plusieurs pièces où la température augmente progressivement, après quoi le client est remis entre les mains d'un masseur qui le manipule à son gré. Le caractère initiatique de ce chapitre est renforcé par le trajet ascensionnel qu'accomplit le narrateur gravissant les échelons d'une véritable échelle thermique : entrant d'abord dans une "salle d'une température à peu près égale à celle du dehors" (p. 237), il monte ensuite par un escalier à une galerie d'où on le fait passer dans une seconde pièce, "chauffée à une température plus élevée" (ibid.), pour aboutir à une troisième salle dont l'atmosphère est "brûlante". Là, l'épreuve de la mort attend le baigneur qui, couché et s'abandonnant aux mains du masseur, imagine l'usage sadique que celui-ci pourrait faire de son corps :

"Sous une coupole éclairée par de grosses lentilles de verre verdâtre ne laissant filtrer qu'un jour vague, sept ou huit dalles en forme de tombeau sont disposées pour recevoir le corps des baigneurs, qui, étendus comme des cadavres sur une table de dissection, subissent la première préparation du bain turc : on leur pince légèrement l'insertion des muscles, on les malaxe comme une pâte molle jusqu'à ce qu'ils se couvrent d'une sueur perlée ... (p. 238).

Mais la menace de mutilation est vite écartée pour faire place à un sentiment de bien être général : les sèmes de la mort et de la passivité du sujet ne sont que le prélude à la jouissance physique. Les membres assouplis par le massage, le baigneur transpire abondamment ; on notera que ce moment,

où l'énergie est dépensée en pure perte (pour le plaisir), s'oppose symboliquement à la morale bourgeoise du siècle, qui valorise au contraire l'épargne dans tous les domaines, y compris celui de l'économie du corps (14).

L'axe vertical auquel obéit cet épisode en fait la représentation d'une véritable assumption corporelle. Du reste, les dernières lignes du chapitre insistent doublement sur cette glorification :

"quand je sortis, j'étais si léger, si dispos, si souple, si remis
de ma fatigue, qu'il me semblait
Que les anges du ciel marchaient à mes côtés !"

Le passage de la prose à la poésie dénote traditionnellement, sur le plan formel, une élévation qui, en outre, se trouve ici inscrite sémantiquement dans le contenu du vers. Le chapitre des derviches hurlleurs, qui se terminait par une imposition des pieds, inversait l'axe vertical de la théologie chrétienne. Le chapitre des bains, lui, reprend le symbolisme ascensionnel du christianisme pour en changer la signification et faire triompher la chair heureuse - sans que s'ensuive ni châtement ni sublimation.

* *

Aux "cérémonies" du bain turc portant littéralement le corps aux nues, s'oppose la "cérémonie" du Beïram (chapitre XX) où le narrateur, retrouvant sa place de spectateur, assiste aux baise-mains des dignitaires. Le corps humain, par contraste avec le chapitre précédent, est placé sous le signe de la laideur : le sultan est entouré d'"un nain trapu, obèse, à figure féroce" (p. 246), et de "deux montres" (p. 247), maîtres tout-puissants du sérail. Les ministres haut gradés, à l'"obésité énorme" (p. 251), s'avancent grotesquement pour baiser les pieds d'Abdul-Medjid dont le corps se dérobe : "il se glaçait lentement dans cette froide solitude des êtres uniques" (p. 250). Si la figure du sultan entretient à coup sûr des liens étroits avec celle du poète (qui lui aussi se veut un être d'élection coupé du reste de la société), le portrait qui en est donné ici montre que même celui qui dispose de toutes les femmes désirées ne connaît plus de jouissance : blasé, il se pétrifie peu à peu. L'altitude à laquelle il se situe (son omnipotence) l'éloigne à la fois des autres êtres humains et de son propre corps : il vit sur un sommet glacé, qui inverse toutes les valeurs du chapitre précédent (beauté, minceur, jouissance, chaleur...), où le narrateur, pendant un court moment, a pris conscience de son propre corps comme lieu de volupté.

La suite du récit, revenant au corps féminin, n'en fera plus entendre que des échos affaiblis. Le chapitre XXIII (le sérail) s'empresse de détromper le lecteur avide d'érotisme exotique :

"Sur ce mot sérail, n'allez pas rêver du paradis de Mahomet. - Le sérail est un mot générique qui veut dire palais, et il est parfaitement distinct du harem, habitation des femmes, asile mystérieux où nul profane ne pénètre, même quand les houris sont absentes" (p. 280).

Donc, inaccessibilité absolue de l'Orientale, du moins pour un voyageur de sexe masculin (la comtesse de Gasparin, elle, rentre plus facilement dans les harems, mais c'est alors pour dénoncer la condition peu enviable des femmes qui y sont enfermées).

Au terme de son séjour, le narrateur, après avoir gravi le mont Bougourlou (chapitre XXVIII), pourra admirer les alentours de Constantinople dans une vision panoramique ; le paysage évoquant les sinuosités d'un corps féminin fait désormais de l'Orientale une métaphore des lieux visités :

"Vu de cette hauteur, le Bosphore, reluisant par places entre ses rives brunes, présente l'aspect d'une succession de lacs ; les courbures des berges et les promontoires qui s'avancent dans les eaux semblent l'étrangler et le fermer de distance en distance ; les ondulations des collines dont est bordé ce fleuve marin sont d'une suavité incomparable ; la ligne serpentine qui se développe sur le torse d'une belle femme couchée, et faisant ressortir sa hanche, n'a pas une grâce plus voluptueuse et plus molle" (p. 337).

La fin du récit correspond au plus grand éloignement entre le corps féminin et le narrateur. Mais en même temps, la conscience de celui-ci investit l'espace entier pour y inscrire symboliquement, dans la nature elle-même, l'objet de son désir. Mis à distance, le corps de la femme est pourtant omniprésent et devient finalement, par le biais de la comparaison, le support de la description - c'est-à-dire le corps même du texte.

* *

Constantinople est un voyage dont la tonalité finale est sereine, et l'effet thermique du bain turc, conduisant à une jouissance sans mélange, se fait sentir jusqu'au dernier chapitre, le narrateur se trouvant cette fois-ci à l'extérieur : "Après une chaude journée d'été, le corps, ranimé par cette atmosphère balsamique, sent un bien-être délicieux, et ce n'est qu'à regret qu'on regagne son lit" (p. 356). Corps heureux mais aussi, on en a vu assez d'exemples, corps frustré. Néanmoins, ce paradoxe a peut-être sa logique propre. Qu'arriverait-il en effet si la distance entre le voyageur et le corps

féminin était soudain anéantie ? C'est précisément ce qui se produit dans un récit antérieur, celui du *Voyageur pittoresque en Algérie*. Le texte, resté inachevé sans qu'on en connaisse la raison, n'a pas été publié du vivant de l'auteur (15). Or les dernières pages du récit sont consacrées à une nuit passée avec la danseuse Ayscha. Le narrateur, il est vrai, prétend maintenir chastement la distance entre les deux corps étendus sur le même matelas, mais la "rude pénitence" (p. 283) qu'il dit s'imposer indique assez la nature de son désir. Rentré en France, le narrateur apprendra la mort de la jeune fille, trouvée déchiquée dans un fleuve :

"On a retrouvé son corps dans le Rummel, tout sanglant et mutilé. Les assassins lui avaient arraché les oreilles et coupé les doigts pour s'épargner la peine d'en extraire les pendeloques et les bagues. On est à la recherche des coupables" (p. 284).

Entre le retour du narrateur à son hôtel et la rentrée au pays, le texte ne ménage aucune transition. L'ellipse du voyage proprement dit, qui rapproche textuellement ces deux épisodes séparés dans le temps de l'histoire, incite le lecteur à établir entre eux une causalité : n'est-ce pas parce qu'une barrière a été franchie que le corps de la danseuse est mutilé ? Ne peut-on voir, dans cet événement donné comme un fait objectif appartenant désormais au domaine public (le narrateur dit apprendre la nouvelle par les journaux), le fantasme d'une conscience encore hantée par la faute ? Le texte littéraire permet de formaliser le désir individuel, mais il est aussi le véhicule d'un discours (celui du péché de la chair, en l'occurrence) qui punit ce même désir. La proximité des corps est sanctionnée par le coupable lui-même.

On pourrait également trouver des exemples dans des récits de fiction. *Le Club des hachichins*, qui entretient de nombreux rapports avec l'Orient (à commencer par l'étymologie arabe du terme "hachichin" et par les clichés de la volupté orientale qu'évoque aussitôt la drogue), présente aussi une image du corps mutilé. Mais il s'agit dans ce cas de celui du narrateur qui, aussitôt après s'être identifié à l'objet de son fantasme (ce qui contredit évidemment les assurances procurées quant au caractère immatériel et pur de son extase), se fait persécuter par une figure hoffmanesque :

"je voyais luire des épaules de satin, étinceler des seins d'argent, plafonner de petits pieds à plantes roses, onduler des hanches opulentes, sans éprouver la moindre tentation. Les spectres charmants qui troublaient Saint Antoine n'eussent eu aucun pouvoir sur moi.

Par un prodige bizarre, au bout de quelques minutes de contemplation, je me fondais dans l'objet fixé, et je devenais moi-même cet objet" (16).

Or, à la page suivante, le narrateur entend une voix qui lui souffle à l'oreille que le monstre Daucus-Carota lui a "escamoté la tête" pour la remplacer par une tête d'éléphant. La fin du texte reviendra encore sur ce motif en le modifiant légèrement : "J'éprouvai une affreuse tristesse, car, en portant la main à mon crâne, je le trouvai ouvert, et je perdis connaissance" (op. cit., p. 232). Le châtement est assumé directement par le "coupable" : le fantasme de la castration suit immédiatement l'identification du sujet au corps désiré.

Constantinople, dans cette perspective, apparaît comme un double dépassement. Par rapport à la nouvelle fantastique (qui date de 1846), le récit de voyage en Turquie rend l'identification au corps féminin impossible - et écarte ainsi le danger d'une sanction de la proximité corporelle. L'extase du kief qui, dans *Le Club des hachichins*, est en fait le prélude à un véritable voyage dans la mort (l'escalier de l'hôtel Pimodan, que le narrateur, pétrifié, essaie péniblement de descendre, prend des proportions gigantesques et semble conduire en enfer), devient à Constantinople l'étape préliminaire permettant d'accéder au paradis du bain turc (la veille, le narrateur s'était précisément livré aux "douceurs du kief"). Par rapport au *Voyage pittoresque en Algérie* (de 1845), le voyage à Constantinople maintient de la même façon le corps féminin à distance. Le harem, espace clos qui dérobe la femme aux yeux du voyageur, oblige celui-ci à faire retour sur son propre corps dont la jouissance n'est suivie d'aucun châtement. Ainsi mis en perspective, *Constantinople* (1853) apparaît bien comme un voyage du corps heureux - précisément parce que celui-ci doit et sait conserver un intervalle suffisant entre lui et le corps désiré.

*
**

L'étude présentée ici pose une question de méthode. Elle a pris résolument le parti de chercher le sens dans une lecture linéaire - trop linéaire, dira-t-on, surtout pour un récit de voyage. Il est vrai que le genre prétend à la variété, à l'hétéroclite : il défend une esthétique du fragmentaire voulant rompre avec un modèle causal où tous les épisodes s'enchaînent dans la diachronie. Gautier, comme d'autres narrateurs de récits de voyage, revendique lui-même le droit à l'incohérence. Ainsi *Constantinople* contient-il un auto-commentaire qui fait de la déambulation au hasard le mode propre à une écriture "voyageuse" :

"Cette flânerie à travers rues fait malgré moi vagabonder ma plume ; la phrase suit la phrase comme le pas suit le pas ; la transition manque, je le sens, entre tant d'objets disparates, mais il serait peut-être inutile de la chercher ; acceptez donc

tous ces petits détails caractéristiques, habituellement négligés par les voyageurs, comme des verroteries de couleurs diverses réunies sans symétrie par le même fil, et, qui, si elles sont sans valeur, ont au moins le mérite d'une certaine baroquerie sauvage" (p. 115).

Le lecteur est donc prévenu : supposer une logique à cet assemblage de chapitres composites, c'est aller contre l'intention même de l'auteur. Il serait alors vain de se demander si *Constantinople* possède une structure (17). Quant à moi, j'ai choisi de ne pas prendre pour argent comptant la légèreté affichée par le narrateur. S'il est assurément excessif de prétendre que tous les épisodes du récit forment un réseau structurel où chaque élément aurait sa place et ferait sens, on peut toutefois légitimement chercher à mettre en évidence un fil directeur, une récurrence thématique qui, malgré les propos du narrateur, finit par faire converger les différentes unités textuelles vers une cohérence possible. La question de la structure de ce récit de voyage, pour complexe et paradoxale qu'elle paraisse, devait au moins être posée. On a pu ainsi mettre en lumière la position centrale du corps féminin, dont la distance réelle n'est abolie que dans la fiction représentée (le théâtre de Karagheuz). Le corps masculin comme lieu de jouissance entoure ce noyau de l'objet désiré : ce sont les derviches et le bain turc.

En même temps, le récit obéit à une progression qui ne rend nullement indifférent l'ordre dans lequel se présentent les chapitres. Les derviches tourneurs procurent au narrateur une première possibilité d'identification aux corps en mouvement. Mais il ne s'agit encore que d'un corps masculin fortement spiritualisé : les derviches hurleurs, ouvrant véritablement un espace où le corps peut se dire, placent *Constantinople* dans une tradition sensualiste du voyage en Orient. Cette étape paraît nécessaire à la rencontre du corps féminin ; mais auparavant, le voyageur doit affronter l'épreuve de la mort (le cimetière de Scutari) pour que l'objet du désir soit accessible... par le truchement de la fable (Karagheuz). Cette distance (dont on a vu, après comparaison avec d'autres textes, qu'elle est garante d'un voyage euphorique) constamment maintenue à l'égard de la femme orientale renvoie finalement le narrateur à son propre corps : le baigneur, arrivant au sommet de l'échelle thermique qui marque en même temps le point culminant du récit, parvient à une parfaite proximité à soi-même, laquelle tranche avec l'éclatement qui menaçait son corps au début du voyage (souvenons-nous de l'arrivée à Malte).

Le terme de "pittoresque" n'est pas absent de *Constantinople* : on en trouve même une trentaine d'occurrences ; outre le sens qu'a aujourd'hui cet adjectif (ce qui est original et, dans le cas du récit de voyage, typique des pays étrangers qu'on visite), celui-ci est fréquemment employé, conformé-

ment à son étymologie, pour qualifier des objets dont le caractère pictural se prête à une transposition esthétique. Le mot, cependant, est remarquablement absent de la partie centrale du texte de Gautier à laquelle je me suis attaché : si le débarcadère de Scutari est encore décrit comme "pittoresque" (p. 44), il faut attendre le chapitre du Béfram pour qu'il soit question de haillons "pittoresquement sordides" (p. 240). Hasard ? Omission délibérée ? Nécessité intérieure ? Quoi qu'il en soit, ce vide central (autour duquel se répartit symétriquement presque le même nombre d'occurrences du terme "pittoresque" ou l'adverbe qui en est dérivé) ouvre un espace où le narrateur établit un rapport différent au corps, celui-ci n'étant plus seulement "peinture", tableau de genre propre à une contemplation esthétique, mais chair sensible où le voyageur peut s'investir.

Sarga MOUSSA
Université de Siegen

NOTES

1. Cité par D.H. Talks : *The Travel Books of Theophile Gautier. A Study of Method and Vision*, Oxford, Worcester College, 1963, p. 60. On pourrait également mentionner le célèbre auto-portrait figurant au début du *Voyage en Espagne*, où le narrateur se décrit comme un "voyageur enthousiaste et descriptif qui, la lorgnette en main, s'en va prendre le signalement de l'univers" (Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 62).

2. Maxime Du Camp : *Théophile Gautier*, Paris, Hachette, 1890, cité ici dans la 4ème édition (1913), chapitre III (Le Voyageur), p. 94.

3. Cf. Friedrich Wolfzettel : *Ce désir de voyage cosmopolite. Wege und Entwicklungen des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1986, p. 263. Les exemples pourraient être multipliés, en particulier dans les travaux de doctorat. Cf. par exemple Rita Benesch : *Le Regard de Théophile Gautier*, thèse de l'université de Zurich, Juris Verlag, 1969, p. 52 ; Mariette Givoiset : *L'exotisme dans les récits de voyage de Théophile Gautier*, Dissertation, University of Iowa, 1973, p. 72 ; Constance Gosselin Schick : *The World of Theophile Gautier's Travel Accounts*, thèse de l'université de Pennsylvania, 1973, p. 29-31 ; on trouvera cependant un point de vue plus nuancé chez D.H. Talks (op. cit. : cf. note 1). Citons simplement, dans le domaine francophone, l'étude de Marcel Voisin qui, reprochant à l'envoyé poétique de l'auteur de ne pas aboutir à une véritable expression subjective, se situe implicitement dans cette même tradition interprétative : "il se contente le plus souvent d'un correct déballage de clichés et d'impressions superficielles, de ce que l'on pourrait appeler un "chromo". (...) nous n'aurons droit qu'à une vue banale de l'imagination formelle et ne saurons jamais rien des échos intimes suscités en l'âme du poète timoré" (*Le soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 161).

4. Jean Starobinski : *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Lausanne, Champ-Flammarion, 1983 (1è édition : Skira, 1970), p. 30.

5. Cf. Jean Richer : *Etudes et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Paris, Nizet, 1981, p. 75-78.

6. C'est ce que fait Jean-Claude Berchet dans son anthologie du *Voyage en Orient* (Paris, Laffont, 1985).

7. *Oeuvres complètes* de Théophile Gautier, reprint Slatkine de l'édition Charpentier, Paris, 1884, t. VII, p. 6. C'est à cette édition que je me référerai désormais.

8. Il y a longtemps, du reste, que Georges Poulet a attiré l'attention sur cet aspect chez Gautier : cf. le chapitre XIV du volume I consacré aux *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1952 (édition du Rocher : p. 319).

9. Si Nerval prend lui aussi ses distances par rapport aux voyageurs chrétiens trop facilement enclins à condamner les derviches, le chapitre qu'il consacre à ceux-ci n'est pas dénué d'ironie, puisque le paragraphe concernant la représentation donnée par les derviches hurleurs de Scutari se termine simplement par des mots : "Ils se roulent à terre et ont des visions béatifiques" (*Voyage en Orient*, in : *Oeuvres*, t. II, éd. Cl. Pichois et J. Guillaume, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1984, p. 668). Mais Gautier va beaucoup plus loin dans la description de la cérémonie proprement dite (alors que Nerval privilégie des réflexions philosophiques sur l'origine des différentes sectes) en même temps que dans l'investissement affectif du narrateur, qui n'hésite pas à reprendre à son compte cette exaltation du corps.

10. Cf. le tome II de l'édition des *Poésies complètes* procurée par René Jasinski, Paris Didot, 1932, p. 3-49.

11. *Voyage en Orient*, Plan de la Tour, éd. d'Aujourd'hui, 1978, t. I, p. 173-74.

12. Claude Savary : *Lettres sur l'Égypte* (1785), Paris, Bleuët, 1798, t. I, p. 129.

13. Alexandre Dumas (*Quinze jours au Sinaï*, 1835) écrit en fait son récit sur la base du témoignage du peintre Dauzats ; le chapitre II est construit sur le modèle d'une conversion de la douleur (violence du massage) en volupté. Flaubert, dans une lettre à Louis Bouilhet (15 janvier 1850), donne également une description des bains du Caire où il se rend, moins du reste pour noter les effets de l'étauve sur son corps que pour mettre crûment en évidence le rôle véritable du masseur (cf. la *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1973, t. I, p. 572).

14. Outre la célèbre préface de *Mademoiselle de Maupin*, qui, opposant l'esthétique de l'art pour l'art à une littérature utilitariste, condamne violemment toute pensée instrumentaliste, on peut évoquer la préface rédigée par Edmont de Goncourt pour le livre de souvenirs écrits par le gendre de Gautier : "Un jour, Théo interrompait un convive parlant de sa vie de travail, d'analyse et de privation d'amour dans le sens élevé du mot. "Tout cela est une théorie du renoncement stupide (...). Plus on dépense, plus on acquiert" ..." (Emile Bergerat : *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879, p. VI). J. Starobinski, dans le *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, insiste sur le caractère narcissique des acrobates décrits par Gautier : leur agilité corporelle, "jeu supérieur et gratuit" (op. cit., p. 35), est à mettre en relation avec la solitude hautaine de l'art pour l'art, beauté tournée uniquement sur elle-même (p. 41-42). Le bain turc procure une version moins dynamique de la dépense corporelle, mais où la distance entre sujet et objet est abolie, puisque le narrateur s'y livre à une pure déperdition énergétique ("vos pores ouverts laissent ruisseler l'eau sur vos membres assouplis") dans un établissement qui ne fait lui-même que brûler du combustible "les étuves différent de nos bains de vapeur : un feu continu brûle sous leurs dalles de marbres..." pour le délassement des baigneurs. Ajoutons encore que l'eau, si l'on en croit la courte autobiographie de Gautier, est liée dès son enfance à un plaisir corporel qui compenserait une insatisfaction dans l'acquisition des connaissances intellectuelles : le jeune adolescent, ennuyé par ses classes de rhétorique, se prit de passion pour la nage et passait parfois "toute la journée dans la rivière" (*Portraits contemporains*, in : *Oeuvres complètes*, t. XI, Genève, Slatkine, 1978).

15. Cf. l'édition procurée par M. Cottin et sa présentation du *Voyage pittoresque en Algérie*,

Genève, Droz, 1973.

16. In : *Récits fantastiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 227.

17. Voyez ce que dit Hassan El-Nouty de *Constantinople*, in : *Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès*, Paris, Nizet, 1958, p. 86.

IMAGES ILLUSOIRES, RÉELLES, FIGURÉES ?
Théophile Gautier et sa "chimère rétrospective"
reflétée dans l'œuvre peint de Goya

Théophile Gautier a été fasciné, toute sa vie durant, par l'œuvre de Goya : il y trouve un miroir magique, confirmant, renforçant et fixant à jamais "l'Espagne de (ses) rêves, telle qu'(il se) l'étai(t) imaginée avant même de l'avoir connue" (1). C'est en Espagne "romantique" - le mot revient sans cesse sous sa plume - une Espagne tant soit peu "*de pandereta*", peuplée de *majas* ravissantes et de duègnes rébarbatives, de sorcières répulsives et de démons hallucinants, de brigands à l'âme noble, de bohémiennes envoûtantes et de toreros à l'agilité et au courage insurmontables, et telle la rêvent avec lui écrivains et peintres de la période du haut espagnolisme français des années 1830. Alfred de Musset, Victor Hugo, Petrus Borel, George Sand, Prosper Mérimée, ou encore Louis Boulanger, Alfred Dehodencq, Eugène Delacroix et tant d'autres scrutent avec Gautier l'œuvre gravé de Goya pour y reconnaître leur Espagne romantisée, mythique (2).

C'est d'ailleurs à Gautier qu'est dû le premier article français entièrement dévoué aux *Caprices* de Goya, publié comme "Feuilleton" de la *Presse*, le 5 juillet 1838. Une deuxième version en paraîtra dans le premier volume du *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, journal dédié aux questions de beaux-arts, fondé par cet expert-amateur que fut Eugène Piot, le compagnon si parfait du "voyage en Espagne" de Gautier. Cette fois-ci l'article fut suivi par une deuxième partie, nommément un catalogue raisonné de l'œuvre gravé du maître, rédigé par Eugène Piot lui-même. Un troisième remaniement de cet article sera incorporé dans la version définitive du *Voyage en Espagne*, à partir de l'édition de 1845.

En effet, les écrits de Gautier sont ainsi émaillés par des références aux

Caprices surtout, mais aussi à la *Tauromachie*, aux *Taureaux de Bordeaux* et même aux *Désastres de la guerre* (3). Ainsi, lorsque le jeune Gautier - il a à peine vingt ans - veut décrire l'ancre de sa sorcière Véronique dans *Albertus* (1832), ce poème "semi-diabolique, semi-fashionable", il le compare à "un recueil de ... Goya complet" (4). Et lors de ses voyages Gautier cherchera le prototype actuel de la séduisante *maja* goyesque dans toutes les Espagnes, à Fontarabie dans le pays basque, au *rastro* de Madrid et, bien sûr, dans ce haut lieu de l'Andalousie qu'est l'Alhambra de Grenade, pour la chanter dans ses poèmes, pour en faire l'héroïne de son roman *Militiona*, pour l'évoquer encore dans ses tout derniers écrits (5). Les planches de Goya sur la tauromachie sont rappelées à Gautier, *aficionado* si jamais il en fût, chaque fois qu'il parle de cette "*dibersión de España*" (6). Et finalement Gautier retrouve certaines scènes de ce terrible hiver 1870-71 de la guerre franco-prussienne préfigurées par des planches précises des *Désastres de la guerre* (7).

L'œuvre peint du maître, aura-t-il la même emprise sur l'imagination de Gautier que ne l'a fait l'œuvre gravé ? Il semble surprenant que Gautier, fasciné par le monde à la fois pittoresque et hallucinant des planches de Goya, ne semble pas avoir ressenti, à première vue, les mêmes "affinités électives" devant ses peintures. Mais il est vrai aussi que l'on peut s'attarder bien différemment sur une gravure, l'étudier, la scruter, rêver devant elle et y revenir à plaisir - et ceci encore plus si l'on a l'admiration absolue du métier de Gautier ... et son œil précis de myope ! - que sur une grande toile accrochée haut à un mur de musée ou à moitié cachée dans la pénombre de quelque chapelle latérale de cathédrale.

Il se pose ici la question originelle du bon sens : Quels sont les tableaux de Goya que Gautier a pu effectivement connaître avant, pendant et après son premier voyage en Espagne de 1840, et comment y a-t-il réagi, sur le moment même et à la longue, à travers l'œil de sa mémoire ? Ces tableaux semblent être devenus pour Gautier, au cours des années et de son enthousiasme grandissant pour Goya, le miroir magique dans lequel il tâchera de percevoir une pâle réflexion au moins de "la plus insaisissable des chimères, la chimère rétrospective", celle de "l'Espagne de (ses) rêves" (8).

Il me semble reconnaître deux étapes distinctes dans l'attitude de Gautier devant l'œuvre de Goya : avant, et même pendant son premier voyage en Espagne ce fut essentiellement dans l'œuvre gravé du maître qu'il chercha une confirmation picturale de son Espagne préfigurée ; mais peu à peu, Gautier, qui au début de sa carrière, s'était lui-même destiné à la peinture (9), et qui était certes un critique d'art fin et avisé, succombera à l'emprise irrésistible de l'œuvre peint, si multiple, si changeant, si vaste. Son appréciation des peintures de Goya semble s'élargir en même temps que s'approfondir avec le passage des années. Quels sont donc les tableaux que Gautier a bien

pu "voir, de ses yeux voir", et ceci à Paris même et bien avant son premier voyage en Espagne ?

Certes, il se présenta une occasion sans pareille dès la fin des années trente lors de la création du Musée espagnol de Louis-Philippe (10). Faisant suite à cet espagnolisme généralisé qui pénétrait le monde des arts et des lettres depuis une dizaine d'années, le roi lui-même décida d'acquérir à son tour une collection de tableaux espagnols. Il chargea donc le Baron Isidore Justin Séverin Taylor, Commissaire royal près le Théâtre français - et "éminence grise" en toutes matières officielles et officieuses touchant aux questions des beaux-arts - de parcourir l'Espagne en quête d'œuvres d'art. Dans cette entreprise, Taylor fut efficacement secondé par les peintres Adrien Dauzats et Pharamond Blanchard, et pourvu de fonds privés du roi, tirés sur la Liste Civile (11).

Le moment politique était propice à une telle entreprise : l'Espagne était déchirée par la guerre civile entre les deux branches de la maison des Bourbons, les Carlistes et les Cristinos et les questions concernant le patrimoine artistique n'occupaient guère alors une place prépondérante dans les préoccupations du gouvernement ; de plus, la loi du ministère Mendizabal de l'*exclaustración* et de la *desamortización* de 1835 avait mis les trésors des couvents et monastères fermés à la portée de l'acheteur. Mais si Taylor acquit relativement peu de tableaux directement à ces institutions religieuses abolies, il sut judicieusement en suivre les traces et les retrouver chez des marchands de tableaux, des restaurateurs, des collectionneurs et des administrateurs de dépôts d'art. De plus, personnage de marque lui-même, il trouva des entrées auprès de familles nobles, tels les comtes de l'Aguila à Séville, les ducs de Hajar à Madrid... et de Javier Goya lui-même, le seul fils survivant du maître.

Après plus de dix-huit mois passés à parcourir la Péninsule - de novembre 1835 à mai 1837 - Taylor rentra en France, chargé d'objets précieux, dont presque cinq cent tableaux par des maîtres espagnols. Ces œuvres furent exposées dans cinq salles nouvellement aménagées derrière la colonnade du Louvre. Là, pendant dix ans, se put admirer une collection, jamais égalée depuis, de "pintura española fuera de España" (c'est ici le titre du livre monumental de J.A. Gaya Nuño).

Bien avant l'ouverture du Musée espagnol, le 7 janvier 1838 (12), certains invités de marque de même que la critique furent admis dans les salles d'exposition. Ainsi Gautier y vint dès le mois de septembre 1837, et cette visite lui fournira l'occasion de son feuilleton du 24 septembre dans la *Presse*, journal pour lequel il était le critique d'art attitré. Il est vrai que lors de cette visite il ne lui avait été nullement commode de bien inspecter les trésors ramenés par Taylor, car "les toiles, déroulées, gisaient encore à terre

et n'étaient pas placées à leur jour". Il n'eût donc guère été facile de retrouver dans cette masse confuse les toiles de Goya en particulier... et encore moins de les apprécier, dans de telles conditions. Gautier le fit-il ? Ce feuilleton sur le musée, où il parle de Murillo, de Ribera, du Greco et surtout de Zurbarán, ne mentionne, pas même en passant, Goya.

Gautier, en critique avisé, retourna-t-il à la galerie espagnole avant de rédiger son feuilleton sur les *Caprices* de Goya dans la *Presse* du 5 juillet 1838 ? Cela n'est pas impossible, puisqu'il y juge certains tableaux du maître exposés à la galerie ; mais Goya reste pour lui essentiellement l'auteur satirique des *Caprices*, bien qu'il parle aussi de lui en tant que peintre de fresques, "exécuté(es) en Espagne" auxquelles il "présume du mérite". Quant aux tableaux de Goya qu'il aurait bien pu voir à la galerie, Gautier les expédie avec un mépris cavalier, surprenant en ce critique qui se dit un admirateur fervent du maître. Deux toiles seulement ont attiré son attention, et il ne leur trouve que des qualités grossières d'"enseignes" : "A voir au Musée Espagnol les deux grandes croûtes peintes comme des enseignes qui portent le nom de Goya, l'on ne se douterait guère que c'est réellement un artiste de premier ordre".

Ici Gautier a entièrement tort : Taylor n'avait pas rapporté deux toiles de Goya de son expédition artistique en Espagne, mais presque une douzaine : l'inventaire de la galerie espagnole, de même que le catalogue de la vente de la collection, enregistrent onze tableaux de Goya. Huit au moins de ces tableaux avaient été achetés au fils de Goya, Javier. Il n'est guère plausible que Goya, ce père dévoué, ait légué à son fils chéri des "croûtes", ni que le Baron Taylor, fin connaisseur, ait payé la somme de 15 500 réaux pour des images "peintes comme des enseignes". En effet, les toiles du legs Javier comptent parmi les plus remarquables et les plus variées du maître (13).

Là, il y avait le portrait de son disciple Asensio Julia, pris sur le vif, en vêtement de travail, debout au pied de l'échafaudage érigé pour peindre les fresques de la chapelle madrilène de San Antonio de la Florida : la sensibilité souvent mordante du peintre se fait ici presque affectueuse devant son disciple - le seul ? - et ami "Asensi" (14). Puis il y avait cette toile d'une force vitale extraordinaire de *La Fragua* (15), d'une puissance et d'une compréhension profonde du rude travail physique de l'ouvrier qui fait déjà penser à Zola et aux *Casseurs de pierres* de Courbet. Deux autres peintures répertoriées dans le catalogue de la galerie pourraient entrer dans la catégorie "noire", fantastique, de l'œuvre goyesque hallucinant qui avait tant hanté les Romantiques français, le *Reo en Capilla* et un *Enterrement* (16).

Mais avant tout et par-dessus tout il y avait plusieurs tableaux peignant les charmes de cette *maja* qui avait captivé le cœur et l'imagination de Gautier lui-même, tout autant que de ses compagnons, écrivains et artistes de la "bande romantique". Et maintenant Goya la montre, non plus une petite

figure croquée en noir et blanc sur une page de taille réduite d'un recueil de planches imprimées, mais à l'échelle réelle, au coloris vibrant, pleine de vie et de "grâce andalouse et castillane", telle que les pages de *Caprices* avaient fait rêver d'elle le jeune Gautier :

"Ce sont en effet de belles filles au bas de soie bien tiré, avec de petites mules à talon pointu qui ne tiennent au pied que par l'ongle de l'orteil, ... des mantilles de dentelle noire disposées en capuchon et jetant leur ombre veloutée sur les plus beaux yeux noirs du monde ; des basquines plombées pour mieux faire ressortir l'opulence des hanches " (17).

Ainsi Gautier l'évoque-t-il dans son article sur les *Caprices* ... et pourtant aucun des trois tableaux de la Galerie où Goya la montre ainsi ne semble avoir captivé son attention : ainsi dans *les Jeunes* ou *la Lettre* (18), deux jeunes femmes, en vêtement simple de *maja*, protégées par une ombrelle, lisent cette "lettre" que tient l'une d'elles. Dans une autre peinture l'on voit des "*majas au balcon*", scène si typiquement goyesque et qui influencera profondément l'imagination des peintres d'outre-Pyrénées pendant des générations à venir... depuis celle des années 1840 jusqu'à Manet, et encore Magritte (19) de nos jours ! Mais il y eut surtout cet extraordinaire portrait de Cayetana, duchesse d'Albe (planche 1), en *maja* plus séduisante, plus *castiza* que toute *maja* imaginable. Elle s'y présente, vêtue de soie et de dentelle noire : une large *faja* de soie rouge vif aux bandes dorées fait ressortir sa taille minuscule, une mantille noire encadre son beau visage régulier et altier, aux "grands cils noirs et aux yeux de velours" (20) qui envoûtent le spectateur de leur regard perçant et direct. De riches manchettes brodées d'or couvrent tout son avant bras et attirent l'attention du spectateur sur sa main élégante et mince qui montre d'un doigt effilé le révélateur "solo Goya" inscrit dans le sable à ses pieds, menus, certes, et chaussés de leur proverbial "escarpin étroit" (21).

Mais pas un seul mot, de la part de Gautier, sur ce portrait fascinant d'un personnage dont il n'ignorait point que les rapports avec Goya furent tout autres que de modèle à peindre : "Goya a encore fait d'autres dessins pour la duchesse d'Albe, son amie, qui ne sont point parus, sans doute à cause de la facilité de l'application" (22).

Est-il donc étonnant qu'il n'ait encore moins remarqué les autres tableaux par Goya exposés dans la Galerie, et qu'il n'y fasse pas la moindre référence ? Goya, même après l'ouverture du musée, restera pour Gautier essentiellement et même exclusivement, l'auteur des recueils gravés. Il affirmera donc, au début de cet article de 1838, de ne "pouvoir porter de jugement" sur l'œuvre peint du maître puisque "les pièces du procès (lui) manquent".



Pl. n° 1 : GOYA, Francisco de. *La Duchesse d'Albe*
Hispanic Society of America, New York.

Pourtant Gautier n'hésite pas, à la même occasion, de "porter de jugement" sur "la manière de peindre de Goya", acceptant, répétant le mythe de la violence presque incontrôlée des procédés du maître :

"La manière de peindre de Goya était presque aussi excentrique que son talent, il puisait la couleur dans des baquets, l'appliquait avec des éponges, des balais, tout ce qui lui tombait sous la main, il truclait et maçonnait ses tons comme du mortier, et donnait les sentiments à grands coups de pouce. A l'aide de ces procédés expéditifs et péremptoires, il couvrait en un ou deux jours une trentaine de pieds de muraille ; tout ceci nous paraît dépasser un peu les bornes de la fougue et de l'entrain ; les artistes les plus emportés sont des *lécheurs* en comparaison".

Gautier avoue, toutefois, ne pas être à même de juger de l'œuvre peinte de Goya selon son expérience propre :

"nous ne savons pas trop quel aspect peut avoir de la peinture attaquée et pochée si audacieusement et si cavalièrement que cela" (23).

Mais il faut avouer que même lors de son article rétrospectif sur le Musée espagnol, du 27-28 août 1850, Gautier n'octroyera qu'une brève mention au maître aragonais, et ceci tout à la fin d'un article de deux pages et demi

"Goya, le dernier descendant de Velazquez, qui, malgré les traditions perdues et l'affreux goût contemporain, sut montrer son génie et reconstituer l'originalité espagnole" (24).

Puis survient, en 1840, le premier - et le plus important - des cinq voyages de Gautier en Espagne (25) et la révélation de la réalité de son "mirage espagnol", un terme qui revient sans cesse sous sa plume. Ainsi en 1867 encore, presque trente ans après son premier voyage "tra los montes", Gautier, à travers le voile de sa vérité rétrospective, se dira avoir été, dès alors, profondément attiré par l'œuvre de Goya "dont les peintures (1') avaient si vivement frappé à (son) premier voyage en Espagne" (26) ; et en 1870, moins de deux années avant sa mort, il affirmera toujours avoir entrepris, sa vie durant, "bien des courses en Espagne à la recherche de ses œuvres" (27).

Suivons donc les traces de Gautier à travers les Espagnes, et écoutons-le lorsqu'il parlera des peintures de Goya qu'il se sera arrêté à contempler - ou dont ne parlera pas ! Mais s'il se dit avoir parcouru l'Espagne à la recherche de ces œuvres, s'est-il arrêté assez longtemps devant ceux des tableaux qu'il avait bien pu voir, dans les églises, les palais, les collections privées,

et encore dans ce musée de Madrid qui l'impressionna tant ? Les a-t-il regardés assez attentivement et assez scrupuleusement pour en parler avec la même familiarité et le même entendement qu'il avait su déployer au sujet des *Caprices*, ou projettera-t-il sur le tableau, souvent entrevu plutôt que regardé, sa vision personnelle, transformée par le souvenir du sujet perçu autrefois sur la toile ?

Tout au long de son voyage de cinq mois (du 5 mai au 9 octobre 1840), Gautier se révèle visiteur assidu de toute église et cathédrale où il eut accès, depuis celle de "Astaraga" (Astigarraga, bien sûr) dans le pays basque, où il passa sa première nuit en Espagne, jusqu'à la cathédrale de Barcelone, lieu de la dernière escale du bateau qui le ramena en France.

Il est vrai que les circonstances dans lesquelles il put voir certains de ces tableaux - et ceci est toujours vrai de nos jours - y étaient plutôt défavorables : l'éclairage dans les églises est souvent très insuffisant, les fresques et les tableaux y sont fréquemment placés hors de vue, voilés par la pénombre de quelque chapelle latérale ou même enfermés derrière une grille infranchissable ! Gautier admire ainsi Charles Yriarte, qui pour son ouvrage sur Goya de 1867 était arrivé à réunir une vaste documentation :

"Ce qu'il a fallu de temps, de soin, de volonté, de peine et de dépense pour arriver à réunir ces documents multiples et cette œuvre éparpillée en tant d'endroits, on peut difficilement s'en faire une idée quand on n'a pas éprouvé soi-même la courtoise nonchalance espagnole, qui ne refuse jamais et répond toujours *mañana* (demain). Décider un sacristain ayant envie de faire la sieste à vous ouvrir la grille d'une chapelle ou se trouve une toile à voir n'est pas une chose aisée ; les négociations sont remises au lendemain, et souvent il faut partir avant qu'elles soient terminées" (28).

A Madrid, par contre, Gautier, est fort impressionné et par le plan d'ensemble et par l'agencement des salles d'exposition du musée : "les tableaux sont fort bien éclairés, et l'architecture du monument ne manque pas de style, surtout à l'intérieur", cependant la façade de l'édifice ne trouve guère son approbation : "La façade qui donne sur le Prado est d'assez mauvais goût" (V.E. p. 146).

Lors de sa deuxième visite au musée de Madrid, en 1846, il continuera à s'émerveiller de ce "beau bâtiment dû à l'architecte Villanueva, dans lequel, chose extraordinaire pour un musée, on voit clair partout" (29). Toutefois les fonds du musée n'étaient guère riches en toiles de Goya : le catalogue de 1843 n'en compte que trois : les portraits équestres de Charles IV et de la reine Marie-Louise, et un *Picador* (30).

Quant aux palais privés - Gautier s'y réfère en tant que "les grandes maisons" - il ne me semble point y avoir eu des entrées particulièrement notables. Au contraire de Mérimée, qui, lui, avait vécu dans la familiarité d'une famille de Grands d'Espagne - les ducs de Montijo - (il avait même copié le portrait par Goya de la marquise de Lazan, la sœur du duc), Gautier ne donne aucune preuve, ni dans son *Voyage*, ni dans sa correspondance, ni dans ce précieux "carnet" du voyage (31), qu'il ait eu de tels rapports. Lui, qui raconte si fièrement ses rencontres avec des gens d'importance, n'aurait certes pas manqué l'occasion de faire participer ses lecteurs à quelque visite chez un Grand d'Espagne... ou même chez un noble de catégorie moindre !

Mais bien que, sur la fin de sa vie, Gautier affirme avoir cherché dès son premier voyage en Espagne à se documenter sur les œuvres de Goya qui lui "avait inspiré un goût si vif qui bientôt dégénér(at) en passion" (32), les faits connus du voyage ne confirment point cela. Ainsi, dans le premier feuilleton envoyé de Madrid où il parle de Goya, Gautier ne fait que répéter ce qu'il avait déjà dit dans son article sur les *Caprices* de 1838, et l'édition de 1843 n'y ajoute rien de nouveau. Ce sera seulement celle de 1845 qui aura droit à de brèves notes sur quelques tableaux de Goya, et ces commentaires restent d'une généralisation des plus minces. Gautier y mentionne, rapidement et en les nommant seulement, certaines peintures qu'il avait vues à Madrid, à Tolède, à Séville, et il informe aussi son lecteur que "le duc d'Ossuna (sic) possède plusieurs tableaux de Goya, et il n'est guère de grande maison qui n'ait de lui quelque portrait ou quelque esquisse" (V.E. p. 148).

Ceci en 1845. Mais lorsque Gautier retournera à Madrid en 1846, fera-t-il des efforts particuliers pour approfondir sa connaissance de Goya ? Il est vrai que cet amateur fervent de la *corrida* y vint plus pour assister aux "courses royales" (33) qu'aux autres cérémonies célébrées à l'occasion des mariages royaux des princes de la Maison de France et celle d'Espagne, et qu'il n'était alors guère consumé par le désir d'approfondir sa familiarité avec l'œuvre de Goya... quoi qu'il en dise quelque vingt-cinq années plus tard ! Disons toutefois qu'il n'a pas manqué de passer quelques heures au musée, antidote aux "émotions poignantes" de la *corrida*, seulement il ne mentionne même pas le nom de Goya lorsqu'il raconte cette visite dans son feuilleton : les grands maîtres de la peinture espagnole continuent à ne comprendre que Murillo, Velázquez Ribera et Zurbarán.

Bien que Gautier se soit joint au groupe d'Alexandre Dumas-père (venu, lui, en envoyé officiel aux mariages royaux), pour beaucoup d'activités en commun - y compris un repas chez Lhardy, récemment ouvert ! - il n'a point été d'un déjeuner donné par le duc d'Osuna en l'honneur de Dumas. De toute façon, ce repas eut lieu dans l'hôtel en ville du duc, à la Plaza del Angel (Dumas raconte que les convives avaient pu se rendre à la Plaza

Mayor, site des courses en moins de dix minutes), tandis que sa collection de tableaux de Goya était gardée à son palais de l'Alameda, près de Barajas, à neuf kilomètres du centre. Que Gautier n'aurait-il dit, s'il avait vu ces quelque vingt-deux peintures, et des meilleures du maître, tels *le Mat de cognac*, *l'Escarpolette*, la ravissante *Pradera de San Isidro*, *le Choix de taureaux par la comtesse de Benavente*, puis des scènes noires, démoniaques, outrepassant les plus hallucinantes des *Caprices* (34) ?

Qu'est-ce donc que Gautier avait effectivement vu de l'œuvre peint de ce maître dont il dit qu'il

"a beaucoup produit ; il a fait des sujets de sainteté, des fresques, des portraits, des scènes de mœurs, des eaux-fortes, des aqua-tinta, des lithographies, et partout, même dans les plus vagues ébauches, il a laissé l'emprunte d'un talent vigoureux ; la griffe du lion raie toujours ses dessins les plus abandonnés" (V.E. p. 148).

Les œuvres à sujet "de sainteté" que Gautier inclut dans sa liste sont *l'Arrestation du Christ* (le *Prendimiento*) (planche 2) de la cathédrale de Tolède et *la Sainte Justine et sainte Rufine* (planche 3) de celle de Séville, et encore, bien que très brièvement, les fresques de San Antonio de la Florida à Madrid. Cette fois-ci, il n'y a aucun doute qu'il a vu et *l'Arrestation*, et *la Sainte Justine et sainte Rufine* et, probablement, les fresques de San Antonio.

Lors de sa visite à Tolède, Gautier passe, comme c'est sa coutume de voyageur curieux, de longues heures à la cathédrale. Il ne semble pourtant point avoir été particulièrement retenu par ce tableau de *l'Arrestation*, car dans la version du feuilleton où il raconte avec force détail son parcours de la cathédrale, il ne le mentionne nullement. Cependant, dans "des sacristies... et salles capitulaires autres que celle où se trouvait le Goya, son œil avait bien été arrêté par d'admirables fresques... qu'on attribue au neveu de Berruguète, si ce n'est à Berruguète lui-même" (V.E. p. 190) et surtout par "un immense plafond de Luc Jordan".

Bien que Gautier n'ait pas mentionné *l'Arrestation du Christ* de Goya ni dans son feuilleton, ni dans la première version du *Voyage* (celle de 1843), ce tableau a dû laisser une impression durable dans son imagination, car il ajoutera dans la version définitive de 1845 un commentaire bref mais perspicace sur cette toile. Il s'était émerveillé devant la force suggestive du clair-obscur de cette peinture où la lumière, concentrée sur la personne du Christ-victime, rejaillit encore sur Judas-le traître et sur le soldat-appréhenseur, tandis que tous les autres personnages, spectateurs anonymes de la scène, sont enveloppés par un dégradé d'ombre allant jusqu'à l'obscurité complète au fond de la composition. Bien avant la critique moderne,



Pl. n° 2 : GOYA, Francisco de. *L'Arrestation du Christ*
Sacristie, Cathédrale, Tolède.



Pl. n° 3 : GOYA, Francisco de. *Sainte Justine et Sainte Rufine*
Sacristie, Cathédrale, Séville.

de Pierre Paris à Enrique Lafuente Ferrari, Gautier a senti ici la parenté profonde entre Goya et Rembrandt :

"A Tolède, dans une des salles capitulaires, nous avons vu de lui un tableau représentant Jésus livré par Judas, effet de nuit que n'eût pas désavoué Rembrandt, à qui je l'eusse attribué d'abord, si un chanoine ne m'eût fait voir la signature du peintre émérite de Charles IV" (V.E. p. 148)(35).

Serait-ce ici un de ces cas où sa connaissance de plus en plus approfondie de l'œuvre goyesque aurait aiguisé la sensibilité de Gautier pour lui faire retrouver, dans le "miroir de son âme" certains tableaux qui, sur le moment même semblent avoir passé inaperçus ?

Le même phénomène de transformation -- ou au moins d'élaboration -- rétrospective de ses souvenirs se produit encore à propos du tableau de *Sainte Justine et Sainte Rufine* de la cathédrale de Séville : quand Gautier raconte sa visite à cette cathédrale dans le feuilleton envoyé à la *Presse* et qui sera tel quel incorporé dans la première version du *Voyage*, le nom de Goya ne l'arrête pas plus que celui de beaucoup d'autres peintres dont les ouvrages forment le trésor artistique de cette cathédrale :

"Les peintures de Murillo, de Zurbaran, de Pierre Campana, de Roëlas, de don Luiz de Villegas, des Herrera vieux et jeune, de Juan Valdès, de Goya, encombrant les chapelles, les sacristies, les salles capitulaires." (V.E., p. 376).

Ici encore l'édition de 1845 du *Voyage* élaborera sur cette première mention de Goya, par trop inconséquente, et Gautier non seulement nommera le tableau en question, mais il en donnera l'emplacement dans la cathédrale et en entreprendra même une tentative de description. Il est révélateur qu'il place ces commentaires non pas dans le passage décrivant sa visite à la cathédrale de Séville, mais bien dans celui dédié à Goya dans le chapitre sur le musée de Madrid :

"Dans la sacristie de la cathédrale de Séville il existe aussi un tableau de Goya, d'un grand mérite, Sainte Justine et Sainte Rufine, vierges et martyres, toutes deux filles d'un potier de terre, comme l'indiquent les *alcarazas* (sic) et les *cantaros* groupés à leurs pieds." (V.E., p.148).

Que ce soit d'après l'œil de sa mémoire plutôt que par l'observation directe que Gautier décrit ici la toile semble prouvé par certaines erreurs dans sa description. Les objets "groupés (aux) pieds" des saintes ne sont nullement des *alcarrazas* et *cantaros*, mais clairement les attributs de leur martyre. L'on y distingue très nettement des tronçons des idoles payennes qu'elles

viennent de briser : une tête de déesse, une main, un bras fêlé sont éparpillés aux pieds de l'une, tandis qu'aux pieds de l'autre est couché le lion qui, au lieu de les attaquer avec férocité, assume plutôt des allures de gros chien tout doux qui passe sa langue paisiblement entre les orteils de l'autre ! En revanche, c'est dans leurs mains qu'elles tiennent des bols et des assiettes, indiquant le métier de leur père, de même qu'une branche de la symbolique palme du martyr. L'image dont se souvient Gautier, fidèle à l'original dans ses grandes lignes, ne l'est guère pour les détails ; cela n'avait donc certes pas été au moment de sa visite à la cathédrale, et devant le tableau, que Gautier se serait évertué à prendre note des détails d'un tableau dont il se souviendra pourtant assez pour l'inclure dans sa brève liste des oeuvres notables de Goya, constituée plusieurs années après son retour en France.

Dans son énumération rapide des "tableaux de sainteté" de Goya, Gautier mentionne aussi, très brièvement il est vrai, les fresques peintes pour le petit sanctuaire de San Antonio de la Florida. Les a-t-il vues lors du voyage de 1840 ? Ceci n'est pas impossible, car il était bien à Madrid le 13 juin, jour de la fête de San Antonio, et il n'est pas sans nous dire que c'est bien aux alentours de cette petite chapelle aux bords du Manzanares qu'a lieu "une fête assez fréquentée, à une demi-lieue de Madrid". (V.E., p. 148) Gautier, si avide de divertissements typiques et qui se plaint constamment que l'Espagne réelle, rencontrée lors de son voyage, ne soit pas assez "espagnole", aurait-il manqué de visiter cette *feria de San Antonio*, restée encore de nos jours une des fêtes les plus authentiquement populaires où survive l'Espagne d'antan ? Il faut avouer que rien, ni dans le *Voyage*, ni dans ses lettres à sa famille, ni dans le "Carnet du voyage" ne prouve qu'il y soit effectivement allé.

Toutefois ses commentaires sur ces fresques extraordinaires, peintes avec "cette liberté, cette audace et cet effet" (V.E., p. 148) en reconnaissent avec justesse le caractère en dehors de toute tradition, et de peinture religieuse, et de décoration d'église. Il est curieux, pourtant, que Gautier pour qui le sujet prédomine tant de fois sur la facture du tableau ait résisté ici à l'enchantement de cette scène de balcon qui encercle la coupole et où, autour du saint et du mort qu'il vient de ressusciter, grouille tout un peuple -- riches, pauvres, moines, vieillards, enfants à califourchon sur la balustrade, jeunes *majas* simples et d'autres femmes habillées plus richement ; tout cela bougeant, gesticulant, bavardant encore ou déjà saisis d'étonnement devant le miracle, pris sur le vif du moment par l'artiste et figé dans une luminosité transparente qui semble percer la coupole-même. Puis sur les murs latéraux, sur les pendentifs, sur les arceaux des fenêtres, se détachent des anges-femmes, blondes et roses, pour exercer le charme pulpeux de leur présence inquiétante. (pl. 4) Gautier, qui, avec son ami Gérard de Nerval avait même entrepris, (fin juillet, début août 1836), un voyage spécial en Belgique pour y retrouver l'original de ce type de femme (36), ne dit pourtant pas un seul



Pl. n° 4a : GOYA, Francisco de.
Le Miracle de Saint Antoine de Padoue "Ange" (détail)
San Antonio de la Florida, Madrid.



Pl. n° 4b : GOYA, Francisco de.
Le Miracle de Saint Antoine de Padoue "Anges" (détail)
San Antonio de la Florida, Madrid.

mot de ces anges, "bionde e grassotte", images parfaites de cette beauté... mais qui, à ce point avait été remplacée dans l'imagination de Gautier par le type, tout différent de la "brune andalouse". Et certes, Gautier ne se trouvera pas à court de paroles lorsqu'il reconnaît cette dernière dans les majas des *Caprices* et dans d'autres tableaux de Goya.

Pourtant, plus de vingt années après cette première mention toute brève et inconséquente de ces fresques, Gautier, dans son compte-rendu du *Goya* de Charles Yriarte de 1867 en parlera avec la plus grande admiration :

"Une des œuvres les plus importantes de Goya ce sont les fresques de San Antonio de la Florida, composées d'une coupole et de pendentifs, d'une couleur et d'une harmonie charmantes. La coupole représente le saint ressuscitant un mort et les pendentifs des anges d'une grâce et d'une coquetterie qui rappellent Tiepolo." (37).

Remarquons que ces fresques sont l'unique exemple personnel que Gautier ait choisi -- en dehors de ses habituelles références aux planches gravées -- pour illustrer l'admiration pour Goya qu'il partage avec Yriarte, et cela quelque vingt-sept années après son premier séjour à Madrid. Il semble donc fort probable que Gautier ait effectivement visité ce petit sanctuaire lors de la foire du Saint en 1840. De plus, les seuls détails précis qui semblent être restés dans sa mémoire sont précisément les portraits de ces anges, placés bien en vue du visiteur : ceci serait en accord avec le comportement habituel de Gautier lors d'autres visites de cathédrales, celle de Burgos, celle de Barcelone, où il s'arrête devant ce qui se trouve au niveau du regard du spectateur, et donc perçu d'une façon claire et immédiate (38). Remarquons aussi qu'il ne décrit pas un seul élément précis de l'immense fresque encerclant la coupole... mais il était myope !

Comme les tableaux des cathédrales de Tolède et de Séville, les fresques de San Antonio se seraient imprimées à jamais dans l'imagination de Gautier, et son souvenir de cette œuvre, au lieu de pâlir avec le passage du temps, en sera avivé et reprendra une présence toute fraîche dans son imagerie goyesque. Ainsi les peintures de Goya à "sujet de sainteté" dont parle Gautier se résument à un tout petit nombre -- trois --, et encore ne semble-t-il pas les avoir ni vraiment étudiées ni même regardées de près, au moins sur le moment même du premier voyage. Il est vrai que les questions de religion tiennent une place minime dans la pensée de Théophile Gautier, et la peinture religieuse ne l'aura pas touché outre mesure.

Gautier, sera-t-il plus sensible aux sujets historiques, et surtout à ceux

qui touchent au passé récent de l'Espagne, telle l'invasion napoléonienne de la Péninsule ? N'oublions pas que Gautier, cet ancien combattant d'*Hernani*, vécut au milieu de la bande romantique, profondément influencée par la légende napoléonienne. Lui aussi payera son dû à l'ombre de l'empereur, avec des écrits tel son poème "les vieux de la vieille" d'*Emaux et Camées*. Comment réagira-t-il donc aux témoignages passionnés de la résistance espagnole à l'occupant français par Goya, ce maître qu'il admira tant ?

Sur la promenade du Prado à Madrid, Gautier avait déjà remarqué "le monument aux victimes du *Dos de Mayo*", mais le ton de cet hispanophile reste d'un détachement surprenant et ne semble frôler que la surface de la portée de cet évènement qui bouleversa l'Espagne. Il décrit avec assez de précision la forme du monument, un obélisque qui lui rappelle celui de la Place de la Concorde, en moins beau, car il n'est pas "d'un seul morceau" (39), et il note que "des inscriptions en l'honneur des victimes sont gravées en lettres d'or sur les côtés du socle". Puis il reconnaît quand-même que "le *Dos de Mayo* est un épisode héroïque et glorieux", pour les Espagnols, mais le Français en lui se place sur la défensive en disant que "les Espagnols (en) abusent légèrement". Seulement ce ne sera pas sur le plan politique que Gautier leur reproche ces "abus", mais exclusivement sur un plan superficiel et qui ne touche pas au cœur de la question, celui de la caricature picturale des Français :

"On ne voit partout que des gravures et des tableaux sur ce sujet. Vous n'avez pas de peine à croire que nous n'y sommes pas représentés en beau : on nous a fait aussi affreux que des Prussiens du Cirque Olympique" (V.E., p. 144).

Mais Gautier ne se prononce nullement sur la portée de cet "héroïsme", c'est-à-dire la révolte des Madrilènes contre les Mamelouks de Napoléon, au cœur même de leur ville, sur la Puerta del Sol, à la date du deux mai, restée à jamais inscrite en lettres d'or dans le médaillon central du tableau de Goya de l'*Allégorie de la ville de Madrid*.

La même absence de réaction quand Gautier s'arrête, dès son entrée au musée, devant "une curieuse peinture, reléguée sans honneur dans l'anti-chambre" (V.E., p. 149), dans laquelle il reconnaît encore "le massacre du 2 mai, scène d'invasion" (V.E., p. 148). Ici encore il ajoutera, dans l'édition définitive du *Voyage*, un rapide commentaire qui permet au moins d'identifier cette toile comme l'hallucinant *Trois mai* (p. 5) :

"Il exécuta... une scène du *Dos de Mayos* (sic), où l'on voit des Français qui fusillent des Espagnols." (V.E., p. 149).

Gautier semble révéler ici le même détachement affectif qu'il avait montré



Pl. n° 5 : GOYA, Francisco de. *Le Trois Mai* (1808)
Musée du Prado, Madrid.

devant le monument aux victimes ; il ne fait toujours aucun commentaire sur les événements historiques qui avaient provoqué le massacre de milliers de madrilènes le lendemain de leur soulèvement contre Murat et ses forces. De plus, les commentaires de Gautier, peintre lui-même et critique d'art respecté et respectable, se limitent à trouver cette peinture "d'une verve et d'une furie incroyables" (V.E., p. 149) sans plus insister sur la passion qui rayonne de ce tableau profondément perturbant. Il semble même, d'après le contexte, que Gautier parle ici plus de la facture même du tableau qu'il ne pense à l'horreur des faits dont Goya fait ici le procès. En effet, ce passage est précédé immédiatement par des commentaires sur la façon de peindre de Goya, sur ses "procédés expéditifs et péremptoires", que Gautier accuse de "dépasser un peu des bornes de la fougue et de l'entrain". Maintenant Gautier-le-critique-d'art succombe à Gautier-l'écrivain, imbu du mythe

romantique d'un Goya violent, incontrôlé : "il exécuta, avec un cuiller en guise de brosse, une scène du *Dos de Mayos* (sic)", ce qui est probablement le jugement de critique d'art le plus injuste que Gautier ait jamais prononcé !

Est-ce que Gautier se serait refusé ici à acquiescer, ou même à toucher de près, à cette dénonciation passionnée d'une guerre, d'une occupation où les Espagnols eux-mêmes et toute l'Espagne n'étaient que proie et victimes de l'Empereur ? Il est vrai que l'engagement politique de Gautier, au contraire de celui de tant d'autres écrivains de son temps est toujours reste minime, inexistant même. Les grands courants historiques et les bouleversements sociaux de son temps l'ont étonnamment peu perturbé. La conscience politique de Gautier n'est pas plus aiguisée lorsqu'il assiste, en 1843, à une soirée de danses espagnoles au théâtre des Variétés et y entend une chanson révolutionnaire espagnole, popularisée lors de la résistance héroïque de Saragosse aux assiégeants français (1808-09) :

"La Virgen del Pilar dice
Que no quiere ser francesa
Que quiere ser capitana
De las tropas aragonesas."

Dans cette chanson guerrière inflammatoire où la Vierge protectrice de toutes les Espagnes -- la Vierge du Pilier de Saragosse -- se déclare prête à se faire "capitaine des troupes aragonaises" pour mener son peuple contre l'occupant français, Gautier n'entend qu'"une charmante chanson", où les chanteurs avaient remplacé le terme de "française" par celui d'"anglaise", une "politesse" superflue, selon lui ! (40).

Son dossier policier secret est révélateur au sujet de ce détachement politique de Gautier :

"En politique, Gautier n'a pas d'opinion, il ne s'occupe pas de si peu ; une jambe de danseuse, un vers de Victor Hugo, une phrase de Méry, ont bien plus de mérite et d'importance pour cet esprit tout à la fois sceptique et très crédule, plein de fantaisie et de réalité" (41).

Remarquons très brièvement ici que Gautier, qui passe sans frissonner devant le *Tres de Mayo* du musée n'avait pas paru plus touché par la fureur de l'attaque de Goya, dans les *Désastres de la Guerre*, des fléaux apocalyptiques de la Guerre, de la Conquête, de la Famine et de la Mort. Il semble en effet reculer devant tout engagement personnel, soit sur le plan historique, soit sur le plan moral... et le plan "critique d'art" en pâtît !

Quant aux "scènes de mœurs" dont parle Gautier quand il fait son tour d'horizon plus que rapide de l'œuvre multiple de Goya, ce sont exclusivement celles qu'il avait connues d'après les *Caprices* (ses analyses de différentes scènes le confirment : il mentionne à chaque fois des planches précises et en cite souvent même l'épigraphe). Mais aurait-il connu au moins quelques unes de ces œuvres peintes où Goya évoque cette Espagne

"à jamais disparu(e) des toreros, des majos, des manolas, des moines, des contrebandiers, des voleurs, des alguacils et des sorcières, toute la couleur locale de la Péninsule" ? (V.E., p. 156).

Nous avons vu qu'il n'a pas connu la collection des ducs d'Osuna, riche en de telles œuvres, et le fonds du musée n'abondait guère en tableaux du contemporain Goya ; un *Picador à cheval* est le seul des trois tableaux répertoriés qui représente ce monde pittoresque dont rêve Gautier (il s'agit bien ici du *Garrochista à cheval* au musée depuis 1828). (pl. 6).

Pl. n° 6 :
GOYA, Francisco de.
Picador
Musée du Prado, Madrid



Il est étonnant que Gautier, ce mordu de *corrida* qui ne perd jamais la moindre occasion de parler -- longuement et avec des précisions de connaisseur -- de sa "dibersion de Espana" favorite, ne se soit arrêté devant cette toile que pour n'en donner que le titre pur et simple : "un Picador" est tout ce qu'il trouve à en dire ! Et ceci de la part de Gautier, qui, dès les premières heures de son arrivée à Madrid s'était empressé de se procurer un billet d'entrée pour une *corrida*, et qui restera à jamais un *aficionado* des plus fervents, au point d'avoir décoré les murs de l'antichambre de sa maison à Neuilly d'une panoplie entière de mementos de *corrida*, acquis au cours de sa vie entière : "une cocarde de satin, présent de Cucharès", "une *divisa* violette arrachée en (son) honneur par Cayentano Sanz aux courses de Bilbao", "un éventail rapporté de Malaga et orné du portrait de Montès, le tout surmonté d'une lithographie enluminée représentant le cirque de Madrid", sans oublier le bucrâne que "Manoël Dominguez (lui) avait envoyé de Séville, avec son portrait photographique" (42).

Ici encore, le commentaire de Gautier, fait sur le moment, déçoit. Mais, comme dans d'autres cas, le passage du temps lui fera assimiler, faire sien ce tableau, qui entrera dans son imagerie espagnole. Dans *Militona* son roman non seulement espagnol, mais authentiquement madrilène, roman de *maja*, de *torero*, d'amour et de jalousie, Gautier décorera le mur de la modeste chambre de sa jeune protagoniste d'"un picador d'après Goya" (43).

Gautier se montrera-t-il plus sensible à la dernière catégorie de sujets de peinture goyesques, nommément aux portraits, lorsqu'il les verra pour la première fois ?

Au musée il remarque les portraits équestres du roi Charles IV (pl. 7a et 7b) et de la Reine Marie-Louise (pl. 8a et 8b), et il leur trouve des "têtes ... merveilleusement peintes, pleines de vie, de finesse et d'esprit" (V.E., p. 148). Mais Gautier, le critique d'art, ne rend-il pas hommage, ici encore, à la facture, au métier de l'artiste plutôt qu'à la fidélité réaliste de sa représentation de son modèle ? En effet, dans tous les portraits par Goya, l'intensité de l'analyse psychologique pleine d'entendement est toujours évidente dans l'attention extrême qu'il porte à la physionomie de son personnage... et il serait plutôt difficile d'appliquer ici ces termes "de vie, de finesse et d'esprit" aux personnages de Charles IV et de Marie-Louise, figés, épais et fermés, tout royaux qu'ils fûrent :

"Charles IV était fâcheusement laid, trop grand, rougeaud, avec des yeux inexpressifs, un grand nez, une bouche édentée largement fendue, presque sans lèvres ; la reine Marie-Louise était plus laide encore en son genre" (44).



Pl. n° 7a :
GOYA, Francisco de.
Charles IV, à cheval
Musée du Prado, Madrid.



Pl. n° 7b :
GOYA, Francisco de.
Charles IV, à cheval
(détail)
Musée du Prado, Madrid



Pl. n° 8a :
GOYA, Francisco de.
*La Reine Marie Louise,
à cheval*
Musée du Prado, Madrid



Pl. n° 8b :
GOYA, Francisco de.
*La Reine Marie Louise, à
cheval (détail)*
Musée du Prado, Madrid

Et c'est bien ainsi que le pinceau de Goya, sans peur et sans pitié, les a fixés sur ces deux toiles !

A l'Académie des beaux-arts, Gautier découvre la *Maja vestida* (pl. 9) (l'autre, la nue, étant chaste­ment sauvegardée au dépôt, Yriarte s'en plaindra encore dans son *Goya* de 1867 !) et cette "charmante femme en costume espagnol, couchée sur un divan" le fait revenir au thème qui lui est cher, celui de Goya peintre d'une Espagne en voie de disparition :

"(le) bon vieux Goya, le peintre national par excellence... semble être venu au monde tout exprès pour recueillir les vestiges des anciennes mœurs, qui allaient s'effacer" (V.E., p. 149).



Pl. n° 9 : GOYA, Francisco de. *La maja vêtue*
Musée du Prado, Madrid

Il est curieux que cette *maja*-ci, pas plus que ne l'avaient fait celles de la galerie Louis-Philippe, ne rappelle à Gautier ces petites figures charmantes de jeunes femmes qui l'avaient tant enchanté dans les planches des *Caprices*. Curieux aussi que Gautier, qui ne cesse de rêver de sa "jeune Espagnole", ne s'extasie pas plus sur celle-ci, la plus belle, la plus scintillante, la plus *castiza* de toutes les *majas* qui jamais furent créées par peintre ou par poète ? Mais ici il ne se laisse séduire ni par la pose provocatrice ni même par le pittoresque de son "costume national" dont il a si souvent regretté la disparition. Et pourtant Gautier est particulièrement sensible au pittoresque du costume : ne s'était-il pas fait faire lui-même un costume de majo resplendissant : "chapeau pointu, veste brodée" ("d'un éclatant pot à fleurs au milieu du dos" ! (V.E., p. 247), "gilet de velours à boutons de filigrane, ceinture de soie rouge, culotte de tricot, guêtres ouvertes au mollet", et j'en passe (V.E., p. 301) ! Gautier, qui décrit avec plaisir évident et précisions minutieuses les vêtements des jeunes femmes espagnoles qu'il fait vivre dans ses poèmes, ses contes et ses romans, et, bien sûr, dans ses articles critiques de peinture et surtout de danse, ne s'arrête pourtant pas à admirer ici le costume évocateur de cette *maja*, vêtue d'une robe blanche diaphane qui révèle plus qu'elle ne couvre un corps séducteur, à la taille minuscule rehaussée par une *faja* rose-vif brillant, au bolero couleur or-lumineux, recouvert d'une *malla* soyeuse, en résille noir-jais, à pompons fringants (combien le terme précis pour cette veste n'aurait-il enchanté Gautier, l'eût-il connu : une torera). Et, bien sûr, sa jambe fine est moulée dans des "bas de soie bien tirés", et "ses pieds de poupée" (le terme est de Gautier, mais à propos d'une *maja* réelle, grenadine) "sont chaussés" du proverbial escarpin minuscule en satin du même ton doré que son bolero.

Mais malgré tout l'enchantement fascinateur qui émane d'elle, cette *maja* peinte ne semble avoir ni particulièrement attiré, ni retenu Gautier lors de leur première rencontre... pas plus que ne le feront les *majas* lisant une lettre, ni celles assises au balcon, ni la duchesse d'Albe elle-même de la galerie Louis-Philippe.

Toutefois cette image, à peine remarquée alors, a cependant dû laisser une impression permanente dans l'imagination de Gautier. Il aura reconnu en elle l'archétype même de cette Espagnole dont la beauté brune a obsédé les Romantiques, de Goethe et Byron à Musset et même encore Flaubert. Gautier retrouvera cette image dans les profondeurs de son esprit et la transposera non seulement dans ses écrits, mais il la recherchera encore dans sa réalité vécue lors de ses voyages ultérieurs en Espagne.

Ainsi en 1856, lors d'une brève partie de bateau de moins d'une journée sur la Bidassoa, Gautier fait une halte à Fontarabie, depuis longtemps "un *desideratum* à remplir dans (sa) vie de voyages" (45). Ce village de pêcheurs basques, sis à la frontière même, ne représente guère l'Espagne

profonde, et pourtant Gautier y retrouve des images de son Espagne illusoire, vue à travers le regard de certains peintres.

Cette visite à Fontarabie avait été en partie inspirée par "un charmant tableau de Haffner représentant une rue de Fontarabie", et l'œil d'artiste de Gautier filtrera à son tour cette réalité pour y reconnaître des éléments picturaux : dans la grande rue, en pente raide, "les maisons s'étagent avec une variété de lignes charmantes (et...) semblent s'arranger à souhait pour l'aquarelle ou le décor d'opéra" (V.E., p. 106) ; dans la "bande déguenillée" des petits mendiants Gautier admire "des teintes de couleur de cigare, des yeux de braise brillant à travers des cheveux incultes, des physionomies charmantes sous leur masque de crasse dont un peintre eût fait son profit. "En effet, Gautier les voit en "une foule de petits Murillo" (Q.O.V. p. 106).

Mais ce qui pourrait "faire de Fontarabie le plus agréable séjour du monde" sont les "quelques visages de femmes d'une beauté radieuse ... d'un calme brûlant, d'une passion endormie dont Gautier entrevoit "les têtes pâles aux lèvres rouges, aux dents étincelantes, aux yeux de velours noirs", à travers les vitres de "leurs miradores" et qui lui rappellent la beauté et le charme de modèles "comme en ... peint ... Goya" (Q.O.V., p. 108). Avouons que l'image goyesque n'est pas exactement pure, ici, puisque Gautier la retrouve aussi bien dans les portraits de Velazquez et de Murillo ! (46) D'autre part, le fait même que Gautier groupe ici Goya avec deux de ses "dieux et demi-dieux de la peinture" prouve à quel point ce maître représente pour lui le génie profond de l'Espagne.

Mais cette femme si attirante avec "toute la grâce et toute la coquetterie espagnole" reste inaccessible : elle est enfermée dans sa maison et coupée de contact actuel avec le monde extérieur où se meut le passant Gautier par la verrière protectrice -- bien que transparente -- de son mirador ! Cette femme, qu'il "observe ... avec des regards familiers" (47), restera pourtant à jamais inaccessible à Gautier dans le quotidien vécu.

Telle une vitre-miroir orphique à double face, la toile de Goya est devenue la paroi magique reflétant à la fois la perfection d'une Eurydice idéale et sa représentation à jamais hors de portée dans la vie réelle.

En 1870, lors de la vente Edwards (48), moins de deux années avant sa mort, Gautier se retrouve, une dernière fois peut-être, dans son Espagne "romantique" selon Goya, grâce à plusieurs portraits de personnages évocateurs de son mythe espagnol persistant (49). Là, les images de deux hommes et de deux femmes surtout lui permettront de rentrer encore dans ce "monde à jamais disparu des toreros, des majos, des manolas" qu'il rend gré à Goya d'avoir fixé à jamais.

Parmi les premiers, le portrait en buste de Pedro Mocarte (pl. 10), chantre de la cathédrale de Tolède, rappelle à Gautier un thème espagnol qui l'a toujours passionné, celui de la *corrida* : Goya a représenté ce chantre d'église en costume de torero ! Mais Mocarte partageait avec Goya -- et avec Théophile Gautier -- des velléités de *aficionado* , et devant ce portrait se réveillent les anciennes ferveurs de ce dernier :



Pl. n° 10 : GOYA, Francisco de. *Portrait de Pedro Mocarte*
Hispanic Society of America, New York

"On croirait, au premier coup d'œil, voir Pepe Illo, Romero l'Américain (sic), l'étudiant de Falces ou toute autre célébrité du cirque, car le chanfre est habillé en *torero*. Mocarfe, comme Goya, suivait assidument les courses et était un amateur passionné de taumachie. De là vient sans doute à l'artiste l'idée de représenter son modèle sous un costume qui, d'ailleurs, se prête merveilleusement à la peinture".

Sauf pour sa référence au pittoresque du costume -- une fois de plus --, ces commentaires de Gautier ressemblent plutôt à des répétitions personnelles qu'à de la critique d'art ! Ici encore, la toile du maître lui aura servi de miroir à capter les rêves évanescents de son passé.

Un autre portrait d'homme dans cette collection est celui de Asensio Julia (pl. 11), cet ami et disciple de Goya dont le portrait en pied devant l'échafaudage de San Antonio de la Florida avait été au Musée espagnol. Ce portrait-ci, en buste (pl. 11), fait penser à certaines des études de Rembrandt, fouillées et pleines de compréhension profonde de son sujet, et pourtant Gautier, qui avait déjà souligné cette parenté, n'en est nullement frappé ici. Sa seule réaction est d'y relever une ressemblance indéniable avec Delacroix : il

"offre cette particularité singulière de ressembler extrêmement à Delacroix jeune. Il ne lui manque que les petites moustaches en virgule, coupées près de la lèvre, qui donnaient tant de caractère à sa physionomie" (pl. 12).

De plus, les vêtements, par trop modernes, de ce personnage déplaisent à Gautier, toujours si sensible à la couleur locale que peut transmettre un costume. Gautier s'était souvent plaint de la disparition du costume espagnol traditionnel, et ce personnage-ci lui paraît peu "pittoresque, habillé à la mode du commencement de l'Empire, le chapeau sur la tête" (50). Gautier paraît presque déçu ici par le réalisme trop actuel de ce portrait, où il ne reconnaît plus le Goya, "dernier gardien de la vieille Espagne en voie de disparition".



Pl. n° 11 : GOYA, Francisco de. *Portrait d'Asensio Julia*
Sterling Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass., U.S.A.



Pl. n° 12 : DELACROIX, Eugène. *Autoportrait*
Musée du Louvre, Paris

Les portraits de femmes, surtout, permettent à Gautier à se retrouver "face à face avec sa chimère, une des plus insaisissables, une chimère rétrospective" (51).

Gautier est enchanté par l'ainsi -- et bien mal -- nommée *Charlotte Corday* (pl. 13), de même que par une espagnolissime *jeune femme à la guitare* (pl. 14). Il y avait encore un autre portrait de jeune femme à cette vente, *La jeune femme à l'éventail*, mais ni Gautier, ni même le catalogue de la vente ne le mentionnent (cette toile aurait-elle été ajoutée au fonds des enchères à la dernière minute, après l'établissement du livret, et après l'inspection des toiles par la critique, tel Gautier ?). Ceci est dommage, car sur les trois portraits de femme celui-ci est le seul à l'authenticité indiscutée ! Mais il ne se pose nullement ici la question de l'attribution définitive de tel tableau ou de tel autre : si Gautier considère qu'une certaine toile est une œuvre signée par la main du maître, elle fera partie intégrante -- même si incorrecte selon les spécialistes ! -- de sa vision du monde selon Goya : Le regard du spectateur donne son importance relative à l'objet du regard. Mais encore serait-il possible que ce portrait n'ait pas attiré l'attention de Gautier, car cette jeune femme au teint clair, au regard calme, aux formes plutôt généreuses, habillée tout en gris nuancé mais sobre, ne représente guère la *maja* pleine de ce charme séducteur, de ces *sal* et *embrujo* qui avaient captivé Gautier.

En revanche, il est subjugué par l'attrait tout espagnol des deux autres jeunes femmes représentées dans cette collection.

La *Charlotte Corday* (pl. 13) (52), malgré ses prétentions à une identité de jeune révolutionnaire française, et son "ajustement à la mode de 93", y compris "un de ces bonnets qu'on appela depuis à la *Charlotte Corday*" lui semble, et correctement, espagnole plus que française, car Goya "est resté dans son œuvre profondément Espagnol". Mais "Espagnole", selon le canon de beauté des Romantiques -- et certes celui de Gautier -- veut dire "Andalouse", et voilà que cette soi-disant Normande aux "joues pleines et colorées" devient dans le regard de Gautier "plutôt une belle Sévillane qu'une jeune folle de Normandie". Quant à ces "ajustements", qui semblent tant déplaire à Gautier dans ce portrait daté de 1805-6, ils sont bien d'époque, de même que ce bonnet qui n'est qu'une autre version de ce "choux" dont Goya coiffe tant de ses femmes, surtout quand il ne couvre pas leur cheveux de la classique mantille. C'est ici, il me semble, comme pour le portrait de Mocarte, cette absence de toute couleur locale espagnols que Gautier regrette justement ! Mais s'il déplore cette absence de pittoresque, Gautier ne peut pas ne pas reconnaître la maîtrise toute vélasquéenne de ce tableau : "Mais c'est une peinture superbe, d'une intensité tranquille, digne de Vélasquez".



Pl. n° 13 :
GOYA, Francisco de. (attribué à)
Jeune femme à la rose ("Charlotte Corday")
Collection Privée. Paris

Tout en admirant cette *Charlotte Corday* qu'il considère comme "le morceau le plus parfait qu'il ait) vu de Goya après bien des courses en Espagne à la recherche de ses œuvres", Gautier se laisse séduire, à la même vente, par le portrait d'une *Joueuse de guitare* (pl. 14) (qui, de nos jours, n'est même plus attribuée à Goya !) (53).

Elle personnifie, à ses yeux et à son imagination, toutes les *majas* qu'il ait jamais et vues dans sa réalité vécue et reconnues dans l'œuvre goyesque, depuis les petits personnages fringants des *Caprices* jusqu'à la *Maja vêtue* : "*La Joueuse de guitare* n'est pas inférieure à la célèbre *Maja* de l'Académie des beaux-arts de Madrid". Gautier révèle maintenant que cette *maja* l'avait bien plus profondément impressionné que sa première réaction ne l'eût fait soupçonner, car il en reporte non seulement des détails précis, mais surtout l'esprit, sur cette *Guitarera* : Comme celle de Madrid, il l'a dit "à demi couchée sur une chaise longue" (Gautier se trompe ici, elle s'est plutôt affalée sur le rebord d'un fauteuil !) ; ses vêtements aussi lui rappellent ceux de la *maja vêtue* jusque dans leur insinuation de séduction :

"une basquine étroite, bridée aux manches, d'un bleu clair, se colle à des formes élégantes et nerveuses, qu'elle dessine comme le ferait une draperie mouillée". Et, bien sûr, le thème du pied minuscule ne manque point ici encore : "ses pieds, qui justifie la chanson espagnole : 'Si la jambe est une réalité, le pied est une illusion,' dépassent la robe, enfermés dans de petits souliers de satin blanc à cannetilles d'or".

Cette *Guitarera* "si purement espagnole" charme Gautier de sa "grâce provocante et décidée qu'on ne trouve qu'en Espagne, et qui se traduit par un mot tout local, *salada*, dont l'équivalent français n'existe pas ou donnerait un tout autre sens". Il faut dire ici, à la défense de Gautier, critique d'art non sans connaissances ni sensibilité et *anche lui, pittore*, qu'il a reconnu dans le regard de cette jeune femme certaines qualités autres -- plus vagues, plus poétiques peut-être -- que celles du portrait habituel de Goya : "Une rêverie voluptueuse met de la langueur dans les soleils noirs de ses yeux". En effet, ce portrait a été attribué à Agustin Esteve, connu pour le velouté des grands yeux noirs de ses femmes, et Gautier, devant "les soleils noirs" des yeux de cette *guitarera*, se sent touché par ce qui est le trait le plus caractéristique des portraits de femmes d'Esteve. Mais ce regard de la jeune femme n'est pas sa seule qualité qui ait arrêté Gautier : il semble percevoir ici, dans la facture même du tableau une touche très différente "de la fougue et de l'entrain, de la manière habituelle du maître". N'avait-il pas, en 1838, accusé tous les autres peintres d'être des "lècheurs" à côté de Goya -- un reproche qu'il n'est pas impossible faire à Esteve ! -- et voilà que maintenant, dans ce portrait Gautier trouve que Goya n'a pas exercé sa "griffe de lion" habituelle, et qu'"il y a réservé toutes les chatteries de son pinceau, ordinairement d'une brusquerie violente".



Pl. n° 14 : ESTEVE Agustín. *Jeune femme à la guitare*
John Mabel Ringling Art Museum Sarasota, Florida, U.S.A.

Ainsi, grâce à cette collection Edwards, si riche en portraits révélateurs de l'art Goya, Gautier n'a pas seulement, tout à la fin de sa vie, pu retrouver les ferveurs espagnoles de sa jeunesse, mais encore réaffirmer, une fois de plus son admiration profonde pour la maîtrise de l'artiste,

"ce précurseur du mouvement romantique en peinture, (qui) est un des artistes les plus francs de toute imitation de l'antiquité, (et qui) n'étudie pas la nature à travers le voile de la tradition... (qui) la voit directement, et l'exprime avec une vérité qui ne recule devant rien".

* * *

Théophile Gautier, critique d'art pendant une quarantaine d'années, a donc connu l'œuvre de Goya dès le début de sa carrière. Mais si les preuves de sa familiarité avec l'œuvre gravé de ce maître qui émaillent ses écrits depuis les tout premiers jusqu'à ceux de l'année de sa mort même, ne changent guère dans l'appréciation qu'il en fait au cours de ces quarante années, sa réaction à l'œuvre peint, par contre, semble avoir subi une évolution lente et progressive : Gautier l'ignore pratiquement avant le premier voyage en Espagne de 1840, et ce ne sera qu'au cours des années qu'il lui octroyera une présence de plus en plus importante dans son imagerie goyesque -- et espagnole ! Toutefois, il en parlera moins en critique d'art qu'en poète, pour qui la toile du peintre devient un miroir magique reflétant son Espagne légendaire : Goya, l'homme, autant que son œuvre, fait pénétrer Gautier dans ce "château en Espagne" dont il a rêvé toute sa vie et qu'il se plaint si souvent de n'avoir "jamais pu habiter" (54) dans sa réalité vécue.

Ainsi, même quand Gautier, lui si intensément conscient de l'importance du "métier" dans la création artistique, parle de la technique, de la facture des tableaux de Goya, il ne les analyse pas vraiment, mais il se sert de la toile en question plutôt comme point de départ pour exprimer ses propres réflexions sur certains thèmes, ou "romantiques" ou "espagnols" ou les deux !

Pour Gautier, comme pour toute la génération d'écrivains et d'artistes romantiques français des années trente, l'œuvre goyesque traduit les théories de leur jeune école, telles que Victor Hugo les avait formulées en 1827, un an seulement avant la mort de Goya, dans sa *Préface de Cromwell*. Sur les toiles de Goya, aussi bien et peut-être mieux que sur toute page écrite, coexistent le grotesque et le sublime, s'entrechoquent les extrêmes, s'opposent les contrastes et se touchent le monde noir des hallucinations de l'esprit humain et la clarté lumineuse d'un quotidien ensoleillé, et tout cela exprimé grâce au pinceau du maître avant la lettre et mieux que par la lettre avec

"entraîné", "fougue", et passion égalés par une observation perspicace de la nature. "La nature donc, la nature et la vérité" avait clamé Hugo en 1827, et plus de quarante années après, en 1870, son ancien jeune lieutenant au gilet cerise de lui trouver confirmation de toutes ses théories à travers l'œuvre de Goya :

"Goya peut être à bon droit regardé comme le précurseur du mouvement romantique en peinture. C'est un des artistes les plus francs de toute imitation de l'antiquité. Il n'étudie pas la nature à travers le voile de la tradition, il la voit directement, et l'exprime avec une vérité qui ne recule devant rien... (il) mêle à ce réalisme le caprice le plus effréné... Goya qui, avec la forte trivialité des maîtres espagnols, ne dédaigne ni la misère, ni la laideur, ni la souffrance, possède une grâce étrange et bizarre, et sait aussi bien rendre le voluptueux sourire de la *maja* que la sinistre grimace du malheureux étranglé par le *garotte*. Il est... à sa place parmi les fiers romantiques." (55).

De plus, et par dessus ces caractéristiques plus largement "romantiques", Gautier retrouve dans les images goyesques sa propre vision d'une Espagne pittoresque, ce "monde... des toreros, des majos, des manolas, des moines, des contrebandiers, des voleurs, des alguacils et des sorcières, toute la couleur locale de la Péninsule" (V.E., p. 156).

Mais, appliqués à l'œuvre peinte, les commentaires de Gautier sont moins des analyses du tableau en question que des réflexions d'ordre beaucoup plus personnel. La toile de Goya est devenue une surface magique : comme cette glace de Venise de son roman *Spirite* qui donne accès à un monde outre-naturel, le tableau de Goya réfléchit le monde idéal, illusoire où Gautier s'est "construit... des châteaux en Espagne qu'(il a) peuplés de personnages à sa guise". A travers la transparence de l'image peinte, Gautier recouvre son "mirage de l'Espagne, qu'(il n'a) jamais pu saisir" dans son vécu réel. Les toiles de Goya lui permettent de retrouver, fixés à jamais, les souvenirs élusifs qu'il avait gardés dans sa mémoire profonde. Grâce au tableau goyesque, pré-et-post-texte au regard de Gautier, cette lente intériorisation d'une actualité perçue rapidement et superficiellement -- en apparence au moins -- dans son passé, redevient l'image consciente "qu'il avait déjà vu(e) et dont il se souvient" (56).

L'œuvre d'art aura capté à jamais la réalité profonde, et restera donc plus vraie que la réalité apparente : le tableau aura donné formé visible et permanente à la "chimère rétrospective", évasive dans cette réalité.

Ilse HEMPEL LIPSCHUTZ
Vassar College
Poughkeepsie, New York

NOTES

1. T. Gautier, *Voyage en Espagne* (Paris, Julliard, 1964, p. 41). Les nombreuses références à ce livre seront incorporées dans mon texte sous la forme "(V.E., p. xx)". Des termes tels que "Espagne de mes rêves", "Espagne illusoire", "Espagne rêvée", "châteaux en Espagne" *et al.* reviennent sous la plume de Gautier chaque fois qu'il parle de ce pays, et souvent quand d'autres le lui rappellent !

2. Je ne parlerai point ici de l'espagnolisme généralisé des romantiques français, question étudiée par Ernest Martinenche, Raymond Foulché-Delbosc, Paul Guinard et bien d'autres. Quant au rôle joué par la peinture espagnole dans l'imagination romantique française, je me permets de renvoyer aussi à mon *Spanish Painting and the French Romantics*, (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972 et à l'édition espagnole, *La pintura española y los románticos franceses*, (Madrid, Taurus, 1988), mes références à cet ouvrage se rapportent à l'édition espagnole, revue et augmentée.

3. Je ne m'adresse ici qu'à la critique de l'œuvre peint de Goya par Gautier, sans toucher au rôle joué dans son imagination, par l'œuvre gravé. J'ai étudié cette dernière question dans un article paru antérieurement dans ce même *Bulletin de la Société Théophile Gautier* (1982, n° 2, pp. 9-34). Les répétitions et les redites de certains passages s'expliquent par la destination originelle du travail dont je présente ici la version remaniée française : il a fait partie d'un livre sur Goya, paru en Espagne (*Goya, nuevas visiones*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1988, I, pp. 207-225).

4. T. Gautier, "Albertus", *Poésies complètes*, éd. René Jasinski, (Paris, Firmin-Didot, 1932, 3 vols.), I, p. 180.

5. Nous trouvons des pages consacrées à son "rêve de l'Espagne" et même à Goya, jusque dans les derniers écrits de Gautier, tels "une galerie romantique", *Journal officiel*, 14 février 1870 ; "Fortuny", *Journal officiel*, 19 mai 1870 ; "Lettres à Calotta", janvier 1872, *Collection Spoelberch de Lovenjoul*, C 477, fol. 401, R. *et al.*

6. Le n° 66 du catalogue de vente de Gautier est un exemplaire de la *Tauromaquia* de Goya, cf. *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. Théophile Gautier*, vente... à l'hôtel des commissaires-priseurs, rue Drouot, les 24 et 25 février 1873, Paris, A. Lafitte, 1873. Gautier connut aussi les lithographies des *Taureaux de Bordeaux*, et les cite souvent.

7. T. Gautier, *Tableaux de siège* (Paris, Charpentier, 1871) p. 178-180.

8. T. Gautier, "Arria Marcella", *Romans et contes* (Paris, Charpentier, 1882), p. 303.

9. Il n'est guère nécessaire de rappeler ici que Gautier, qui avait été l'élève du peintre Rioult quand il était encore au lycée Charlemagne, a continué à dessiner sa vie durant.

10. Quelques ouvrages essentiels sur le Musée espagnol de Louis-Philippe sont : Paul Guinard, *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique* (Paris, P.U.F., 1967) ; Jeannine Baticle, Claudie Ressor et al., *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848* (Paris, Réunion des Musées nationaux, 1981) ; cf. aussi Lipschutz, *Pintura española*, chap. 4 et 7.

11. Le baron Isidore Justin Séverin Taylor va parcourir ainsi la péninsule pendant presque deux ans, de novembre 1835 à avril 1837, à la recherche d'œuvres d'art ; il ramènera des centaines de tableaux, des mouleurs des tombeaux royaux, des plâtres de statues et aussi des porcelaines précieuses. En 1842 le collectionneur anglais Frank Hall Standish légua sa collection de plus de 500 tableaux, dessins et gravures à Louis Philippe pour qu'ils fussent ajoutés aux trésors de sa galerie (catalogue, cf. Lipschutz, pp. 266-268). Prudent et prévoyant à la fois, Louis-Philippe avait acquis ces œuvres comme propriété personnelle, les ayant fait payer sur les fonds de la liste civile : Baticle mentionne ainsi la somme de 1 275 498 dépensée par

Taylor lors de sa "mission" (*la Galerie espagnole*, p. 17, notes 12 et 13 ; cf. aussi Guinard, *Dauzats et Blanchard* en ce qui touche aux achats espagnols de Taylor). C'est ainsi que tous ces fonds espagnols, et ceux de la galerie et ceux de Standish, furent restitués à Louis-Philippe après 1848 et vendus chez Christies, à Londres, en 1853... et se trouvent ainsi éparpillés, de nos jours, aux quatre coins du monde, de l'Hermitage à Léningrad à l'Université de Bob Jones à Greenville (Caroline du Nord) aux Etats-Unis.

12. Je me servirai, indistinctement, des deux termes "galerie" et "musée" espagnols, comme l'on fit déjà dans le Paris d'alors.

13. Cf. Baticle, *Galerie espagnole*, Goya, n°. 101-108 ; Xavier de Salas, "Sur les tableaux de Goya qui appartinrent à son fils", *Gazette des Beaux-Arts*, 1964, pp. 99-110 ; Paul Guinard, "Baudelaire, le musée espagnol et Goya", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1967, n° 2, pp. 310-328.

14. Actuellement dans la collection Thyssen-Bornemisza, Lugano, Suisse.

15. Actuellement dans la collection Frick, à New York.

16. Localisation actuelle inconnue, pour les deux tableaux.

17. Cette citation date déjà de l'article de 1838 dans la *Presse*, que Gautier incorporera dans le *Voyage*.

18. Actuellement au Musée des beaux-arts, à Lille.

19. T. Gautier, "Salon de 1869", *l'Illustration*, 15 mai 1869. Il me semble inconcevable que Gautier n'ait pas reconnu, dans le *Balcon* de Manet, l'influence immédiate des *Majas au balcon* du musée espagnol : certes il y perçoit certains échos goyesques, mais ne les attribue toutefois pas au maître lui-même, mais à "un peintre espagnol du XVIII^e siècle, imitateur de Goya, dont le nom (lui) échappe". A sa défense, n'oublions pas qu'il ne semble pas avoir particulièrement remarqué ces *majas* de Goya lors de sa visite au musée ! Magritte, à son tour, se placera dans la lignée des débiteurs aux *majas al balcon* avec son *Hommage à Manet*, où il transformera les personnages en cercueils ! (Localisation actuelle inconnue pour les *majas au balcon* du musée espagnol, mais cette toile devait ressembler à celle, du même sujet, au Musée métropolitain à New York).

20. T. Gautier, "En passant a Vergara", *Espana, Poésies complètes*, III, p. 264. Musset était probablement le premier des grands écrivains romantiques à succomber au charme de la *maja* de Goya : non seulement il copia, avec une fidélité extrême, deux des *Caprices* (le n° 15, "Bellos consejos", et le n° 31, "Ruega por ella"), mais encore il se servit, textuellement, du n° 17, "Bien tirada esta", pour les transposer dans au moins trois des poèmes des *Contes d'Espagne et d'Italie* ("Madrid", "Madame la marquise", "l'Andalouse"). Hippolyte Monpou mit en musique ce dernier poème, et cette chanson d'une popularité extrême contribua encore à fixer à jamais l'image de la "jeune Espagnole", vêtue en *maja* goyesque, en basquine et mantille, sa "jambe fine" moulée dans un "bas de soie bien tiré", et son pied minuscule chaussé d'un "escarpin étroit" (Cf. Lipschutz, *Pintura espanola*, pp. 187-194). Le thème du pied menu de la femme espagnole sera une constante chez Gautier.

21. Actuellement dans la Hispanic Society of America, New York.

22. Th. Gautier, "Feuilleton", *La Presse*, 5 juillet 183.

23. Cette dernière phrase ne paraît que dans l'article dans la *Presse* de 1838 sur Goya, elle est absente de la version de 1842 dans le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, de même que de toute autre adaptation ultérieure.

24. Th. Gautier, "le Musée espagnol", *la Presse*, le 27-28 août 1850, republié dans "Etudes sur les musées", *Tableaux à la plume* (Paris, Charpentier, 1880), pp. 93-114.

25. En tout, Gautier a été en Espagne cinq fois, dont trois voyages plus longs et deux brèves -- même très brèves -- excursions : les voyages plus longs sont ceux de mai à octobre 1840 (Cf. le *Voyage en Espagne et Espana*), celui du mois d'octobre 1846 ("En Espagne. Les courses

royales à Madrid", *Loin de Paris*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, pp. 141-227), et celui du mois d'août de 1864 ("El Ferro carril, inauguration du chemin de fer du nord de l'Espagne", *Quand on voyage*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, pp. 239-336). Les deux excursions sont l'une à Bilbao en 1849 pour y assister à une course de taureaux ("Lettre à Mme Regina Lhomme", Bilbao, le 29 août 1849, coll. Spoelberch de Lovenjoul, ms. C 485, tome II, fol. 54) et l'autre, d'une journée à peine, en 1856, à Fontarabie dans le pays basque ("Courses de taureaux à Saint-Esprit", *Quand on voyage*, pp. 85-109). Cf. aussi la thèse de doctorat de Jean Rose, "Les voyages méditerranéens de Théophile Gautier", Montpellier, Université Paul Valéry, 1972.

26. Th. Gautier, "Goya, par Charles Yriarte", *Moniteur universel*, le 23 avril 1867.

27. Th. Gautier, "Une galerie romantique", *Journal officiel*, le 14 février 1870.

28. Th. Gautier, "Goya par Charles Yriarte", 1867.

29. Th. Gautier, "En Espagne. Les courses royales à Madrid". *Loin de Paris*, p. 211.

30. *Catalogo de los cuadros del Real museo de pintura y escultura de S.M...* redactado por Don Pedro Madrazo. Madrid, Aguado, 1843. Goya : n° 551, *Dona Maria Luisa... a caballo*, n° 594, *Retrato a caballo del Rey Don Carlos IV*, n° 559, *Un picador a caballo*.

31. Th. Gautier, "Carnet du voyage en Espagne", Collection Spoelberch de Lovenjoul, ms. C 416 (Bibliothèque de l'Institut de France); ce "carnet" a été reproduit, très incorrectement par G. Guillaumie-Reicher, *Théophile Gautier et l'Espagne* (Paris, Hachette, 1935), et, plus récemment et avec beaucoup plus de précision, par Patrick Berthier, dans son édition du *Voyage en Espagne et Espana* (Paris, Gallimard, 1981).

32. Th. Gautier, "Goya, par Charles Yriarte", 1867.

33. Que cela avait bien été son *aficion* à la *corrida* qui avait poussé Gautier à se rendre à Madrid, et non point les "mariages royaux" entre la Maison de France et celle de l'Espagne, est confirmé par le titre qu'il choisit pour ses envois madriléens à la Presse, "Les courses royales"!

34. Charles Yriarte, *Goya, sa bibliographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de ses oeuvres* (Paris, Henri Plon, 1867). Yriarte mentionne plus de 22 tableaux en possession des ducs d'Osuna, y compris la série peinte pour l'Alameda. (Cf. texte pp. 84-86 et catalogue, portraits p. 139, les tableaux à l'Alameda, pp. 141-145).

35. Toujours dans la cathédrale de Tolède.

36. Th. Gautier, "Un tour en Belgique et Hollande", *Caprices et zigzags* (Paris, Hachette, 1856, pp. 1-121). Dans ce "pourchas du blond" Gautier finira par trouver sa beauté idéale non point dans la vie actuelle, mais bien sur la toile d'un peintre -- Rubens, (la Madeleine de la Descente de la croix à la cathédrale d'Anvers), tout comme il trouvera le type de son Espagne rêvée, "brune, aux yeux de velours" dans l'oeuvre d'un autre peintre -- Goya ! Cf. aussi Georges Poulet, "Gautier et le type 'biondo e grassotto'", *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, 18 mars 1966.

37. Th. Gautier, "Goya, de Ch. Yriarte", 1967.

38. Le regard de Gautier semble en effet s'arrêter au plus évident et au plus accessible à son regard, comme l'on voit encore lors de ses visites à la cathédrale de Burgos ou à celle de Barcelone : A Burgos il s'arrête longuement à admirer une statuette charmante, oui, mais toute petite, sculptée sur une colonne qui divise en deux la porte de sortie entre la cathédrale et le cloître -- presque impossible à ne pas être remarquée par le touriste le moins curieux ! Et lors de sa visite rapide à la cathédrale de Barcelone (où le bateau qui le ramena en France ne fit escale que de quelques heures), il ne remarqua que les peintures en grisaille sur les portes recouvrant les orgues : et c'est précisément le seul "tableau" qui se trouve devant les yeux d'un visiteur pressé qui entrerait par la porte latérale la plus fréquentée et sortirait par celle d'en face !

39. C'était bien le Baron Taylor qui avait mené l'achat de cet obélisque parisien -- celui, bien entendu de la Place de la Concorde -- à sa bonne fin, et qui, à peine rentré à Paris de cette "mission", se vit confier la suivante, celle de l'acquisition des tableaux pour la galerie espagnole.

40. Th. Gautier, ("Danseurs espagnols"), *la Presse*, 19 avril 1843.

41. Dossier EA3, Archives, Préfecture de Police, Paris.

42. Th. Gautier, "Courses de taureaux à Saint-Esprit", *Quand on voyage*, pp. 85-86.

43. Th. Gautier, "Militona", *Un trio de romans* (Paris, Charpentier, 1888), p. 165.

44. Pierre Paris, *Goya* (Paris, Plon, 1928), p. 59.

45. Th. Gautier, "Courses de taureaux", *Quand on voyage*, p. 104. Dorénavant les références à cet ouvrage seront incorporées dans mon texte sous la forme " (Q.O.V., p. x)".

46. La citation intégrale se lit ainsi "comme en ont peint Murillo, Velasquez et Goya".

47. Charles Baudelaire, "Correspondances", *Les Fleurs du mal*.

48. Th. Gautier, "Une galerie romantique", *Journal officiel*, 14 février 1870.

49. Gautier ne parle que de quatre portraits par Goya, mais il y en avait au moins cinq : celui de Asensio Julia (aujourd'hui au Sterling and Frances Clark Art Institute, Williamstown, Mass., U.S.A.), celui de Pedro Mocarte (à la Hispanic Society of America, New York), la *Jeune femme à l'éventail*, vêtue de gris (au Louvre), et la -- du temps de Gautier bien-mal-nommée -- *Charlotte Corday* (aujourd'hui, *Jeune femme à la rose*), et une *Jeune femme à la guitare* (au John and Mabel Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida). L'attribution à Goya de ces deux derniers portraits est aujourd'hui mise en question.

50. Cet autoportrait est aujourd'hui au Louvre.

51. Th. Gautier, "Arria Marcella", *Romans et contes*, p. 302.

52. Il ne semble guère nécessaire de dire que cette *Jeune femme à la rose* n'a rien à voir avec la jeune révolutionnaire Charlotte Corday ! Même l'attribution à Goya est mise en question par certains spécialistes de nos jours : pour Pierre Gassier elle est toujours de sa main (*Goya, todas sus pinturas*, Milan, Rizzoli, 1980 et Barcelone, Noguer, 1981, 2 vols., planche en couleur, II, p. 37). En revanche, dans la dernière conversation que j'ai eue avec D. Xavier de Salas, peu avant sa mort intempestive, D. Xavier ne l'attribuait même plus à Esteve, comme certains, mais plutôt à quelque peintre français du XVIII^e siècle.

53. Cette *Jeune femme à la guitare* est aussi attribuée, de nos jours, à Agustin Esteve. cf. Martin Soria, *Agustin Esteve y Goya* (Valencia, Instituto Alfonso el Magnanimo, 1957). Malheureusement ce tableau a été restauré d'une façon désastreuse, changeant beaucoup d'éléments de l'original tel que Gautier a dû le connaître. Je reproduis donc le tableau avant la restauration.

54. Th. Gautier, "Lettre à Carlotta Grisi", janvier 1872, Collection Spoelberch de Lovenjoul, ms. C477, fol. 401, recto.

55. Th. Gautier, "une galerie romantique", 1870.

56. Gérard de Nerval, "Fantaisie", *Odelettes* (Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1960, 2 vols.), I, p. 19.

THEOPHILE GAUTIER ET GUSTAVE COURBET

S'il est un événement qui s'est attaché à la vie de Théophile Gautier, ce fut bien la première représentation d'"Hernani". Alors, jeune rapin, le bon Théo arborait un gilet rouge. La permanence de cette image, outre son caractère frappant, peut être expliquée diversement. L'idée d'un attachement durable, senti comme tel, aux valeurs réclamées, conquises, soutenues au temps de sa jeunesse, pourrait prévaloir. Il suffit d'ouvrir le "Capitaine Fracasse" pour se convaincre de cette durée, ou mieux, songer à l'"Histoire du Romantisme", entreprise au soir de sa vie. L'admiration qu'il porta à J.D. Ingres, à E. Delacroix, témoigne elle aussi dans ce sens.

On peut, alors, se demander quels effets naquirent de la vue des œuvres de Courbet et quel choc celles-ci ont pu produire. Savoir si le critique les a aimées n'est pas ce qui importe au premier chef. Tenter, en revanche, de découvrir s'il les a comprises est bien plus pertinent. A-t-il pu les saisir ? L'a-t-il voulu ? Où s'est-il arrêté dans son analyse ? Plus qu'une question d'esthétiques opposées, le face à face est devenu une question de personnes : le tenant de la tradition mis en présence du tenant de la future "modernité".

Passés l'étonnement et l'indécision premiers des Salons de la Seconde République, l'accueil que Gautier réserva aux tableaux de Courbet fut une suite de fluctuations ; la meilleure approche que l'on en puisse avoir, est de l'inscrire dans la durée, est de la voir non pas comme une progression, mais comme une variation autour d'un même thème. Si les deux décennies de l'Empire paraissent se ressembler étrangement, il n'en demeure pas moins qu'elles diffèrent. L'intérêt, le crédit accordés au peintre, de l'une à l'autre, n'ont pas la même qualité ; par là, ils impriment entre elles une réelle césure.

En 1849, T. Gautier rédigea son premier compte rendu sur Courbet, comme s'il avait alors découvert le peintre. Aussi, Champfleury pouvait-il écrire en 1848, avec une ironie mordante :

"Celui-là, l'inconnu qui a peint cette "Nuit", sera un grand peintre. Théophile Gautier, qui aime à découvrir les jeunes talents, et qui les cherche, l'a oublié (1)".

Or si nous nous reportons au feuilleton du 15 février 1851, nous trouvons ceci :

"Ces toiles, sans être précisément le début du jeune artiste, qui si nous ne nous trompons pas, avait déjà exposé une étude de jeune fille..."

En nous fiant à cette assertion, il devient possible d'avancer non pas un oubli critique mais un choix délibéré. Si, enfin, nous suivions le récit de F. Wey, le jeune chartiste aurait conduit Gautier face aux œuvres :

"Il m'en coûta beaucoup depuis d'arracher à cet autre peintre, doublé d'un poète, quelques paroles indulgentes : il ne parvenait ni à goûter ni à apprécier un tel genre de peinture (2)".

Quoi qu'il en ait été, cette phrase révèle, dès l'abord, l'attitude réticente du critique face aux tableaux de Courbet. Ne pouvant d'un côté ignorer les succès du peintre, ses qualités, ni, par ailleurs, estimer, aimer ses créations, la critique de Gautier va osciller entre un jugement réservé et circonspect et une hostilité jamais franchement avouée (3) - l'ambiguïté sera son principal caractère, comme si l'auteur de "Mademoiselle de Maupin" ne disait jamais ce qu'il pensait vraiment.

Les deux derniers salons de la Seconde République furent, en un sens, doublement fondateurs, pour Courbet qui expose et parvient à la notoriété en faisant scandale, pour Gautier qui, devant écrire, invente des catégories critiques afin d'intégrer le peintre à son discours, catégories dont il fera usage aussi longtemps que possible. L'importance des développements, l'abondance des idées - un feuilleton en sa totalité en 1851 ! - indique clairement la conscience qu'eut Gautier du phénomène Courbet. N'écrit-il pas alors : "il a fait l'événement du Salon (4)" ?

L'adhésion fut loin d'être complète, et à ce titre, 1849 et 1851 furent comme les deux côtés d'un seul miroir, montrant tour à tour un avers favorable puis un revers où la sévérité se donne libre cours.

Sans hésiter, Gautier situa Courbet comme réaliste et comme appartenant à cette famille.

"M. Courbet, quoique son talent lui donne une place à part et qu'il ne relève que de lui même, peut être rangé dans cette

classe de réalistes qui s'occupent fort peu de beau et de naïf dans l'art, laissent de côté l'esthétique et ne demandent conseil qu'à la nature (5)".

Ainsi, tout en le définissant, il laisse deviner l'existence d'une autre famille. En 1851, il le dit clairement.

"De tout temps il a existé, en peinture, deux écoles : celle des idéalistes et celle des réalistes. La première ne voit, dans les formes que la nature met à sa disposition, que des moyens d'exprimer l'idéal, c'est à dire le beau ... La seconde, prenant le moyen pour le but, se contente de l'imitation rigoureuse et sans choix de la nature (6)"

soit les Italiens de la Renaissance d'un côté, les Flamands, les Espagnols de l'autre, soit les artistes face aux imitateurs du réel.

Cette classification découlait presque de source. Car que montrait Courbet ? Des scènes de la vie quotidienne grande nature. Ce fut là la pierre d'achoppement de la critique et le point de départ de l'incompréhension.

L'accent, dès le début, est mis sur la dimension des œuvres présentées (7).

"Traîtée dans un petit cadre, sa "Soirée à Ornans" n'eut pas été remarquée et se fut confondue avec les méritantes écoles des Leleux, parmi les Hédouin, les Chaplin ...(8)"

La remarque est pertinente, la distinction sagace. Gautier a bien senti que quelque chose se jouait là, que la dimension choisie entraînait une modification du sens.

"Un "Enterrement à Ornans occupe toute la surface du grand Salon, donnant ainsi à un deuil obscur le développement d'une scène historique ayant marqué dans les annales de l'humanité (9)".

N'était le ton persifleur qui donne à penser, le principe a été saisi. C'est, par le choix d'une scène contemporaine, le désir de rivaliser avec la peinture d'histoire, la volonté d'atteindre au même but ; c'est

l'"idée d'élever à la dimension historique des sujets de la vie familière (10)".

Gautier le conçoit et l'admet.

"En effet, pourquoi Andromaque aurait-elle le privilège de pleurer Hector, de grandeur naturelle, lorsqu'une veuve moderne est obligée de restreindre sa douleur à une hauteur de quelques pouces...(11) ?

L'idée du peintre n'est pas sans valeur, le sujet a de l'intérêt.

Les moyens mêmes du peintre, le traitement, la compréhension de la scène représentée posent, quant à eux, le véritable problème.

Une "Après-dînée à Ornans" était une peinture "forte, vivace", qui avait "le charme des choses simples", non sans "une certaine poésie (12)". L'"Enterrement", en revanche, illustre l'ambition du peintre, voire sa vanité. Ainsi perçu, il devient le théâtre de l'incompréhension critique ; le particulier a voilé, pour Gautier, la portée générale de l'œuvre, n'ayant plus admettre le rejet de l'exemplaire au profit de l'individuel. Le langage pictural de Courbet fut mal interprété, de même que son application au grand genre.

Car, pour le critique, peindre c'est avant tout choisir dans la nature ce qu'elle offre de plus accompli et de plus parfait, afin de produire une œuvre qui puisse être assortie du critère de la beauté, et où se puisse voir le reflet d'un idéal, qui formule ainsi l'idée que l'on a du beau (14).

Or Courbet "peint comme il voit (15)". L'"Enterrement" rentre dans le genre anecdotique, par sa fidélité au réel. T. Gautier n'a pu comprendre que cette simplicité, ce "réalisme", cette sobriété en faisaient tout le prix, l'élevaient à la dignité et à la valeur du grand genre, lui conféraient un sens universel et humain.

Ce qui choqua Gautier, ce fut donc la façon dont le sujet fut compris, la manière dont Courbet employa les moyens de la peinture.

"L'esprit se prêterait aisément à cette extension du sujet, si M. Courbet ne l'avait pas rendue impossible par une accentuation caractéristique des têtes et une recherche du portrait poussée presque jusqu'à la caricature, qui font des personnages qui figurent dans cette scène lugubre... M. un tel, Mme une telle que tous les Francs-Comtois du département peuvent reconnaître (16)".

Ce parti l'a tellement frappé qu'il l'interpréta comme un système.

"Notre jeune peintre, parodiant à son profit le vers de Boileau Despréaux, paraît s'être dit :
"Rien n'est beau que le laid, le laid seul est aimable".

Les types vulgaires ne lui suffisent plus, il y met un certain choix mais dans un autre sens ; il outre à dessein la grossièreté et la trivialité. Boucher est un maniériste en joli, Courbet est un maniériste en laid...(17)."

C'est en anti-modèle de l'artiste que le peintre est présenté : ne se bornant pas à copier la nature, il choisit en elle ; il l'enlaidit de la même manière que Raphaël l'a pu embellir. Il relève du maniérisme, pris dans le sens générale d'outrance des caractères naturels - Gautier tente, en quelque sorte, d'expliquer, de classer voire de comprendre.

Mais le critique est dérouteré, incrédule, incertain. Il ne sait comment appréhender l'"Enterrement".

"L'impression qui en résulte est difficile à démêler : on ne sait si l'on doit rire ou pleurer (18)".

Quant au "Retour de foire", il a été

"plutôt conçu dans le goût de Cham ou de Pigal, que dans une idée sérieusement pittoresque (19)".

Les "Casseurs de pierre" eurent l'heur de mieux plaire. On n'aperçoit d'eux, en effet, que leur dos et une silhouette, quel que soit son aspect, offusque moins le goût ; en revanche,

"les deux bedeaux, avec leur trogne frottée de vermillon, leur attitude avinée, leurs robes rouges et leurs bonnets à côtes, sont d'un drôlatique à rendre Daumier jaloux (20)".

Ainsi, ce qui a surpris - et déçu -, ce fut le rendu des modèles : sobre, fidèle, trop fidèle. Cherchant et trouvant dans le passé des éléments de comparaison - le Caravage, les Espagnols et les Flamands -, il a trouvé entre eux et Courbet une analogie d'intention mais ce que, de toute évidence, il n'y a pas chez le maître d'Ornans, c'est le caractère, la fantaisie (21), l'emploi d'un attrait qui puisse racheter l'absence de beauté formelle. Les tableaux du Salon de 1851 sont comparés au daguerréotype ; c'est un peu les estimer au même prix qu'un enregistrement mécanique de la "réalité". Ni accent, ni fierté, ni effet ne se trouvent en eux. Gautier fait par là de la sobriété, du côté immédiat, de la simplicité, ayant concouru ensemble à l'expression, des aspects négatifs.

On retrouve, par ailleurs, ce même sentiment de flottement face à la facture. En 1849,

"le tempérament pittoresque de M. Courbet est mâle, robuste,

un peu lourd et rustique, mais avec toutes les saines qualités du paysan (22)".

Le ton, alors, se veut neutre et impartial. Il en va autrement en 1851 :

"Toute cette brutalité" n'est d'ailleurs qu'apparente, elle cache souvent une grande mollesse de dessin et de brosse. Cette rusticité est voulue plutôt que géniale. Nous n'avons besoin d'en donner pour preuve que le portrait de l'auteur peint par lui-même...(23)".

Ce qui caractérisait donc le talent de Courbet, d'un point de vue formel, son originalité en langage romantique, s'est métamorphosé en défaut, ou pire en système. Car l'idée se fait jour dans l'esprit du critique que tout ceci n'est mis en œuvre que pour "épater le brougeois", faire parler de soi, et ce d'autant plus que l' "Homme à la pipe" vient démontrer l'excellence où peut atteindre Courbet, selon les canons reçus du jugement critique. Par cet exemple, peut s'introduire l'idée selon laquelle tout, dans l'œuvre du peintre, n'a pas la même valeur, qu'il y a en elle des exceptions, comme cet auto-portrait où M. Courbet

"s'est idéalisé, embelli et traité d'un pinceau très fin et très adroit, selon les procédés ordinaires (24)."

Cette apparente disparité n'a pas échappé à l'œil du connaisseur, de même dans l' "Enterrement à Ornans" tout n'est pas à blâmer ! Si l'œuvre "brille par l'absence résolue de toute composition (25)", le groupe formé par les femmes en pleurs ne manque pas de caractère ;

"il y a beaucoup de sentiment dans cette portion du tableau (26)."

On y trouve même "un grand chien blanc peint de main de maître (27)". La façon de peindre de Courbet a, cependant, retenu l'attention de Théophile Gautier. Malgré

"l'absence de relief et de perspective aérienne, ... ces silhouettes n'ont à proprement parler "ni ombre, ni clair" ; elles sont remplies par un grand ton local, fin et juste, d'un effet simple et magistral. Cette puissance de localité est un des grands mérites de M. Courbet ; il peut peindre des pieds à la tête une figure de deux ou trois tons, rares et vrais, habilement soutenus (28)".

Partant du postulat selon lequel tout art réaliste tend à rendre les objets

tels qu'ils sont, se fondant sur les exemples du passé, une telle facture si simple, allant à l'essentiel, n'a pu que sembler en désaccord avec les objets et surtout les personnes qu'avait choisi de peindre Courbet. Sans s'encombrer de paradoxes, Gautier allait accuser cette façon de peindre d'être outrancière et fautive. On peut mieux saisir alors quels lieux d'interrogation, interloquée et anxieuse, ont été ces œuvres, où le laid - pour Théophile Gautier - est objet de choix, peint, qui plus est, fidèlement, d'une façon si habile parfois, avec une telle économie de métier !

Nous retrouvons, à propos des "Casseurs de pierre", le même mélange de blâme et d'éloge, avec des morceaux exceptionnels et des parties moins bien venues (29).

Ni totalement bon, ni totalement mauvais, avec de très réelles qualités parmi les pires défauts, Courbet a paru une énigme à déchiffrer, tant sur le plan du sujet que sur celui de la forme. Cette impression a été d'autant plus amplifiée que ces deux parties du dialogue pictural se sont déplacées d'une œuvre à l'autre, que le peintre ne les a pas utilisées à chaque fois de la même manière ni dans les mêmes proportions.

Gautier, au sortir du Salon de 1850/51, se sentit très certainement incertain ; le feuilleton qu'il rédigea, par son ampleur et par sa dense matière, fut le reflet de cet état. Il a usé de son pouvoir critique et cependant il s'en excuse :

"nous avons été bien sévère envers M. Courbet ; mais il est assez fort ; il possède assez de qualités robustes pour supporter la critique (30)".

Il fit bien plus : il rappela ses "états de service" pour la cause de l'art (31) ; il affirma : "le laid ne nous fait pas peur (32)". De telles précautions oratoires, pour habiles qu'elles soient, n'en sont pas moins les symptômes manifestes d'un embarras cruel. Si nous nous souvenons de la jeunesse de Gautier, de sa formation artistique dans les Salons de la Restauration, si nous songeons aussi au choc que durent produire, en leur temps, les figures de Delacroix, combien "réalistes" elles purent paraître aux gens qui avaient connu, avant tout, les développements de David et de son école, nous pouvons mieux mesurer l'impact des œuvres de Courbet sur ses contemporains, qui, pour la plupart, avaient été habitués à voir des toiles romantiques ou de tendance abstraite. Par ailleurs, de telles peintures étaient toujours exposées sur les cimaises du Salon, en même temps que les œuvres de Courbet.

Face à un tel événement, différentes réponses sont possibles : les quolibets, l'enthousiasme, le jugement nuancé ou réservé. L'auteur de "Fortunio" a, de loin, préféré une sorte de voie moyenne.

S'il n'a pas ménagé sa désapprobation, il n'a pas voulu trancher. Il donne le sentiment de vouloir attendre la suite, et en cela il est demeuré fidèle à son système critique. Dans cette perspective, le feuilleton de 1851 apparaît comme une vaste interrogation, qui fait contrepoint à la tranquille sûreté des lignes de 1849.

Ce que Gautier, en effet, n'est pas parvenu à saisir ou à accepter, ce fut cet aspect de "laideur généralisée" que son regard découvre dans les œuvres de Courbet, lui, l'ancien gilet rouge, pour qui l'art est, avant tout, recherche de beauté. Ni les sujets qu'il accepte et conçoit comme objets de peinture, ni la facture, quoi qu'il puisse dire parfois, ne l'ont vraiment dérouté ; la compréhension de l'histoire si, de même que la façon dont elle est représentée. Il n'était pas concevable pour Théophile Gautier de vouloir choisir de tels modèles ou de semblables effets et de les rendre si simplement, avec si peu de recours aux conventions traditionnelles de la représentation. C'est certainement là qu'a reposé l'objet du scandale : cette apparente absence d'art ! Et, curieusement, le critique conclut son article, en proposant comme modèle à Courbet, les œuvres de Léopold Robert.

* *

Les Salons qui suivirent ceux de la Seconde République virent l'exposition, après leur création, d'un certain nombre de toiles, capitales dans l'œuvre de Courbet. Alors, au ton interrogatif, à l'incertitude, fit place l'affirmation, comme si ces tableaux avaient été la démonstration d'hypothèses émises précédemment et avec réserve. Si une logique est à chercher dans le discours de Théophile Gautier, il faut l'aller découvrir dans la permanence de certains thèmes, plus ou moins développés, ou même transformés, et, malgré un ton plus âcre, dans le souci de vouloir comprendre et expliquer le phénomène Courbet.

Au Salon de 1852, les "Demoiselles de village" furent senties et présentées par Gautier comme un recul volontaire, de la part du peintre, devant son parti-pris de laideur. Le fait a paru patent : dans le choix des types, l'artiste a voulu moins choquer, a désiré proposer une œuvre plus acceptable aux yeux de la critique, en mettant en scène des figures insérées dans un grand paysage (33).

"Il y a comme une intention de grâce dans ces trois figures, et si M. Courbet eût osé, il les aurait faites complètement jolies... (34)".

Même si le sujet, en lui-même, est regardé comme aussi valable - et peut

être plus - que la composition historique de M. Gallait (35), les demoiselles, quant à elles, furent jugées plus ou moins réussies, et au bout du compte, d'un effet disparate (36). Sur le paysage, le critique écrit qu'il

"n'aurait besoin que d'être un peu plus fini pour être une bonne chose (37)".

Même si Théophile Gautier note une apparente faute de perspective aérienne (38), il est clair qu'en lui s'affrontent toujours et la compréhension de certaines parties et l'absence d'adhésion à de tels moyens plastiques. Gautier, qui plus est, garde présent à l'esprit l'accueil fait aux œuvres du Franc-Comtois, réception qui n'est pas sans éveiller en lui le souvenir des Salons de sa jeunesse. Il a lu différents feuilletons, s'est pénétré des arguments des défenseurs et les récapitule.

"Nous n'avons pas partagé l'engouement excité par M. Courbet, que des admirateurs passionnés représentaient comme un révolutionnaire de génie, dont les audacieuses tentatives devaient renouveler et changer la face de l'art. A les entendre, le jeune maître avait récemment découvert la nature, dont personne ne s'était aperçu avant lui ; à côté de lui tout le monde était maniéré ; lui seul avait la simplicité, la naïveté, la vérité... L'"Enterrement à Ornans" et les "Casseurs de pierre" furent célébrés sur tous les modes et regardés comme la préface de Cromwell d'une nouvelle théorie pittoresque (39)".

Pour expliquer un tel phénomène, le critique ne veut avancer que la volonté et le parti-pris dans la façon de peindre.

"Sa brutalité est feinte en grande partie, et quand il le veut il sait peindre aussi bien que les plus habiles... M. Courbet a une localité de ton très juste et très fine, qu'il alourdit à dessein par des plâtrages et des empâtements de couleurs destinés à donner une apparence grossière à sa peinture, qui serait beaucoup moins remarquée sans cela (40)."

Ainsi, pour frapper l'attention et attirer les yeux du public, le peintre affecte une rusticité qui doit transparaître jusque dans sa facture, un excès de simplicité, voire de naïveté, qui pourrait passer pour de l'originalité, mais que le critique récuse en tant que telle, n'y voyant qu'un système. Car, explique Théophile Gautier,

"M. Courbet est un garçon de talent qui a voulu casser les vitres à son départ et attirer l'attention sur lui en frappant un coup violent (41)."

Le désir de reconnaissance, cette façon de faire parler de soi sont interprétés, au travers des œuvres déjà exposées, comme un effort conscient, volontaire, destiné à provoquer choc et scandale.

Les années qui suivirent ne firent que confirmer cette impression. En 1853, les interrogations du Salon de 1851 sont réitérées et examinées à nouveau. Le bref paragraphe de 1855 ne fait que reprendre cette rhétorique et abonder dans le sens de conclusions proposées auparavant.

Une fois encore, c'est sur le succès de Courbet que va porter la discussion, Gautier se plaçant entre l'admiration et le rejet, dans l'impartialité selon lui. Il reprend la division en deux familles de la peinture, et rapproche les réalistes anciens de Courbet - ou l'inverse - en leurs prêtant d'identiques intentions :

"... rompre violemment avec l'antique et la tradition du beau, peindre dans toute leur disgrâce les laideurs les plus rebutantes avec une grossièreté volontaire de touche (42)..."

Sa connaissance encore des "écrits" du maître-peintre (43), qu'il a lus, montre bien, puisqu'il en parle, que, sous la désinvolture apparente de son style, il y a un intérêt réel pour l'œuvre de l'artiste, quel que puisse être le jugement porté.

"Il prétend recevoir des objets l'impression directe et ne rien emprunter à la science de ses devanciers ... La traduction mot-à-mot de la nature la plus commune, qu'il vulgarise encore, lui semble être la mission de l'artiste (44)".

Tel est le programme prêté à Courbet. Malgré tout, la critique met subtilement l'accent, non sur la sincérité du peintre mais sur la vanité de celui-ci, ainsi que sur le peu de choix de ses types, outrés à dessein dans leurs caractéristiques.

Aux œuvres reviennent l'honneur, cependant, de retenir toute son attention, tant en 1853 qu'en 1855.

"Nous ne discuterons pas les doctrines de M. Courbet, nous ne regardons que les résultats, et nous trouvons qu'il gâte systématiquement un vrai talent de peintre... Et maintenant, comme autrefois, nous persistons à croire que M. Courbet calomnie affreusement la nature (45)".

Les toiles posent donc avec acuité et immédiateté, les buts que le peintre

se propose d'atteindre. Gautier voit les tableaux, les analyse mais ne les comprend pas, car il ne peut concevoir que la réalité, son observation, se représentation puissent remplacer la peinture d'histoire et sa finalité. Pour la critique, qui n'évoque plus le format des œuvres, semblant l'avoir admis ou l'omettant à dessein, c'est le choix opéré par le peintre dans la création qui importe, et ce choix est tout à ses yeux.

Il est, par ailleurs, des peintures qui ne sont pas si détestables que cela, comme la "Fileuse".

"Ce tableau d'une couleur sobre, forte et vraie dans sa trivialité, a quelques unes des qualités des Lenain. Il rend sincèrement une nature grossière ; sans doute, M. Courbet eût bien fait de prendre un autre modèle ; mais ce choix admis, l'œuvre en elle même mérite des éloges. A travers les laideurs, et les vulgarités perce un vrai tempérament de peintre (46)".

Gautier, lorsque son goût n'est pas par trop choqué, sait trouver des morceaux de peinture là où ils sont, et même saisir les qualités qui font de la peinture de Courbet ce qu'elle est, une représentation dépouillée ayant jeté les conventions tant académiques que romantiques.

Au lieu d'une Pénélope ou d'une Marguerite, le maître-peintre a choisi une femme qu'il connaît et qui existe ; il démontre que, même avec un minimum de sens, il est possible de faire une œuvre qui tienne par ses propres qualités et non par l'intérêt du sujet. Gautier a pu en avoir conscience ; n'écrit-il pas avec ironie : "C'est Marguerite, servante dans une auberge de rouliers (47)" ?

Escamoter toute une partie de la production, faire un choix en elle, éliminer ce qui fait problème va être la solution. L'idée émerge en 1855.

"Au lieu d'installer le réalisme dans une baraque à côté de l'exposition, M. Courbet ferait mieux de cultiver le grand paysagiste qui est en lui (48)."

Les objets du scandale alors s'évanouissent. Il y a d'un côté le bon et le vrai Courbet, plus acceptable et plus accepté, ne serait-ce déjà que parce qu'il y a eu, avant lui, tout le mouvement du paysage qui fut senti comme une véritable innovation, et un paysage est moins dérangeant, quelle que soit sa taille, qu'une figure humaine. Puis il y a l'autre versant du peintre. Car il est certain que tout le scandale, pour Gautier et pour d'autres, a reposé dans la façon dont Courbet a représenté le genre humain et dont il s'est attaqué, toile après toile, aux différentes catégories de la grande peinture. L'auteur de "Fortunio" l'a senti.

"A-t-il voulu rompre en visière avec les belles formes antiques et protester à sa façon contre les blancs mensonges du Paros et du Penthélique ? Est-ce en haine de la Vénus de Milo qu'il a fait sortir d'une eau noire ce corps crasseux ? (49)".

Or le critique n'a pu franchir ce Rubicon signifiant ; il demeure en deçà ; le choix des modèles lui reste incompréhensible, leur apparence s'interpose et lui masque le reste. C'est donc cela qui le choque, le pire étant que tout n'est pas mauvais, même dans les "Baigneuses" (50).

Ceci fait question et le critique tente d'y répondre en avançant, une fois encore, l'idée d'un parti-pris. Le maître peintre accuse le caractère de ce qu'il peint et l'expose comme la représentation même de la réalité. Or Gautier ne la veut pas reconnaître comme valable et vraisemblable, aussi la dit-il outrée. Entre les "Cribleuses de blé" et une "Dame espagnole" la vérité éclate.

"La petite fille en jupon rouge qui soulève le van a une certaine grâce rustique ; elle est vraie comme un portrait, et non comme une caricature",

tandis que, dans le second cas,

"le courageux modèle qui a posé pour cette bizarre peinture doit avoir été prodigieusement flatté en laid (51)"

Reprenant une idée émise en 1851, qui lui semble confirmée par les "Lutteurs" - 1853 -, Gautier dénie à Courbet, sauf exceptions, toute volonté de représentation précise et sobre. Le maître-peintre est maniéré ; il est le "Watteau du laid (52)". Ce sophisme a de quoi surprendre, mais il faut le penser comme un effort extrême de la part du critique, pour ranger l'artiste dans une catégorie. En cela, on peut voir aussi un signe, à savoir que le monde de l'art, son évolution sont en train de se dérober peu à peu aux yeux de Gautier, que le bon Théo n'est plus à même de l'embrasser dans son entier et de le comprendre dans toutes ses parties. Par ce retournement rhétorique, il est décidé que Courbet s'est perdu dans la "maniera", malgré tout son talent.

Les articles critiques de ces années-là - de 1852 à 1855 - montrent une sorte d'escalade dans la défaveur. Ils apparaissent comme la confirmation négative d'une bonne part des interrogations de 1851. Il est manifeste, pourtant, que la position de Gautier est loin d'être aussi aisée et aussi sûre qu'il le désirerait. N'arrivant pas à saisir le sens de la peinture de Courbet - même s'il le pouvait, ne pouvant l'approuver -, son regard est arrêté non par les sujets qui relèvent du domaine de l'art, mais par ce qui lui apparaît comme

une volonté de laideur, qui tient plus du système que de la "nécessité intérieure". Ainsi s'opère, peu à peu avec le temps, une faille entre les idées esthétiques de Gautier et une partie de l'art de son temps. On peut lire, cependant, derrière ses phrases, le soupçon incrédule, la conscience vague qu'avec Courbet quelque chose est en train d'arriver, qu'on ne peut évaluer avec les anciennes catégories de la peinture. Le rappel, quasi constant, des enthousiastes et des admirateurs en est la preuve, ainsi que l'impuissance du critique à saisir les raisons de cet enthousiasme et de cette admiration.

Le Salon de 1857 va annoncer une amorce de rupture, aussi bien dans la critique que dans les sujets représentés. Courbet, en effet, inaugure sa veine cynégétique, tout en exposant, dans le même moment, une toile dans la lignée des œuvres précédentes. Théophile Gautier scinde son feuilleton en deux parties, l'une qui désigne le versant raisonnable, et par là, pourrait-il prétendre, naturel du peintre, l'autre qui poursuit les scandales.

" "Les Demoiselles de la Seine" (un singulier titre, par parenthèses) rentrent dans le genre extravagant auquel l'artiste a dû sa célébrité. C'est un coup de tampon à tour de bras sur le tam-tam de la publicité pour faire retourner la foule inattentive (53)".

Cette sorte d'œuvre, inaugurée en quelque sorte avec l'"Enterrement", continue une tradition du scandale ; il n'a pas échappé à Gautier que, chez Courbet et dans ses œuvres, il y avait une part volontaire - du moins après 1852 - de provocation. Cette volonté de faire parler de soi a pu agacer le critique et motiver, pour une part, ses remontrances. L'œuvre, écrit-il, est "volontairement grotesque (54)". L'inventaire des fautes, dans les œuvres déplaisantes ou qui déplaisent, finit par devenir un trait constant, comme s'il fallait fonder un jugement défavorable sur des défauts de composition, de facture, d'anatomie, comme s'il était besoin de légitimer son opinion. Non seulement le sujet, dans ce cas, a choqué, mais encore les moyens mis en œuvre (55). Quant au portrait de Gueymard, ce qui l'a rendu désagréable, c'est, avant tout, la manière dont le peintre l'a compris et, partant, l'a rendu ; plutôt que le personnage créé par l'acteur, ce fut l'acteur dans le costume du personnage qui fut peint, rompant l'illusion théâtrale. Dans les toiles les plus mauvaises, il se trouve, cependant des morceaux excellents :

"le châle ramagé de broderies est fait à merveille. Sur le visage vulgaire de la seconde dormeuse brille la fleur de la vie et perle la moiteur du sommeil. Les bras, le col et la joue de la première demoiselle sont d'un ton, vrai, solide et fin qui ne se trouve que sur bien peu de palettes (56)".

Théophile Gautier, en usant de ce biais, va opérer la séparation des

composantes de l'œuvre de Courbet. Il met en avant la représentation des éléments réels, tels que les vêtements, les effets de matière. C'est dans ce domaine que son talent doit s'exercer, en accord avec la tradition, et non plus dans le nu ou autre figure humaine à prétention historique, dont le choix est exécrable et la vue repoussante. Car

"si M. Courbet n'a pas l'intelligence de l'art, il en a du moins le tempérament. C'est un peintre né, et quelque emploi qu'il en fasse, son talent subsiste (57)".

Dans des œuvres comme la "Curée du chevreuil" ou la "Biche forcée à la neige" ou encore "la Vue des bords de La Loue", ce tempérament triomphé, car l'artiste est dans son élément. La nature morte, le rendu tactile des matières, les animaux sont d'une exécution merveilleuse, "rendus avec une vérité, une force et une largeur incomparable (58)", jusqu'aux chasseurs qui "ont une vie triviale et puissante que peu de peintres leur insuffleraient (59)". Au bout du compte on a l'impression que le critique fait tout son possible pour faire retourner le Franc-Comtois dans la catégorie de la peinture de genre.

Les qualités mise en évidence en 1849 ressurgissent ; la simplicité, l'originalité. Quoi qu'ait pu dire T. Gautier, face à Courbet, il est indéniable que le sujet abordé par ce dernier avait son importance, que son traitement influençait, pour une large part, le jugement critique du poète. En 1857, le changement de ton par rapport aux années passées, est frappant. Quelle qu'ait pu être, cependant, la dextérité de Courbet, dans un genre où il semble se trouver si bien, la louange demeure mêlée d'un peu de fiel.

"Il ne manque à ce tableau (60) pour être un chef d'œuvre que la fuite aérienne, le sentiment de la proportion et des plans (61)".

L'absence des conventions issues de la Renaissance pour rendre l'espace, la construction par le ton local, juste et correct, sont encore perçus comme des fautes ou des défauts. Ils ne sont donc pas compris pour ce qu'ils sont : des moyens picturaux employés comme éléments constructeurs, et par là comme tels.

La courte notice de 1861 paraît faire suite aux développements de 1857, les prolonger. Les scandales de la décennie défunte sont présentés comme ayant été volontaires.

"On dirait que M. Courbet a enfin compris qu'il avait trop de talent pour rechercher le succès par des excentricités voulues (62)".

Eclairées ainsi, les œuvres de ces années ne deviennent rien d'autre que le support d'une volonté, qui, par tous les moyens, a désiré faire parler de soi, et donc accéder à la notoriété.

"L'apôtre du réalisme s'est contenté cette année de faire de l'excellente et solide peinture. - Pas de Vénus capitonnée, pas de demoiselles de village, pas de Lorettes au bord de la Seine, mais des animaux et des paysages d'une grande vérité et d'une exécution magistrale (63)".

Face à ces toiles, il a pu paraître clair dans l'esprit de Gautier que le talent du maître-peintre se donnait à voir dans sa plénitude avec des sujets animaliers ou des paysages, et non avec la représentation d'êtres humains, genre qui nécessite réflexion, composition et dessin. Hormis le "Piqueur" dont le paysage seul est beau (64)", le "Rut de printemps, le cerf à l'eau, le Renard dans la neige", quant à eux, brillent par leur qualité d'observation, de véracité, de facture. Du "Cerf à l'eau", Gautier écrit : "Sneyders ou Velasquez signeraient cette toile (65)".

Tout ceci n'est cependant qu'apparence. La notice est des plus courtes ; elle évoque plus qu'elle n'analyse ; sa rapidité expéditive, enfin, laisse l'impression d'un travail baclé.

Les années 1860 seront senties, en ce qui concerne le travail de Courbet, d'une façon bien différente. Gautier, en effet, n'écrivit rien sur les œuvres exposées par le Franc-Comtois aux Salons de 1863, 1865, 1867 et 1870. Caprice ? Désaffection critique ? Lassitude ?...

L'arrivée de nouveaux venus sur la scène artistique, et plus particulièrement celle de M. Manet, peut, en partie, expliquer un tel silence. Le critique va, il est vrai, consacrer au jeune peintre les mêmes efforts de compréhension qu'à Courbet, ayant bien senti son importance, sans pour autant parvenir à le bien saisir et encore moins à l'aimer, même s'il déclare en 1868 : "Le chef, le héros du réalisme est maintenant M. Manet (66)."

Si Gautier a senti que le front des tendances nouvelles s'était déplacé d'une personne à une autre, qui, tout en étant semblables par leur choix de représenter le réel, n'en sont pas moins avant tout différentes, choisir de parler de l'un et de se taire sur l'autre, a pu lui apparaître comme une heureuse politique.

"On a fait beaucoup de bruit cette année autour de M. Courbet. Il est juste de dire que son exposition est une revanche de ses insuccès précédents. Le maître d'Ormans, comme il s'appelle, s'est retrouvé, après s'être longtemps perdu (67)",

lit-on en 1866. T. Gautier veut suggérer pourquoi il n'a pas écrit et par

là s'excuse lui-même tout en fondant son geste : les nouvelles errances du peintre. Il semble aussi que ce fut la rumeur publique qui le força alors à considérer les œuvres exposées plutôt que son propre avis de critique et d'amateur d'art. Le ton, par ailleurs, n'est plus le même ; les arguments se ressentent d'une certaine fatigue, comme si le bon Théo, au bout du compte, ne cherchait plus à faire d'efforts. La description, tant pour la "Femme au perroquet" que pour la "Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisirs-Fontaine", a tendance à l'emporter sur l'analyse. Le critique égrenne ses remarques, qui sont autant de leitmotivs. Le caractère contemporain du nu a été noté ; certaines parties sont louées, d'autres blâmées.

"M. Courbet a tâché de peindre une belle femme ; mais s'il n'y a pas réussi complètement, on doit lui savoir gré de l'intention (68)".

Il note au passage que le maître-peintre s'est retiré le recours de la Fable pour situer ses nudités et qu'il ne peut non plus les idéaliser puisqu'il ne se fonde que sur le réel. L'œuvre, quoi qu'il en soit, parut confirmer l'idée selon laquelle les modèles précédents, comme les "Baigneuses", avaient été choisis sciemment.

Le "Remise de chevreuils", quant à elle, rentre dans le genre où peut s'exprimer pleinement le talent de Courbet : le paysage et les animaux (69).

Les deux toiles de 1866 sont présentées comme un retour aux saines doctrines. Gautier réintroduit la dichotomie dans l'œuvre ; il place d'un côté le bon Courbet, aidé en cela par le peintre lui-même, qui depuis 1857, se plait à peindre des scènes animalières ou de grands paysages dans lesquels il épanche avec lyrisme sa nature ; en face, il situe un mauvais Courbet qui, s'attaquant à la figure humaine, veut rivaliser avec le grand genre. Pour mieux se convaincre de cela, il suffit de se reporter au parallèle établi par le critique entre le peintre et M. Dubufe pour voir ce qu'il pense au fond de lui.

"Ce n'est pourtant pas un paradoxe de dire que les femmes de M. Dubufe sont plus vraies que les femmes de M. Courbet, sans excepter la fameuse "femme au perroquet", concession du réalisme à la grâce (70)".

Il devient flagrant, dès lors, que l'auteur du "Roman de la Momie" se laisse peu à peu entraîner par son humeur et perd toute objectivité. Il abandonne tout effort d'impartialité. En 1867, il ne pipe pas mot de l'exposition du pont de l'Alma. Lorsqu'il se remet à la tâche, en 1868 et 1869, ce fut pour porter l'estocade. L'œuvre du maître-peintre se vit estimée d'une façon définitive.

Théophile Gautier utilisa, dans ces deux derniers comptes rendus sur l'artiste, tous les matériaux usuels de son discours. A ce titre, ils résonnent comme des échos. Ils rappellent, en quelque sorte, les feuilletons des années 1850.

La gloire du peintre a été engendrée par le scandale, par les polémiques autour de son nom ; on a fait de lui un chef de file, un novateur et, pour ainsi dire, le fondateur d'un mouvement.

"On eût dit que Courbet avait découvert la nature inconnue avant lui. Bien qu'il soit dénué de toute esthétique, on fit de lui l'apôtre du "réalisme", un grand mot vide de sens, comme bien des grands mots. Quelques jeunes peintres, à suite, parurent croire que le réel était hideux (71)..."

Voici les lointains campés !

Afin de garantir son propos, de l'appuyer sur des autorités reconnues, Gautier fit appel aux maîtres réalistes du passé. S'ils peignaient la nature telle qu'elle était, ils ne l'ont pas enlaidie comme M. Courbet l'a fait. Le succès des réalistes modernes repose, non pas sur un réel talent mais sur le scandale qu'ils provoquent. Leur gloire n'est qu'éphémère ; le maître d'Ornans en est la vivante preuve.

"Déjà le silence se fait devant les tableaux de M. Courbet. Il est dépassé, débordé et regardé comme un classique parmi la bande des prétendus novateurs (72)".

Quelques œuvres, cependant, estimables. Tel est le "Chevreuil chassé aux écoutes" du salon de 1868.

"Voilà du réalisme dans le bon sens du mot (72) ;

telle, aussi, est la "Sieste" en 1869 :

"l'artiste y montre de sincères qualités de paysagiste (73)".

Ces deux toiles n'ont, en fait, droit qu'à quelques lignes, alors que les autres tableaux, exécrables et bien dans la lignée des "Demoiselles de village", des "Lutteurs" ou des "Baigneuses" aux yeux du critique, se voient gratifiés de plus longs développements.

L'"Aumône d'un mendiant à Ornans" est expliquée ainsi.

"Il a voulu frapper un grand coup, et, comme on dit tirer un

coup de pistolet au milieu du Salon ; mais l'arme a fait long feu et sa détonation assourdie n'a fait retourner personne (74)".

Une fois encore, le sujet n'est pas ce qui accable l'œuvre mais la manière dont elle a été exécutée.

"Quelle exécution, grand dieu ! Quel dessin ou plutôt quelle absence de dessin ! Quelle couleur blâfarde et plâtreuse (75)".

Bien mieux : il n'y a que bien peu de réalisme dans ce tableau, car il a été entendu une fois pour toute que M. Courbet était un réaliste et qu'il devait être jugé d'après cette seule qualité. La figure du mendiant témoigne de cette absence (76).

"Rien de plus faux, de plus criard et de plus rebutant d'aspect que cette toile si prétentieusement mauvaise (77)".

L' "Aumône d'un mendiant à Ornans" est à ranger parmi les excentricités voulues et concertées du peintre. Que dire alors de l' "Hallali du cerf" du Salon de 1869 ? Il faut le percevoir, ce me semble, d'une façon légèrement différente.

"Nous ne savons trop pourquoi on continue à regarder M. Courbet comme un réaliste. C'est un préjugé qu'il est temps de combattre. Le maître d'Ornans est au contraire un fantaisiste effréné (78)".

L'irréalité de l'œuvre a frappé Gautier (79) :

"Cette grande toile est d'un aspect chimérique (80)".

Elle l'est dans sa composition générale, dans ses différentes parties, dans l'anatomie des hommes, celle des animaux ! Citant les "Chasses" de Rubens, les comparant à celles de Courbet, le critique établit l'absence de caractère grandiose, épique de la toile moderne par rapport aux anciennes ; il juge défectueux l'aspect pictural.

"L' "Hallali a l'air d'une ancienne tapisserie à moitié déteinte, ..., où le temps a détruit les rapports de tons (81)".

Il invoque l'expérience visuelle qu'il a eue de la nature en hiver pour relever cette faute dans les accords colorés.

En cette fin de décennie, l'auteur du "Capitaine Fracasse" ne ménage plus le peintre et affirme, sans chercher à savoir ou à prendre en compte si ses assertions ne sont pas paradoxales ! Le ton lui même a perdu sa prudence,

sa diplomatie, comme si la fatigue de l'âge était venue ou la claire conscience que cet art ne lui était rien. Le silence sur Courbet au Salon de 1870 n'est pas sans importance. Les deux paysages auraient démenti par trop les effets imputés aux deux œuvres précédentes. Force eût été pour Gautier de reconnaître leur mérite. Peut être ne l'a-t-il pas voulu ? Ou bien a-t-il reçu des directives (82) ? Il est difficile de se prononcer.

L'impression que l'on retire de ces années est celle d'une désaffection critique grandissante. Quel abîme et quel contraste entre 1851 et 1869 ! Tout effort courageux de compréhension a cessé. L'affaire a été entendue et jugée ; elle peut l'être d'autant plus que des gens comme Moreau, comme Puvis de Chavannes sont apparus. Ayant vu mourir toutes les personnalités qu'il avait, dans sa jeunesse, aimées et défendues - Delacroix, Chassériau, Ingres -, ayant assisté à la naissance du réalisme avec Courbet, Millet, à son inflexion avec Manet, Monet, aux prémices d'un nouveau mouvement avec Moreau, Puvis, ayant connu les développements de l'"eclectisme", Gautier est parvenu presque à la fin de son parcours. Il est possible, alors, de mieux entrevoir les difficultés que le critique a pu avoir face aux changements survenus après le mitan du siècle. A un moment donné, il a été incontestablement dépassé par son époque. Son attitude devant Courbet pourrait en être le symptôme.

Si, en dernier ressort, nous nous rappelons les mots que F. Wey prêta à Courbet :

"Cet homme là, se déshonorera devant ma peinture (83)",

il devient clair que le maître-peintre voyait en partie juste ; il sentait combien son art était en opposition avec les idées esthétiques de Gautier. Pouvait-il en être autrement ? Etait-il vraiment possible de faire bon accueil à quelqu'un qui, par ses œuvres, ruinait toutes les conceptions que vous vous étiez faites du monde et de l'art, ou qui vous montrait ce que vous ne vouliez pas voir, qui, enfin, ne faisait plus de l'art un refuge où oublier la vie ? Et Gautier, tout en étant artiste, n'en était pas moins un homme.

Théophile Gautier fit preuve à l'égard du maître-peintre, tout au long de sa carrière, d'une attitude ambiguë et embarrassée. Sans jamais totalement condamner son art, il n'a pas laissé de tenter d'en ruiner le crédit ; il l'a présenté comme une sorte d'anti-modèle artistique. Ce seul souci suffit à montrer que le critique s'est bien plus intéressé à l'œuvre de Gustave Courbet qu'il n'a voulu le dire ou le laisser paraître. Par delà l'habituelle querelle "des Anciens et des Modernes", deux conceptions de l'art, et partant du monde, se sont affrontées et se firent face. Les deux s'éclairèrent mutuellement en s'opposant. Quoi qu'il en soit, T. Gautier a peu apprécié les tableaux de Courbet ; il n'a pas pu accepter le renversement des valeurs qu'ils apportaient. Ses propres idées esthétiques, pourtant, comme l'indifférence du

sujet, l'importance de la facture, l'originalité, auraient pu lui permettre de franchir ce pas. Il n'en fut rien. Définies depuis la préface de "Mlle de Maupin", Gautier était resté trop attaché à celles-ci pour pouvoir s'en détacher. Les valeurs artistiques de sa jeunesse lui sont, en effet, demeurées chères jusqu'à sa mort et n'ont pas peu contribué à lui voiler le sens de toute une partie de la production artistique de l'autre versant du siècle. Le beau, enfin, qualité suprême en art, ne pouvait que le détourner d'œuvres qui se fondaient sur un désir de fidélité au réel.

Les seules toiles de Courbet qui lui plurent, du moins, si on suit ses écrits, furent les paysages et les scènes animalières, où quelque chose du grand souffle panthéiste se retrouvait, où l'effusion de l'âme face à la nature se voyait et se sentait. Alors Gautier se sentait en terrain connu et pouvait réconcilier, dans ces toiles, son exigence de beauté avec celles de Gustave Courbet.

Francis MOULINAT

NOTES

1. Extrait de "Champfleury, le réalisme", textes choisis et présentés par C. et G. Lacambre, Paris Hermann 1973, p. 153.

2. Voir le manuscrit inédit de Francis Wey à la Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes et la note 12 du feuillet du 08 août 1849.

3. Lorsque Gautier se laisse aller à son humeur, il apparaît plus sincère, soit en 1855, 1868 et 1869.

4. *La Presse*, 7 mai 1851.

5. *La Presse*, 8 août 1849.

6. *La Presse*, 15 février 1851.

7. Gautier décrit ainsi l' "Après dînée à Omans" : "la "Soirée à Omans" consiste en quatre ou cinq personnages de grandeur naturelle à physionomies caractéristiques ...". *La Presse*, 8 août 1849.

8. *La Presse*, 15 février 1851.

9. *Idem*.

10. *Idem*.

11. *Idem*.

12. *La Presse*, 8 août 1849.

13. "Une toile de quelques pieds eût suffi au sujet mais non à l'ambition du peintre, voulant lutter de taille avec les compositions historiques, et faire entrer dans le salon carré ses personnages de la vie réelle en compagnie des prophètes, des dieux et des héros." *La Presse*, 15 février 1851.

14. "Elle (l'école idéaliste) peint d'après un type intérieur, et ne se sert du modèle que comme d'un dictionnaire ; elle choisit, elle ajoute et retranche, cherchant au delà de ce qui

est ce qui devrait être ; d'éléments épars, elle crée l'harmonie, et sous l'humain fait transparaître le surhumain". *La Presse*, 15 février 1851.

15. *La Presse*, 8 août 1849.

16. *La Presse*, 15 février 1851.

17. *Idem*.

18. *Idem*.

19. *Idem*.

20. *Idem*.

21. "Nous n'admettons le laid que relevé par le caractère ou la fantaisie ; le laid du daguer-réotype nous répugne : dessinez avec du charbon, peignez avec de la boue, truellez vos tons au bout du pouce ou ne couvrez pas votre toile, représentez des paysans, des bandits, des galériens, des mendiants estropiés si vous voulez, mais donnez à tout cela de l'accent, de la fierté, de l'effet". *La Presse*, 15 février 1851.

22. *La Presse*, 8 août 1849.

23. *La Presse*, 15 février 1851.

24. *Idem*.

25. *Idem* ; il semble que Gautier n'a pas compris cette trouvaille qu'est la frise de personnages dans l' "Enterrement". L'analogie, pourtant, avec le bas-relief des Ergastines aurait pu l'aider à saisir l'idée de mouvement lent et qui s'arrête.

26. *Idem*.

27. *Idem*.

28. *Idem*.

29. "Ses sabots fendus sont rendus de la même façon que le terrain sur lequel ils portent et c'est un peu le défaut du tableau d'être fait partout de la même manière ; chairs, haillons, cailloux, tout est également solide". *La Presse*, 15 février 1851.

30. *Idem*.

31. "Nous vanté et soutenu Delacroix, Préault, tous les violents, tous les féroces, tous les barbares, tous ceux qui rompaient le vieux moule académique". *La Presse*, 15 février 1851.

32. *Idem*.

33. "Vous jugeriez mieux que moi si vous voyiez le tableau, d'abord j'ai dévoyé mes juges, je les mets sur un terrain nouveau ; j'ai fait du gracieux..." (Courbet à Champfleury en 1852 ; Exposition Courbet, 1977, p. 29). Cette phrase vient confirmer l'impression de Gautier.

34. *La Presse*, 11 mai 1852.

35. "Voilà un sujet moins compliqué que celui de M. Gallait, et que pour notre part nous trouvons aussi bon." *La Presse* 11 mai 1852 ; voir aussi la note 4 du feuillet du 11 mai 1852.

36. "La figure vêtue d'une robe de nankin ou de toute autre étoffe de couleur jaune, s'ajuste avec une sorte de grâce rustique, ... la petite fille porte avec assez de naïveté des haillons sincères... Les deux autres sont moins bien venues". *La Presse*, 11 mai 1852.

37. *Idem*.

38. "Le chien de ces demoiselles aboie à deux vaches placées de l'autre côté du ruisseau, à une distance qui ne justifie pas leur petitesse, relativement au chien et autres personnages. Ce défaut, dont l'œil est choqué tout d'abord, disparaîtrait en partie si le premier plan vigoureusement frappé de lumière, venait en avant et faisait sentir la distance en abîme qui sépare ces malencontreuses vaches, bonnes pour un parc de Lilliput, de la vachère et ses demoiselles". *La Presse*, 11 mai 1852.

39. *Idem*.

40. *Idem*.

41. *Idem*.

42. *Idem*.

43. A savoir la lettre parue dans *La Presse* en 1853 et le petit texte adjoint au catalogue de l'exposition de 1855.

44. *La Presse*, 21 juillet 1853.

45. *La Presse*, 29 novembre 1855.

46. *La Presse*, 21 juillet 1853.

47. *Idem*.

48. *La Presse*, 29 novembre 1855.

49. *La Presse*, 21 juillet 1853.

50. "Pour être juste, cette monstrueuse figure renferme des parties très fines de ton, fermement modelées ; l'eau a une transparence profonde simplement obtenue ; le paysage est plein d'air et de fraîcheur, et cette toile malencontreuse prouve beaucoup de talent fourvoyé". *La Presse*, 21 juillet 1853.

51. *La Presse*, 29 novembre 1855.

52. *La Presse*, 21 juillet 1853.

53. *L'Artiste*, 20 septembre 1857.

54. *Idem*.

55. "Un arbre à larges feuillages découpés dans du papier vert laisse apercevoir au fond de la toile un azur bien napolitain pour la Seine ; - tout cela forme un paysage de haute fantaisie comme on en voit sur les papiers d'auberge en province". Quant la dompteuse, "aucune forme ne bombe sous les plis de sa robe". *L'Artiste*, 20 septembre 1857.

56. *Idem*.

57. *Idem*.

58. *Idem*.

59. *Idem*.

60. *La Curée du chevreuil*.

61. *L'Artiste*, 20 septembre 1857.

62. *Le Moniteur Universel*, 31 mai 1861.

63. *Idem*.

64. *Idem*.

65. *Idem*.

67. *Le Moniteur Universel*, 4 juillet 1866.

68. *Idem*.

69. "Ici, l'artiste, débarrassé de tout souci de composition et d'arrangement, copie en toute naïveté la nature qu'il a devant lui, avec cette peinture forte, solide, un peu rustique, mais saine comme du bon pays qui le caractérise dans ses morceaux réussis". *Le Moniteur Universel* 4 juillet 1866.

70. *Le Moniteur Universel*, 12 juin 1866.

71. *Le Moniteur Universel*, 11 mai 1868.

72. *Idem*.

73. *Illustration*, Salon de 1869.

74. *Le Moniteur Universel*, 11 mai 1868.

75. *Idem*.

76. "La tête du mendiant n'est pas dans les plans, l'orbite n'est pas creusée à sa place, la pomme est chassée vers l'oreille. Rien ne se tient dans cette figure qui rappelle un masque de carton à demi écrasé... les plus pauvres gardent au moins leur squelette... et c'est ce qu'un réaliste devrait savoir". *Le Moniteur Universel*, 11 mai 1868.

77. *Journal Officiel*, 16 juin 1869.

78. *Idem*.

79. "Il semble que pour un réaliste, M. Courbet a peint son tableau un peu de pratique et sans trop regarder la nature". *Illustration*, Salon de 1869.

80. *Journal Officiel*, 16 juin 1869.

81. *Idem*.

82. On avait proposé à Courbet, en 1869, la *Légion d'Honneur*, distinction qu'il refusa avec un certain éclat. Faut-il voir là un rapport de cause à effet ? Il est difficile de le dire, et même si Gautier écrivait pour le *Journal Officiel* de l'Empire Français, on ne peut exactement établir la liberté dont il disposait pour ses écrits.

83. Voir le manuscrit inédit de Francis Wey à la Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

GAUTIER ET VILLIERS DE L'ISLE ADAM

Il semble opportun de commémorer l'année 1989, premier centenaire de la mort de Villiers de l'Isle-Adam, par un article qui mette en évidence les rapports de ces deux écrivains français du XIX^e siècle. Il faut ajouter toutefois que notre dessein n'est pas original : un insigne villiériste, Emile Drougard, a publié, en 1932, une étude (1) qui met en évidence les emprunts de Villiers "au parfait magicien ès lettres françaises". Ce travail n'a rien perdu de sa valeur, nous aurons l'opportunité de le citer souvent mais, à notre avis, il est possible de compléter, d'ajouter de nouveaux détails pour montrer de quelle manière Gautier a inspiré l'œuvre de Villiers.

Drougard commence son analyse par l'exposition des relations personnelles entre les deux hommes (2), mais il est intéressant d'insister sur cet aspect, d'ailleurs peu connu : l'admiration de Villiers pour celui qu'il considère son maître ; le projet de mariage entre Villiers et Estelle, la seconde fille du grand poète, projet qui nous permet de comprendre jusqu'à quel point Gautier aimait Villiers... C'est sûrement à cause de ces relations qu'en 1866 - époque où Villiers se fiança officieusement avec la fille cadette de Gautier - il dédia sa pièce théâtrale *Elèn* à Gautier, une dédicace qui ne se trouvait pas dans l'édition originale de 1865... Par ailleurs, nous essaierons de démontrer les analogies de l'héroïne *Elèn* avec les héroïnes de Gautier ; même si les fiançailles n'aboutirent pas au mariage, Villiers resta plusieurs années dans l'intimité familiale de Gautier. Un aspect moins connu de ces rapports est constitué par l'amitié entre la fille aînée, Judith, et Villiers. Au reste, les biographes ont étayé l'hypothèse que le mariage entre Judith et Catulle Mendès, ami de Villiers à l'époque, inspira à notre écrivain l'idée d'épouser lui-même Estelle, ainsi l'affirme A. Raitt :

L'exemple du mariage de Mendès avec Judith le fit réfléchir.
Après tout, Théophile Gautier avait deux filles, et même si

Judith était plus belle et plus brillante que sa sœur cadette, Estelle ne manquait nullement de charme. Avant la fin de 1866, époque où Villiers allait souvent chez Gautier, il était donc officieusement entendu qu'Estelle et lui devaient se fiancer. Il était réellement amoureux d'Estelle, et naturellement ravi à l'idée de devenir le gendre de l'illustre poète : de son côté, Estelle agréait volontiers les hommages du jeune écrivain (3).

Judith et Villiers furent de bons amis malgré tout. Le même biographe nous renseigne :

Il n'est même pas exclu qu'il ait eu aussi des visées sur Judith : elle l'appréciait, l'admirait et le comprenait, et de son côté il éprouvait pour elle des sentiments de chaleureuse amitié, pour ne pas dire plus (4).

Villiers fut témoin de Mendès lors du mariage de celui-ci avec Judith, et l'amitié avec le couple se poursuivit pendant longtemps : en 1869, Villiers, en compagnie de Mendès et de Judith, se trouve à Munich pour écrire des articles sur l'Exposition universelle des Beaux-Arts, mais surtout pour voir et écouter des opéras de Wagner. Tous trois étaient enthousiastes de la musique du grand compositeur et lui rendirent visite à Triebshen. Judith a raconté dans *Le Troisième Rang du collier* (5) ce qui se passa lors de ce voyage. Dans le cours de la même année, Villiers devait accompagner ses amis à Bruxelles pour rendre visite à Victor Hugo, mais finalement il resta à Paris pour veiller à ses intérêts lors de la représentation de *La Révolte*. L'année suivante, il partit encore, avec Mendès et Judith, pour Bruxelles afin d'assister à la première de *Lohengrin* en français ; ensuite tous trois se déplacèrent encore vers l'Allemagne dans le but d'assister à un festival de musique wagnérienne et à la création de *La Walkyrie* à Munich (6) car Villiers était...

aux côtés de ses amis Catulle Mendès, Judith Gautier et Augusta Holmès, parmi les premiers défenseurs de Wagner en France (7).

Wagnérisme précédé de celui de Baudelaire, wagnérisme qui constitue l'une des raisons de l'amitié de Judith et de Villiers, mais il y en a d'autres. En analysant le même épisode cité, Judith a révélé l'une des obsessions de Villiers :

celui d'apprendre le rôle de Hamlet et de l'interpréter mieux que personne (8).

En effet, tout au long de sa vie, Villiers éprouvera le besoin de s'incarner dans un personnage idéal ; le fait que Judith ait découvert ce rêve villiérien est une preuve de sa fine sensibilité et des liens amicaux qui l'unissaient à Villiers. Mais, sans doute, l'argument le plus solide de ces liens est offert par ce que les biographes de Villiers appellent l'aventure de Londres : un projet de mariage échoué avec une riche héritière. Villiers, si jaloux de son intimité, confia dans une lettre adressée à Judith, ce projet. Cette lettre, exaltée et optimiste, est une des plus belles pages de la correspondance de Villiers, elle témoigne aussi de l'admiration que Villiers avait envers Judith :

Les êtres divins - c'est à dire ceux qui prennent cette attitude intérieure tout naturellement - n'ont pas à se préoccuper du reste ; et il n'y a pas d'autre grandeur intellectuelle que le tout puissant ennui sauvé par la vue de l'univers en général et de nos apparents semblables en particulier. Heureux donc les morts, comme nous, qui sommes irrévillables ! même défunts. Ma chère Judith, il est une jeune fille qui est un rêve d'Ossian, qui n'a jamais fait de mal à personne, qui est belle comme l'Orient et qui est aussi pâle que vous, et qui vous aimera comme si vous existiez ! Vous lui laisserez cette illusion, afin qu'elle grandisse par le charme que vous répandrez en son âme, et il ne faudra pas lui dire que nous sommes morts, afin de revivre nous-mêmes, parfois, dans les candeurs splendides (9).

L'on voit bien, d'après ces lignes, que Villiers n'était pas le plus pratique des hommes, au contraire, tout au long de son existence il a essayé de donner vie à ses rêves ou bien il s'est évadé dans un monde idéal. Dans ce sens-là, Judith, qui connaissait le manque de ressources de Villiers, l'incitait à écrire et à publier d'une façon régulière mais il répugnait - comme Gautier d'ailleurs, mais celui-ci s'y contraignit tout au long de sa vie - à fournir des pages à jour fixe. Sans aller plus loin, sa chère *Revue des lettres et des arts* - à laquelle Judith elle-même collabora - disparut très tôt. Judith prit souvent l'initiative pour aider Villiers à écrire d'une manière plus assidue, dans ce sens elle proposa à Villiers de créer un roman épistolaire : elle rédigerait les lettres de l'héroïne, Villiers celles du héros ; de ce projet, il ne nous reste que deux lettres écrites par Villiers (10). On peut même parler d'une influence littéraire de Judith Gautier sur Villiers : en effet, on a remarqué (11) que la couleur locale de *L'aventure de Tsé-i-la* a été empruntée au *Dragon impérial*, texte auquel Villiers avait consacré un article louangeur en 1869 intitulé précisément "Le Dragon impérial" (12).

En définitive, comme dit A. Raitt, Judith appartient à l'univers des femmes qui ont été pour Villiers...

une sorte de déesse tutélaire, dont la bonté et la bienfaisance lui étaient extrêmement précieuses (13).

Théophile appartient aussi à l'univers des amis de Villiers. Le projet de mariage avorté ne semble pas avoir fait sombrer leur admiration mutuelle. Rappelons qu'en 1870 Gautier consacra, dans *Le Journal Officiel*, un article au drame *La Révolte* où, malgré quelques hésitations, il loue le talent de l'auteur ; de son côté, Villiers, dans la préface de l'œuvre, évoque Gautier à côté des grands maîtres de l'art :

Merci, toutefois, et du "cœur de mon cœur", comme dit Hamlet, à ces maîtres de la Pensée, de l'Art et du Style, qui l'ont magnifiquement acclamé, expliquée ou défendue ! A Richard Wagner, à Théodore de Banville, à Théophile Gautier, à Franz Liszt, à Leconte de Lisle, à Alexandre Dumas fils, sans la violente intervention duquel ce drame n'aurait même pas vu la lumière (14).

*
**

Mais Villiers connaissait et admirait l'œuvre de Gautier avant de connaître la personne. Ses *Premières Poésies* portent déjà témoignage de l'influence de Gautier sur Villiers. Ainsi, même si la trace de Musset, de Leconte de Lisle est beaucoup plus claire, on peut aussi percevoir des emprunts à Gautier : le second poème du livre, "Chanson arabe", rappelle "Les Orientales" de V. Hugo, mais on pense plus encore à "La Fuite" des *Poésies Nouvelles* de Théophile Gautier : dans les deux poèmes, le désert est le décor de l'enlèvement de la femme aimée. Et le poème le plus important du recueil, "Hermosa", consacre le centre du récit à la figure de Don Juan où Villiers transpose les angoisses de son âme. On sait que Don Juan est un personnage important dans la littérature romantique : Villiers reflète plutôt le Don Juan de Musset et de Gautier - *La Comédie de la mort* - que le Don Juan de Byron, Balzac ou Mérimée ; c'est le Don Juan qui fouille "nuit et jour l'existence profonde" qui "avait un idéal frais comme la rosée", qui "chemine encore sans arriver jamais" (15), c'est l'homme qui s'est rendu compte de la vanité des actions et des rêves humains :

Paix du foyer natal ! honneur, trésor fragile !
Puissance, vacillant sur un trône d'argile !
Prière, humble bonheur ! gloire, sanglant plaisir !
Toi, science, mot plein de vides insondables !
Voilà les vanités de nos sorts misérables :
Notre seul but est de mourir ! (16)

*
**

Si nous continuons notre aperçu chronologique des œuvres de Villiers, nous retrouverons plusieurs souvenirs de Gautier : *Isis*, ce roman philosophique, prologue seulement d'un autre plus vaste mais jamais réalisé, rappelle surtout *Une Nuit de Cléopâtre*. Les héroïnes respectives, Tullia Fabiana et Cléopâtre s'identifient dans le sens qu'elles sont mystérieuses, insensibles et, si l'occasion se présente, voluptueuses et cruelles, elles rêvent à l'amour et à la toute-puissance et surtout Tullia est, comme les héros de Gautier, douée d'une volonté qui surpasse la mort des civilisations, elle méprise le moment présent et préfère le passé...

Mon âme était déjà révoltée d'être forcée de vivre dans ces siècles d'humiliation ! Dès ma jeunesse, en considérant l'humanité, je compris les larmes de Xerxès et, comme les vieillards, je ne vivais déjà que du passé, ce spectacle ayant creusé dans mon cœur les rides que l'âge seul refusait à mon front. Mon âme n'est pas de ces temps amers ! (17)

On voit bien d'après ce paragraphe que Villiers avait trouvé dans le créateur de *Spirite* un maître littéraire, mais aussi une âme en intime communion avec la sienne. Et le jeune protagoniste d'*Isis*, Wilhelm, sera transporté dans le passé comme les héros des contes fantastiques de Gautier :

Pareil à ce Simbad des légendes de l'Asie, le jeune homme était transporté dans les pays du prestige, des rêves, des merveilles et des pressentiments. L'immense chambre ressemblait à celle où la reine Cléopâtre laissait entrer ceux qu'elle remarquait ; derrière la porte veillait peut-être silencieusement le grand bourreau nubien aux muscles de bronze et à la hache dangereuse (18).

Et les descriptions d'*Isis* se rapportant à Cléopâtre rappellent, elles aussi, celles de Gautier.

*
**

A la tête d'*Elën* nous trouvons une citation de *La Morte amoureuse* de Gautier, en concrets l'épithète de Clarimonde. Drougard a trouvé des analogies entre Clarimonde et Elën (20). A notre avis, la plus importante est cette envie des héroïnes d'inspirer à un jeune homme, pur et noble, une passion profonde pour disparaître ensuite avant que l'amant apprenne la vérité de leur existence. Cette idée, Villiers la répétera dans plusieurs de ses *Contes cruels* d'un point de vue ironique.

*
**

Les contes nous offrent plusieurs manifestations de l'influence de Gautier sur Villiers. Rappelons que Villiers est un conteur-né, pour les éditeurs, il...

a toujours manifesté à un très haut point le don de la narration (19).

En fait, l'on trouve plusieurs filiations littéraires entre les narrations de Villiers et celles de Gautier. Dans le premier conte du recueil, *Les Demoiselles de Bienfilâtre*, Villiers emploie la même expression que Gautier dans "Etude de mains : Lacenaire" : "saint calus du travail" pour qualifier, évidemment d'un point de vue ironique, la prostitution des deux sœurs protagonistes. Une autre ressemblance se trouve dans *Véra*, l'un des plus beaux contes de l'œuvre de Villiers. Dans *Véra* se reconnaissent des éléments empruntés à *La Morte amoureuse* et à *Spirite*. Drougard a mis en lumière ces parentés, citons la plus importante :

Il s'agit d'une femme morte qui, à force de volonté, réussit à revenir auprès de l'homme aimé (20).

Les éditeurs des œuvres complètes de Villiers ont souligné d'autres ressemblances surtout avec *Spirite* :

Dans les deux œuvres, le retour de la bien-aimée est annoncé par un accord au piano ; la morte paraît obéir à un élan d'outre-tombe inspiré par l'amour ; le héros accepte sans réserve les étranges phénomènes qui se produisent ; une tendre amitié s'établit entre la morte et le vivant ; le fantôme se trame sur l'air, mais se dérobe à l'étreinte, et le couple s'élève à une sorte d'extase swedenborgienne. Incontestablement, "Véra" doit beaucoup aux deux contes de Gautier et s'inscrit ainsi dans la tradition romantique des amours impossibles (21).

La preuve manifeste de ces influences se trouve dans la première phrase du conte : "L'Amour est plus fort que la Mort, a dit Salomon" (22). Ce n'est point tout à fait ainsi que parle Salomon, le *Cantique des Cantiques* dit : "L'amour est fort comme la mort". Villiers cite Gautier quand celui-ci, dans *La Morte amoureuse*, écrit "*l'amour est plus fort que la mort*" ; mentionnons encore que dans *Avatar* Gautier cite correctement la Bible : "L'amour est fort comme la mort", dit la Bible". En fait, l'essentiel, à notre avis, est cette théorie de la volonté amoureuse, capable de surmonter les frontières imposées par la mort, qui donne toute sa beauté aux récits de Gautier et de Villiers.

Villiers fut aussi fasciné par les descriptions de Gautier. Dans l'article cité, Drougard a noté (23) que le luxueux décor du *Convive des dernières*

fêtes ressemble aux appartements de Fortunio ; Villiers pratique quelquefois le goût de la description, cela est très clair dans le conte qui clôt le recueil, *L'Annonciateur*. *L'Annonciateur* se relie aux grandes évocations archéologiques comme *Le Roman de la momie* et *Une Nuit de Cléopâtre* de Gautier. On y trouve un langage recherché, un vocabulaire érudit, en somme, un travail d'artifice stylistique semblable à celui pratiqué aussi par Gautier.

*

**

Un autre texte narratif de Villiers, le roman *L'Eve future*, porte aussi la trace de l'influence de Gautier, surtout de ses récits fantastiques ou surnaturels : *Le Roman de la momie*, *Jettatura*, *Avatar*, *Spirite*... L'idée initiale du roman nous fait songer à *Avatar* : il y a des similitudes de caractère entre Octave de Saville et Lord Ewald, il y a aussi des similitudes entre le docteur Balthazar Cherbonneau et Edison et on ne peut pas manquer de remarquer la transposition d'âme qui se fait dans les deux récits mais l'analogie de situation ne se prolonge pas et les protagonistes de *L'Eve future* vivront des expériences très différentes de celles vécues par les protagonistes d'*Avatar*. Mais on peut trouver des ressemblances de détail, ainsi, selon les éditeurs, l'idée d'appeler le personnage de *L'Eve future*, Alicia, vient probablement à Villiers de *Jettatura* :

Dans cette nouvelle de Théophile Gautier, le héros, Paul d'Aspremont, est amoureux d'une jeune anglaise très belle, Alicia Ward ; selon la dernière page du récit, l'héroïne, morte, sera ensevelie dans "un cercueil de bois d'ébène, à fermoirs et à poignées d'argent, doublé de satin capitonné", semblable à celui de Hadaly ; ce cercueil, comme celui de Hadaly encore, sera embarqué à bord d'un navire (24).

De plus, le chapitre V du Livre II de *L'Eve future* porte en épigraphe une phrase de Théophile Gautier : "Je restai momifié d'étonnement", mais nous avouons, comme les éditeurs d'ailleurs, que nous n'avons pas retrouvé cette phrase chez Théophile Gautier (25).

Ajoutons un dernier détail, dans le chapitre IX du Livre I, Villiers évoque le "prince Fouranien Xixouthros" (26), c'est à dire le dernier des rois antérieurs au Déluge. Nous trouvons aussi une évocation de ce roi dans *Le Pied de Momie* de Gautier.

Et l'allusion au baron de Swedenborg pour définir les anges "Hermaphrodites et stériles" (27) nous fait penser à l'influence de Balzac (*Séraphita*) ou de Gautier (*Spirite*) puisque Villiers n'avait pas lu Swedenborg : ce furent

Balzac, Gautier et Baudelaire qui se sont largement référés aux idées du mystique et théologien suédois.

L'autorité de *Spirite* doit être encore citée par le rôle accordé à la musique. Villiers, fervent de Wagner, attachait une grande importance à la musique ; pour *Axël*, sa pièce théâtrale la plus importante, il avait prévu une musique de scène. Et bien, dans *L'Eve future*, ainsi que dans le conte *Véra* la musique sert à signaler une présence invisible (28). Villiers, comme Gautier, se sert de la musique pour signaler des intentions cachées, pour faire ressortir des nuances que le langage est impuissant à rendre.

*

**

Au fur et à mesure que les ans avancent, l'influence de Gautier sur Villiers est moins directe, plus nuancée, on peut parler de suggestion, d'orientation, plutôt que de modèles rigoureux. L'on trouve chez les deux écrivains des intentions semblables : l'élan poétique, le grotesque, l'ironie, le refus du monde moderne... mais l'on trouve aussi des emprunts concrets, ainsi c'est le cas du recueil *L'Amour suprême* : dans le conte *Catalina* Villiers dresse un portrait de créole qui rappelle ceux de Gautier et dans le conte *Le Tsar et les Grands Ducs* l'on découvre une allusion à "l'étincelante Mme de Moukkanoff" (29), celle qui inspira la "Symphonie en blanc majeur" de Théophile Gautier. Le dernier conte du recueil *Akëdyssénil* porte des traces très nettes des qualités descriptives coloristes et plastiques de Gautier et du Parnasse (30).

*

**

L'œuvre *Tribulat Bonhomet* doit aussi à la fréquentation des livres de Gautier par des détails très précis. Par exemple, les références aux vins : "le constance" (31). E. Drougard émet l'hypothèse que Villiers a choisi ce vin plutôt qu'un autre parce qu'il l'a trouvé dans *Fortunio*. Un peu plus loin, *Tribulat* se verse "un ample coup de château-margaux, retour de l'Inde" (32) et dans *Avatar* on lit : "Il avait tous les vins des meilleurs crus : château-margaux, grand laffite, retour de l'Inde".

Surprend aussi la similitude de termes oculaires de *Tribulat Bonhomet* par rapport à *Musidora* : Villiers parle des "aigues-marines" (33) de Claire Lenoir par métaphore de ses yeux, il se souvient peut-être des prunelles d'aigue-marine de l'héroïne du récit de Gautier. De même, Villiers évoque la superstition napolitaine du mauvail oeil (34) qui est, rappelons-le, fondamentale dans le conte *Jettatura* de Th. Gautier.

*

**

Nous terminons ce rapide aperçu des emprunts, influences et rapports de Gautier et Villiers par le projet *Le Chevalier d'Eon* de Villiers. Villiers avait conçu un opéra bouffe en trois actes sur ce personnage ambigu, habillé tantôt en homme et tantôt en femme, qui passionna les gens du XVIII^e siècle. Ce projet, où Villiers recrée une atmosphère érotique inquiétante ne va pas sans rappeler *Mademoiselle de Maupin* de Gautier.

*

**

Nous avons observé surtout des ressemblances fragmentaires entre Gautier et Villiers mais l'on peut parler aussi de ressemblances de thèmes : nous sommes de l'avis que les idées fondamentales de Villiers se sont renforcées de celles qu'il a trouvées dans l'œuvre du grand romantique, à savoir, les tendances spiritualistes de Gautier : sa croyance au surnaturel, le sens du mystère, la puissance inspiratrice de l'amour spirituel... Villiers, comme Gautier, traite le thème du grand artiste bafoué par une société stupide et matérialiste, les deux ont médité sur les contraintes de tout genre qui empêchent l'artiste de saisir la Beauté, sur le moment critique de l'inspiration... En définitive, ils ont insisté sur des thèmes qui hantent aussi la création littéraire d'aujourd'hui...

Marta GINE JANER
Universitat de Barcelona

NOTES

1. "Villiers de l'Isle-Adam et Théophile Gautier" in *Revue d'histoire littéraire de la France* Octobre, Novembre, 1932, pp 510 à 536
2. Ibidem, pp 510 à 513
3. Rait A. : *Villiers de l'Isle-Adam exorciste du réel* Corti, Paris, 1987, p 72
4. Ibidem, p 72
5. Gautier J. : *Le Troisième Rang du collier* Juven, Paris, 1909, p 20 et suivantes
6. Au retour, les trois écrivains prirent le chemin d'Avignon pour rendre visite à Mallarmé
7. Villiers de l'Isle-Adam : *Oeuvres complètes* Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1986, volume I, p 1298
8. Gautier J. : op. cit. pp 119-120
9. Villiers de l'Isle-Adam : *Correspondance générale* éd. J. Bollery, 2 vol., Mercure de France, Paris, 1962, pp 181-182
10. Lettres qui se trouvent dans les *Oeuvres complètes* éd. cit. vol. II, p 933 et suivantes

11. Ibidem, vol. II, p 1117
12. Ibidem, vol. II, pp 790 à 792
13. Rait A. : op. cit. p 281
14. Villiers de l'Isle-Adam : *Oeuvres complètes* op. cit. vol. I, p 377-378
15. Gautier Th. : *Poésies complètes* éd. R. Jasinski, Nizet Paris, 1970, vol. II, p 39
16. Villiers de l'Isle-Adam : op. cit. vol. I, p 36
17. Ibidem, pp 183-184
18. Ibidem, p 197
19. Ibidem, vol. I, P 1245
20. Drougard E. : art. cit. pp 515, 516 et 533
21. Villiers de l'Isle-Adam : op. cit. vol. I, pp 1265-1266
22. Ibidem, col. I, p 553
23. Drougard E. : art. cit. p 530
24. Villiers de l'Isle-Adam : op. cit. vol. I, pp 1576-1577
25. Une chose semblable nous est arrivée avec la citation qui ouvre ic conte *Les amies de pension* du recueil des *Nouveaux Contes Cruels*. "Rien ne sert de rien - Et, d'abord, il n'y a rien. Cependant tout arrive ; - mais cela est bien indifférent" (Théophile Gautier)
26. Villiers de l'Isle-Adam : op. cit. vol. I, p 785
27. Ibidem, vol. 1, p 926
28. Le héros de *Spirite* entend "résonner une gamme sur le piano"
29. Villiers de l'Isle-Adam : op. cit. vol. II, p 90
30. Cf Drougard E. : art. cit. p 524 et suivantes
31. Villiers de l'Isle-Adam : op. cit. vol. II, p 156
32. Ibidem, vol. II, p 169
33. Ibidem, vol. II, p 168
34. Ibidem, vol. II, p 173

YVONNE DE GALAIS :
UNE SŒUR DES HEROINES FANTASTIQUES DE GAUTIER ?

Dès la première lecture du *Grand Meaulnes*, Yvonne m'est apparue dans toute la beauté douloureuse de son être, frêle et désespérément inaccessible. Comme Meaulnes, j'ai souffert de cette étreinte avec l'idéal et, comme lui, j'ai compris que notre existence sur terre n'était rien à côté de l'autre, celle où nos rêves brisés par l'ordinaire reprennent vie et forme.

Malgré cette infinie pureté qui semblait la protéger lors de la fête du Domaine, Yvonne devient vite une victime expiatoire. Le destin la prend pour cible parce qu'elle a été, aux yeux de Meaulnes, l'incarnation de l'amour idéal, et parce que Meaulnes n'a pas compris que sa rencontre avec elle, au Domaine, scellait le début et la fin de leur intense amour en un unique instant. Le reste de l'œuvre est une lente descente en enfer, où fusionnent l'errance de Meaulnes, la mort d'Yvonne, et le cheminement de son cadavre dans les bras de François Seurel.

Devant cette mort, subie et acceptée par Yvonne avec toute la douceur qui la caractérise, a surgi en moi une vague de colère et de révolte, mêlée à un sentiment d'injustice et d'immense tristesse. Voir Yvonne, si belle et si paisible, sombrer soudain dans l'obscur néant de la mort, sans Meaulnes à ses côtés ! l'entendre murmurer dans sa pénible agonie, tandis que cet aventurier poursuivait égoïstement sa quête ! tout cela m'est apparu indigne de Meaulnes. Et c'est alors qu'avec le plus grand naturel s'est dressé devant moi en un instant le spectre éblouissant de Clarimonde. Dans le prolongement personnel que je donnais à ma lecture du *Grand Meaulnes* à cette époque, l'ombre de l'héroïne fantastique de Gautier veillait avec une tendresse presque maternelle sur Yvonne de Galais "étendue, la tête renversée (...)" et qui, "les joues et le front rouge sombre, les yeux par instants ré-

vulsés, comme quelqu'un qui étouffe, (...) se défendait contre la mort avec un courage et une douceur indicibles (1)". Clarimonde remplaçait Meaulnes absent, comme le fait François Seurel, pour qui, après la mort d'Yvonne, "tout est pénible, tout est amer (2)".

Une seconde analogie entre l'héroïne d'Alain-Fournier et le sérail fantastique de Gautier m'a été révélée par le réalisme troublant dans lequel s'insère la mort d'Yvonne de Galais. La silhouette jadis si frêle et si gracieuse de la jeune fille fait place à ce corps obstinément lourd, raide, rendu pesant non seulement par la mort, mais par le poids de la faute de Meaulnes absent ; il suffit pour s'en rendre compte de se remémorer le récit de François ; l'escalier étant trop étroit pour permettre le passage d'un cercueil, il a dû prendre dans ses bras la morte :

"Agrippé au corps inerte et pesant, je baisse la tête sur la tête de celle que j'emporte, je respire fortement et ses cheveux blonds aspirés m'entrent dans la bouche - des cheveux morts qui ont un goût de terre. Ce goût de terre et de mort, ce poids sur le cœur, c'est tout ce qui reste pour moi de la grande aventure, et de vous, Yvonne de Galais, jeune femme tant cherchée - tant aimée (3) ..."

A la lecture de ce récit bouleversant, je rencontrai la vision d'une autre héroïne de Gautier, celle de *Jettatura*, elle aussi mortellement atteinte dans son amour par la griffe du destin. Et c'est en me souvenant de cette première découverte du *Grand Meaulnes* que j'ai souhaité, plus récemment, dans le cadre d'un mémoire de maîtrise consacré aux images féminines des récits fantastiques de Théophile Gautier (4), revenir sur l'analogie que j'avais ressentie entre Yvonne de Galais et les héroïnes de Gautier.

Le Grand Meaulnes renouvelle les analyses traditionnelles de l'impossible durée d'une passion terrestre, et confère à l'autobiographie romancée un caractère douloureusement tragique. L'expérience de Meaulnes se résume dans la quête d'un amour si intense qu'il est inaccessible. Le rapprochement avec les héroïnes de Gautier est rendu possible par le fait qu'Yvonne de Galais rencontre Meaulnes dans le milieu fantastique du Domaine ; de la même manière que chez Gautier, Meaulnes a plongé dans un profond sommeil, porteur d'oubli, et c'est précisément pendant cette perte de conscience que son cheval, instrument du destin, s'est engagé sur la route mystérieuse. Parvenu au Domaine, Meaulnes s'endort de nouveau, et se réveille une fois la nuit venue. La fête, organisée par des enfants, a pour cadre géographique un château en Sologne, mais plus encore le décor des contes de fées. Yvonne de Galais trouve facilement place dans un paysage presque irréel.

Dès sa première apparition dans le roman, Yvonne est une nymphe et

une sylphide à la beauté parfaite. Pourvue d'une grâce et d'une fragilité immatérielles, elle incarne aux yeux de Meaulnes l'idéal de la beauté féminine. François Seurel, le plus proche ami de Meaulnes, la dépeint lui-même comme "la jeune fille la plus belle qu'il y ait peut-être jamais eu au monde (5)". Et si la beauté et la grâce d'Yvonne me rappellent la lente agonie d'Alicia dans *Jettatura*, c'est que la diaphanéité, commune aux héroïnes de Gautier et à Yvonne, s'accompagne chez celle-ci d'une fragilité funeste et bientôt fatale. Seurel la définit comme "la plus grave des jeunes filles, la plus frêle des femmes (6)"; et Meaulnes craint, en la voyant s'avancer vers lui, que ses chevilles ne se brisent (7)

A lui seul, le portrait de la jeune fille tel qu'il est esquissé signifie déjà qu'Yvonne vient du ciel, et qu'elle ne peut qu'y retourner. Comme Alicia, elle est une victime du destin et Seurel remarque que, parfois, son visage "se marbrait de rouge, comme il arrive chez certains malades gravement atteints sans qu'on le sache (8)". Déplacée du domaine fantastique et féérique où Meaulnes l'a aimée, Yvonne perd son auréole et devient la copie matérielle et trop humaine de l'être céleste qu'elle était alors. Meaulnes, qui a perçu que le bonheur n'a pas de représentation charnelle, voit en la jeune fille une imitation insuffisante et dégradée de son idéal.

C'est aussi la conclusion à laquelle nous mènent les récits fantastiques de Gautier. Moins amer que Fournier, le conteur relate les brèves amours fantastiques de ses protagonistes, sans pour cela prolonger sa réflexion. Avec lui, la frontière qui sépare le réel de l'irréel est mouvante et les aventures amoureuses des jeunes gens sont placées sous le signe du rêve; les personnages ignorent s'ils rêvent ou non, et ce doute permet à Gautier d'achever ses récits par une pirouette. Alain-Fournier, au contraire, délimite nettement le réel par rapport à ce qu'il nomme le surnaturel, et sa vision aboutit à une tragique certitude: le bonheur n'est pas de ce monde. Meaulnes, dès avant la fin du roman, dit à Seurel: "Dans la mort seulement (...) je retrouverai peut-être la beauté de ce temps-là (9)".

Chez Fournier, comme chez Gautier, le réel est dépassé par une autre dimension. L'impossibilité d'un amour terrestre coexiste pour Meaulnes avec l'espoir d'un amour fantastique à vivre dans l'au-delà. Une lettre de Fournier adressée à Jacques Rivière confirme la proximité de pensée entre les deux auteurs: "L'amour charnel n'est qu'une halte pour celui qui connaît l'autre amour, celui qui échappe aux sens (10)". Il n'en reste pas moins qu'Yvonne, sitôt aimée et sitôt disparue, résume un désespoir romantique auquel échappe Gautier, parce que chez lui la tendance à l'idéalisation de la femme est vécue moins subjectivement. Pour Gautier pas plus que pour Alain-Fournier, la passion charnelle ne rend compte de l'Amour. Mais Gautier garde toujours une dimension esthétique; lui-même, ou son héros, est amoureux d'une femme "plastique" avant tout. Et la distance instaurée, grâce au fantastique,

entre ses désirs les plus fous et l'impossibilité de les voir se réaliser préserve Gautier de sombrer dans le pessimisme, alors que chez Fournier l'approche de l'amour, plus sensuelle, est tragique parce que sans concession à l'égard du réel.

Christine COLAS

NOTES

1. *Le Grand Meaulnes*, Garnier, 1986, p. 355.
2. *Id.*, p. 357.
3. *Id.*, p. 358.
4. Un exemplaire de ce mémoire dactylographié se trouve à l'Institut de littérature française de l'université de Paris IV (Paris-Sorbonne).
5. *Le Grand Meaulnes*, éd. citée, p. 302.
6. *Ibid.*
7. Ed. citée, p. 24.
8. *Id.*, p. 302.
9. *Id.*, p. 316.
10. Fournier à Rivière, 17 juillet 1913 (Alain-Fournier & Jacques Rivière, *Correspondance*, éd. in-8°, Gallimard, t. II).

DOSSIER GASTON DUPOUY

M. Gaston Dupouy est bien connu des gautiéristes car il a publié le résultat de recherches précises et fructueuses sur Théophile Gautier et sa famille, ainsi que sur son environnement gascon. Il est l'auteur, notamment de *Les d'Ismert des Landes, Des Ismert en Lorraine et en Amérique*, dans le *Bulletin de la Société de Borda*, n° 360, 1975 ; *A Arengosse de 1815 à 1848*, dans le *Bulletin de la Société de Borda*, n° 363, 1976 ; *Grandeur et décadence du général d'Ismert, propriétaire du château de Castillon à Arengosse*, dans le *Bulletin de la Société de Borda* n° 366, 1977, *La Vente du domaine de Castillon à Arengosse, aux dépens des d'Ismert landais*, dans le *Bulletin de la Société de Borda* n° 367-368, 1977. En nous envoyant les trois articles qui vont suivre, il estime avoir terminé sa tâche. Qu'il soit vivement remercié pour l'aide précieuse que nous a apportée la riche documentation qu'il a su réunir.

ESSAI SUR L'ORIGINE DU "CAPITAINE FRACASSE" (1)

Dans le "Guide littéraire de la France"(2), on trouve :

à 18,5 km de la route nationale 10 de Paris à Bayonne, à partir de Laharie, dans les Landes : Arengosse : Théophile Gautier faisait ici des séjours au château de Castillon, chez sa tante, la baronne d'Ismer. Il y situa une partie du "Capitaine Fracasse" (1863) et décrit notamment le château sous le nom de château des Bruyères ou de la Misère. (3)

Je ne suis pas d'accord quand l'auteur de l'article parle de la tante de Théophile Gautier et qu'il prétend que celui-ci décrit notamment le château de Castillon sous le nom de château des Bruyères ou de la Misère.

Non ! Théophile Gautier n'a pas "décrit" le château de Castillon. Dans son roman, pas une ligne ne décrit le château de Castillon (datant de 1625). Il a imaginé tous les châteaux dont il a parlé dans son œuvre.

Il est exact que Théophile Gautier est venu à Arengosse chez la baronne d'Ismer, sa cousine germaine (ils étaient enfants de deux sœurs), et chez ses deux cousins, enfants de la baronne d'Ismer, après l'âge de vingt, alors qu'il allait, auparavant, à Mauperthuis, en Ile-de-France...

C'est peut-être à Castillon que lui est venue l'idée d'écrire son roman populaire, le seul roman populaire qu'il ait jamais écrit, et intitulé "Le Capitaine Fracasse", et cela vers l'âge de trente ans ...

Mais n'anticipons pas.

Pour que mon essai soit clair, il est nécessaire de partir de l'an 1550 environ, lorsqu'un notaire royal landais vint s'installer à Sabres. C'était un usurier sans scrupules. Il amassa une immense fortune, d'abord dans la

Lande et le Brassens, sous le nom de Jehan Baffoigne, alors qu'il était notaire et banquier, et même procureur pour le roi de Navarre en la juridiction de Sabres et de Labrit. Il ne tarda pas à s'appeler baron Jehan de Baffoigne. Je résume sa puissance qui s'étendit dans la Chalosse, dans la Seignanx après son deuxième mariage avec la fille d'un notaire de Dax, procureur royal bien assis dans la contrée.

Avant de mourir en 1599 à l'âge de soixante douze ans, il aurait voulu acquérir la grande seigneurie du Seignanx de noble Alexandre de Lalanne, ainsi que le domaine de Castillon à Arengosse, appartenant à Jehan de Montgrand, presque ruiné. Ce fut le curateur de son fils mineur qui réussit l'achat de ces deux baronnies, celle du Seignanx en 1604, celle de Castillon en Brassens en 1606, deux domaines nobles.

Lorsque Jehan Bertrand de Baffoigne fut majeur, il continua l'œuvre de son père, en appliquant les mêmes méthodes. Par exemple, le seigneur de Baylen, baron de Poyanne, était en train de faire bâtir son château, vers 1620, entre Dax et Arengosse, sur les plans de Gratien de Lerne, avec d'ailleurs l'argent prêté par de Baffoigne, le magnifique château de Poyanne que l'on vient de restaurer vers 1980. Or la maison de Castillon était une antique demeure que Jehan de Mongrand et son gendre de Bédorède avaient laissé se transformer en véritable château de la misère. Quand Jean-Bertrand de Baffoigne, fort riche, eut vu le château de Poyanne, il décida de faire rebâtir, lui aussi, sa mesure sur le territoire du domaine de Castillon: "Il aura, lui aussi, son château, ses titres et ses écus : on y sculptera un champ d'or, un chien braque de gueules, accosté d'or et bouclé de même". Il prit comme architecte Gratien de Lerm, et non Mansart comme on l'a souvent écrit. Le linteau de la porte de la façade nord, vers la route donnant accès au château, porte gravée la date de 1625.

Jehan-Bertrand de Baffoigne est maintenant noble Jean-Bertrand de Baffoigne, seigneur de Castillon, Auros, Beauregard, Tanziède et autres lieux. Il fut convoqué en 1651 au ban de la Noblesse à Tartas. Il avait épousé Jeanne de Caupenne et en eut Jean-Charles, qui mourut sans enfant en 1667, et Jehanne, qui avait épousé en 1645 Bernard de Poudenx, vicomte de Poudenx, d'une très ancienne famille noble du sud de la Chalosse. Le domaine de Castillon passa, avec son château neuf entouré de ses dépendances, des Baffoigne aux Poudenx qui vont l'habiter pendant près de deux siècles.

D'après l'Armorial des Landes, cette famille compte de nombreux militaires importants : un lieutenant-général des armées du roi, quatre maréchaux de camp, deux colonels, un lieutenant-colonel, un capitaine de vaisseau major de la marine de Toulon.... Elle compte aussi de nombreux ecclésiastiques : trois évêques, un aumônier de la Dauphine et de la comtesse de Provence, plusieurs abbés...

Le militaire qui nous intéresse particulièrement pour la suite de mon histoire est le dernier vicomte de Poudenx qui habita le château de Castillon : Henri-François-Léonard, fils de Henry de Poudenx et de la dame Bazin de Bezons, est né à Castillon (Arengosse) le 3 août 1747. Successivement colonel au régiment du Gatinais, au régiment de Vesoul et au régiment de Touraine, il était maréchal de camp le 9 mars 1788. Il était chevalier de Saint Louis, de Notre-Dame-du-Mont-Carmel et de Saint-Lazare, et de Cincinnatus. Pourquoi de Cincinnatus ? Il a fait la guerre de l'Indépendance américaine comme volontaire, à côté de La Fayette et de Rochambeau. "Il fut l'un des fondateurs de la branche française des Cincinnati et l'un des premiers à être décoré de cet ordre, le 7 janvier 1784", d'après Charles Blanc. Il se retira en 1784 au château de Castillon, après la mort de ses deux premières épouses, l'une dans les Landes, l'autre en Amérique. Nous allons le retrouver bientôt.

Il avait un grand ami possédant deux châteaux : l'un à Mauperthuis en Ile-de-France, et l'autre à Artagnan, près de Tarbes, dans la Bigorre : Anne-Pierre de Montesquiou, qui fut nommé colonel du régiment royal des vaisseaux, à La Rochelle, le 30 novembre 1761. Ceci, par la suite, va avoir une très grande importance.

Le colonel du régiment Royal-Vaisseaux remarqua un sergent-fourrier, Jacques Cocard (marié à dame Barbe Bernez qui venait d'avoir une fille en mars 1762). Ayant démissionné (il reprendra du service par la suite), il attacha Jacques Cocard à son service à Mauperthuis en qualité d'intendant.

Jacques Cocard et dame Barbe Bernez eurent en tout neuf enfants : trois garçons moururent en bas-âge. Un seul atteignit l'âge de vingt sept ans. Les cinq filles vécurent et se marièrent (par hasard(?)) dans le sud-ouest) et elles eurent des enfants : cousins germains d'abord, puis issus de germains. Jacques Cocard mourut avant d'avoir vu le mariage de ses filles.

Il nous faut parler de leurs mariages, de la situation de leurs époux et de leur progéniture :

A - La première, née à La Rochelle et baptisée le 20 mars 1762, vécut à partir de 1784 avec le vicomte Henry-François-Léonard de Poudenx, baron de Saint-Cricq (en Chalosse), seigneur de Castillon (dans le Brassenx, à Arengosse) et autres lieux. Elle s'appelait Anne-Josèphe Cocard, mais on remplaça Cocard par d'Orly, ce qui faisait moins roturier.

Avec le vicomte de Poudenx et avant mariage, Anne-Josèphe eut trois enfants, tous nés à Castillon : Louis-Henri-François-Léonard né et baptisé le 30 juillet 1785 ; Henri-Louis-François-Léonard, né le 24 mai 1787 et baptisé le lendemain ; Henriette-Emilie, née le 3 juin 1789 et baptisée le lendemain. C'est elle que de nombreux auteurs ont appelée la tante de Théophile Gautier. Elle resta avec ses parents jusqu'en 1813, date de son mariage

avec le général d'Ismer. Nous reparlerons longuement d'Henriette-Emilie après ce mariage.

Le vicomte de Poudenx épousa Anne-Josèphe (Cocard) d'Orly le 12 avril 1790 et cette union légitima leurs trois enfants ; Anne-Josèphe devint comtesse de Poudenx à Castillon.

B - La deuxième fille de Jacques Cocard, Marie-Anne-Charlotte, est née le 10 octobre 1767 à Mauperthuis. Elle a épousé Etienne-François Perrin en 1804. Perrin devint régisseur du château d'Artagnan en Bigorre, château appartenant aux de Montesquiou. La veuve de Jacques Cocard, mort en 1783, et deux de ses filles, Jeanne-Charlotte-Sophie et Antoinette-Adélaïde avaient quitté Mauperthuis pour Artagnan, sans doute pour se rapprocher de Marie-Anne-Charlotte Perrin et de son mari. Les Perrin ont eu trois enfants : Etienne-Alphonse, né en XIII, Anne-Samuel-Théophile né en XIV, et une fille décédée le jour de sa naissance. La mère, Marie-Anne-Charlotte Perrin est décédée à Artagnan le 17 janvier 1807, et le père est décédé à Artagnan le 10 septembre 1814. Je pense qu'il a joué un grand rôle dans la vie d'Antoinette-Adélaïde Cocard. Nous le verrons bientôt.

C - La troisième fille de Jean Cocard, Henriette-Augustine, née à Mauperthuis le 9 décembre 1774, a épousé, en 1798, Eustache Sarran, homme de loi à Labrit (Landes) à environ trente kilomètres de Castillon. Ils ont eu une fille, Marguerite-Azélie, qui épousa Antoine Dubosq, notaire à Labrit, d'où un fils, Henri-Antoine-Luc Dubosq, né le 18 octobre 1822 à Labrit. Il fut notaire et succéda à son père, il est mort le 8 septembre 1881. C'est à cette date que j'arrêterai mon essai, le dernier des Ismert étant décédé sept ans auparavant.

D - La quatrième fille de Jean Cocard, Jeanne-Charlotte-Sophie, est née le 7 avril 1777 à Mauperthuis. Je n'en dirai pas grand chose car elle n'a pas d'importance pour mon essai. Je dirai simplement qu'elle épousa, en 1806, le poète dacquois Jean-Baptiste Lalanne, grand ami de Dellile. Ils vécuturent à Paris et eurent une importante descendance par une fille, Marie-Louise-Esther Lalanne, qui épousa Joseph-Edouard Forsans.

E - Et voici la cinquième fille de Jean Cocard et de dame Barbe Bernez, Adélaïde-Antoinette, née à Mauperthuis le 13 septembre 1881. Soit par les bons offices du comte de Montesquiou, soit par des relations de Perrin qui devait souvent avoir l'occasion de rencontrer Pierre Gautier employé du cadastre à Tarbes, à une vingtaine de kilomètres d'Artagnan, soit pour une raison que nous ignorons, Adélaïde-Antoinette fit la connaissance de Pierre Gautier, avantageusement connu comme royaliste depuis ses exploits dans le Comtat-Venaissin, très estimé par les de Montesquiou. Et le mariage fut célébré à Artagnan le 6 décembre 1810.

Pierre Gautier était né le 30 mars 1778 : il avait donc trente-deux ans, et Adélaïde-Antoinette vingt neuf. Après quelques jours passés à Artagnan, le couple s'installa à Tarbes, rue Bourg Vieux, où naquit Théophile Gautier le 30 août 1811.

L'abbé Xavier de Montesquiou, ministre de l'Intérieur sous la première Restauration en 1814, très influent auprès de Louis XVIII, a vraisemblablement nommé Pierre Gautier chef de bureau des Octrois de Paris en 1814. Le ménage de Pierre Gautier élit domicile au 130 de la rue Vieille du Temple pour de longues années. Voilà comment Théophile Gautier devint parisien. Et dans le Sud-Ouest, à Arengosse, à Labrit, à Artagnan, il avait des cousines et des cousins germains, en particulier, à Arengosse, à Castillon, sa cousine germaine Henriette Emilie de Poudenx, qui avait vingt deux ans de plus que lui : c'est sans doute cette différence d'âge qui a fait écrire qu'Henriette-Emilie était une vieille tante de Théophile Gautier.

Et sur ce, nous arrivons en 1813, ce qui aurait dû être le début de mon essai.

1813 : la guerre de Napoléon en Espagne s'achève. Les Espagnols et les Anglais qui les soutiennent refoulent les régiments français dans le Béarn, le pays basque et la Chalosse... C'est une catastrophe pour le sud-ouest de la France, pour plusieurs raisons, mais surtout à cause du besoin énorme de fourrage pour les très nombreux chevaux. Je passe rapidement sur les méfaits du général Treillard autour de Saint Ever, pour parler d'un général de dragons qui est resté dans les Landes jusqu'à sa mort en 1826, le général d'Ismert, baron d'Empire, dont le nom est gravé sur l'Arc de triomphe de l'Etoile.

Dans le livre de raison du baron de Cauna, 1813-1814, Madame Bacler d'Albe-Despax, petite-fille du général Bacler d'Albe, (cartographe de Napoléon Ier) et Présidente d'honneur de la Société de Borda à Dax, relève à la date du 30 décembre 1813 :

"J'ai appris que le général Treillard, commandant la division de Dragons, a établi son quartier général à Momuy, village à trois lieux de Saint Sever, parce que Soult va établir le sien à Orthez.

On m'a dit aussi que la brigade du général Ismert, qui fait partie de la division Treillard, va venir à Saint Sever. Cependant, comment faire, il n'y a plus de fourrages."

Le 10 janvier, en rentrant à Cauna, il apprend que le général Treillard, qui vient de prendre ses quartiers à Saint Sever, loge dans un de ses demeures où il fait une dépense énorme : il est avec sa femme, son secrétaire, ses aides de camp, douze domestiques, beaucoup de chevaux.... Après Vittoria, le général Treillard avait pris la tête de la 2ème division de Dragons.

Son brigadier est le général d'Ismer, baron d'Empire, spécialiste également des dragons, dont il vient de commander un régiment pendant cinq ans de la campagne d'Espagne. Il était cantonné à Arengosse à la fin de 1813. En effet, il logeait à Castillon, car il avait épousé Henriette-Emilie de Poudenx à Arengosse, le 9 décembre 1813.

Le vicomte Henri-François-Léonard de Poudenx, le 7 octobre 1813, avait vendu le domaine et le château de Castillon à son futur gendre, pour la somme de deux cent cinquante six mille francs - quarante mille francs ayant été payés à la signature du contrat devant le notaire maître Sénican, de Dax, le reste devant être payé au bout de six ans. De Poudenx et la comtesse (née Cocard) allèrent habiter une maison qui appartenait au vicomte, à Dax.

Sous la première Restauration, le général d'Ismer, que son mariage avec Mlle de Poudenx avait mis en lumière, fut nommé maréchal de camp pour commander le département des Landes. Pendant les Cent jours, il fut rappelé aux armées, comme tous les généraux de Napoléon. Il fut très regretté à Mont-de-Marsan où le Conseil municipal lui offrit un sabre d'honneur. Sous la seconde Restauration, comme beaucoup de serviteurs de Napoléon, il fut tenu à l'écart pendant six mois. Le 2 octobre 1815, le lieutenant-général de Vioménil, commandant à Bordeaux, transmit au ministre les résultats d'une enquête de police très défavorable au général d'Ismer, qui fut mis à la retraite à compter du 1er janvier 1816... C'était une catastrophe... Il avait quarante sept ans... et beaucoup de dettes ; de plus sa retraite tardait à être versée. Cependant, une lettre du Ministre de la Guerre, 5ème division, Bureau des soldes et retraites, datée du 18 octobre 1815 indique au Général d'Ismer que le Ministre-secrétaire d'Etat aux finances sera chargé d'en assurer le paiement lorsque toutes les formalités auront permis d'établir un dossier complet. Il touchera le maximum des retraites de son grade, quatre mille francs. S'y ajoutent mille francs pour la Légion d'Honneur, et mille francs d'indemnité pour la dotation perdue.

La baronne d'Ismer eut deux fils : l'un, Henri-Paul-Agénor, né quelques jours avant Waterloo, l'autre, Henri-Stephen-Arnédée, né en 1818. Le vicomte de Poudenx étant mort en février 1814, la comtesse (née Cocard), alla vivre chez son second fils au château de Saint Cricq (Chalosse). Je crains fort que la comtesse de Poudenx n'ait jamais été payée du château de Castillon. Ce qui devait arriver arriva : le baron d'Ismer, originaire de Lorraine, emprunta beaucoup d'argent. Par exemple, vers 1820, il devait soixante cinq mille deux cent soixante dix francs à son ami le capitaine de Lamorlière, et il devait à d'autres créanciers. Il n'est pas étonnant que le général d'Ismer n'ait pas pu aider financièrement sa famille de Lorraine, alors dans le besoin.

En 1823, le baron d'Ismer envisagea de vendre le domaine de Castillon

et son château, mais la baronne d'Ismert, qui y avait vécu depuis son enfance, s'opposa à cette vente. Le baron d'Ismert mourut en 1826, laissant à sa veuve le soin de se défendre pour conserver l'héritage de ses deux enfants, bien jeunes encore. Dès 1829 commencent (ou plutôt continuent) les démêlés entre la baronne d'Ismert et la commune d'Arengosse à propos de landes communales. Elle prétendit que ces landes communales lui appartenaient et qu'elle pouvait vendre à son profit le minerai de fer qu'on pouvait extraire pour les forges des environs, forges de Castets en particulier. Le Conseil municipal proposa la délimitation et le bornage des propriétés de la baronne vers les landes communales. Le 12 mai 1830, le conseil décide de faire abattre vingt-cinq chênes situés sur les chemins vicinaux de la commune. Et le 14 mai, la baronne d'Ismert écrit au préfet pour s'opposer à l'abattage des vingt-cinq chênes qu'elle dit lui appartenir. D'où procès. Et le 25 février 1835, l'avoué Guillot demande cent francs pour subvenir aux frais du procès soutenu à Pau contre la baronne d'Ismert, qui fait appel du jugement rendu à Mont-de-Marsan en faveur de la commune d'Arengosse, etc, etc....

C'est vers cette date que Théophile Gautier vint à Castillon chez sa cousine germaine la baronne d'Ismert. Ses cousins Agénor et Stephen ont respectivement vingt et dix-sept ans, la baronne leur mère quarante six, et Théophile Gautier vingt-quatre. A ce moment, Gautier ne peut se rendre compte de la détresse de la baronne d'Ismert. Il ne peut savoir qu'elle ne touche qu'une retraite de mille francs de veuve de maréchal de camp, plus cinq cents francs de donataire, que Charles X n'a pas entendu l'appel désespéré de la baronne qui lui écrit que son état est voisin de la misère et que sous Louis Philippe une loi de 1833 supprima définitivement sa maigre retraite...

Et l'on ne sera pas étonné d'apprendre que la baronne d'Ismert se mit à emprunter des sommes de plus en plus importantes. En 1838 elle aurait trouvé un acquéreur pour le domaine de Castillon, un négociant d'Eauze, M. Petit, qui aurait accepté le prix de trois cent soixante dix mille francs. Mais son fils aîné Agénor, qui était majeur, s'opposa à cette vente. La baronne d'Ismert quitta le château de Castillon, et sans doute aidée par le notaire Antoine Dubosq de la famille d'Eustache Sarran et d'Henriette Augustine Cocard, elle emménagea dans une simple maison landaise de campagne à Garein, entre Arengosse et Labrit.. Il devait lui rester assez peu de sa dot...

Théophile Gautier a vécu chez ses cousins vers 1838, et il a compris alors la détresse des habitants du beau château de Castillon. Et la misère de ses jeunes cousins va aller croissant. De 1838 à 1840, le domaine de Castillon va être vendu sur saisie immobilière, deux cent mille francs. Au cours de cette longue vente, le notaire de Labrit et parent de la baronne d'Ismert

fut le subrogé tuteur du mineur Stephen.

Agénor, fâché avec sa mère, alla vivre dans la petite commune de Morcenx, à une dizaine de kilomètres d'Arengeosse. On le porta mourant chez sa mère à Garein : il mourut le 21 novembre 1842 à l'âge de vingt-sept ans.

Quant à Stephen, il alla vivre à Garein, dans une maison landaise de campagne ; il habitait non loin de sa mère. Il vécut en rentier, d'après Mme Bacler d'Albe-Despax, dans sa biographie du général d'Ismert.

Le plus grand mérite de Stephen a été de solliciter du ministre des la Guerre le remboursement des sommes dues à son père depuis qu'il était colonel d'un régiment de dragons en Espagne : il avait avancé à ses dragons la somme considérable de cinquante cinq mille trois cent quatre-vingt-dix francs, plus de cinq années de solde de colonel. Rien, jamais, ne lui avait été payé. Labarchère, notaire à Roquefort (Landes) fit rentrer cette créance.

Madame d'Ismert vivait encore.

Il fut conseiller municipal jusqu'à sa mort le 27 septembre 1874. Il était célibataire. Les d'Ismert ont été bien peu nombreux, si les d'Ismert de Lorraine et d'Amérique ont été et sont encore très nombreux. Par testament olographe en date de Garein du 22 janvier 1870, Stephen a fait Henri-Antoine-Luc Dubosq, notaire à Labrit (fils d'Antoine Dubosq, de la famille Sarran) son légataire universel. Ce dernier a fait poser une pierre tombale sur la tombe de Stephen dans le cimetière de Garein. Elle existe encore. A notre connaissance, il n'y a pas d'autre tombe d'un d'Ismert, ni a Arengeosse, ni à Garein, ni ailleurs.

Et pour moi, l'origine du "Capitaine Fracasse" est familiale : Théophile Gautier était bien capable d'imaginer un très vieux château, aux abords mal entretenus, habité par un jeune noble très pauvre, ayant simplement un vieux domestique. En pensant à la misère de ses cousins, son imagination lui fait créer le baron de Sigognac qui, au cours de ses aventures, réussira à redorer son blason. Mentalement Gautier voit les grandes lignes d'une œuvre qui lui paraît facile à réaliser, et dès 1838 il annonce imprudemment le titre de son futur roman "Le Capitaine Fracasse".

Mais Théophile Gautier a eu, après une période d'enthousiasme, des scrupules vis-à-vis de sa cousine, la baronne d'Ismert. Il n'a pas voulu ajouter à ses malheurs en écrivant une œuvre qui la ferait pleurer, car elle aurait vite compris que le point de départ de l'ouvrage était la misère, sa misère, et que sa cousine germaine ne voyait comme planche de salut pour l'un de ses fils que de devenir baladin ou comédien, momentanément du moins.

Et sans donner d'explication à qui que ce soit, et bien que cela puisse

le gêner pécuniairement, Gautier abandonne la rédaction de son œuvre pourtant commencée. Il aurait pu écrire son œuvre à n'importe quel moment. Il n'avait pas besoin d'attendre vingt-cinq ans pour le faire. Et l'on ne pouvait taxer l'homme aux trois cents volumes d'être un paresseux... Pourquoi aurait-il été paresseux pour ce livre seulement, alors qu'il a honoré ses contrats d'une manière satisfaisante pour ses autres titres ! A mon avis, il a attendu que sa cousine germaine, la baronne d'Ismert, soit morte : elle avait plus de vingt ans de plus que lui. Il n'a jamais donné les raisons de son attermoiement car c'était un homme de cœur qui, après avoir mûrement réfléchi, ne voulait pas trahir les secrets de famille, et les porter sur la place publique.

A l'appui de ce que j'écris, j'ai deux arguments dont je n'ai pas encore parlé :

1. La date du décès de la baronne d'Ismert, et ses conséquences :

L'an mil huit cent cinquante six, et le huit du mois de janvier, par-devant nous Maire, officier de l'état -civil de la commune de Garein, canton de Labrit, sont comparus les sieurs Jean Lacouture, âgé de trente-cinq ans, instituteur, et Jean Dudon, âgé de quarante-huit ans, forgeron, tous deux domiciliés à Garein, non parents, mais voisins de la personne décédée, lesquels nous ont déclaré que Henriette Emilie Poudenx, veuve de Pierre d'Ismert, général, baron, âgée de soixante-six ans, profession rentière, native de la commune d'Arengosse, domiciliée à Garein, fille de Messire Henry-François-Léonard de Poudenx et de Anne Joséphine Dorly, est décédée le sept janvier vers onze heures du soir, et les déclarants ont signé avec nous le présent acte après qu'il leur a été fait lecture.

Signatures : Lacouture, Dudon, illisible...

Or dans l'avant-propos du "Capitaine Fracasse", on peut lire, de la plume de Gautier lui-même :

Il fallait au moins bâtir un domicile à cette ombre errante que les annonces n'admettaient plus, et, vers 1857, nous l'installâmes dans le Château de la Misère, château aussi imaginaire que celui des Bruyères.

Remarquer la date : 1857, alors que la baronne d'Ismert est morte en 1856. Les scrupules de Théophile Gautier tombent..

Pourtant le roman ne parut qu'en 1863, six ans après. Gautier nous en donne l'explication : Il est parti pour la Russie où il resta six mois, et "au retour, cette vie parisienne dont le tourbillon entraîne les plus fortes volontés, nous reprit de plus belle et Fracasse fut menacé de ne jamais sortir de son château en ruines. Cependant il n'y devait pas rester et commença son odysée à travers les numéros de la *Revue Nationale*. Il a maintenant la forme qu'il exigeait. Nous espérons qu'il nous laissera tranquille. 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."

Pour bien nous rendre compte de la fermeté des scrupules de Théophile Gautier, essayons de comparer son attitude en face de l'argent, avant 1857, et après 1857.

C'est en septembre 1845 que Gautier a venu son roman à la Revue des deux mondes, dont Buloz est le directeur. Mais pendant plusieurs années, rien ne parait. La Révolution de 1848 est une catastrophe pour Théophile Gautier : les périodes révolutionnaires ne sont pas des périodes favorables pour les littérateurs. Et Gautier a touché d'avance deux mille trois cents francs pour "Le Capitaine Fracasse". Vous allez me dire : il n'avait qu'à écrire le roman promis. C'est vrai. Mais il ne l'a pas fait. Il préféra obtenir de Buloz la résiliation de son contrat pour Fracasse... C'est bien avouer qu'il ne voulait pas l'écrire encore. On ne peut pas le suspecter d'être incapable de l'écrire.. Il doit rembourser la *Revue des deux mondes* en fournissant de nouveaux articles... C'est un engagement que Gautier ne tient pas. Or la *Revue des deux mondes* et la *Revue de Paris* qui, jusqu'alors avaient comme directeur unique Buloz, se séparent et deviennent rivales. Et l'on voit Gautier écrire dans la *Revue de Paris* où il est payé, et non dans la *Revue des deux mondes* de Buloz où celui-ci récupérerait ses avances... La chose ne pouvait durer : Buloz assigne Gautier devant le tribunal de la Seine. En décembre 1851, la 5ème Chambre donne à l'écrivain six mois pour se libérer en fournissant des articles à la *Revue des deux mondes*, sur lesquels il toucherait la moitié.. Le tribunal ne pouvait guère être plus conciliant. Mais Buloz attendit. Rien ne vint : ni articles, ni "Capitaine Fracasse". Nouvelle procédure de Buloz contre Gautier : il fit pratiquer une saisie arrêt sur ce que "La Presse" payait à Gautier pour les feuilletons de théâtre. Cette saisie arrêt ne put être exécutée, d'où un nouveau procès de Buloz contre "La Presse".. Heureusement, en juillet 1853, un admirateur de Gautier, le financier Mirès régla les dettes de l'écrivain à la *Revue des deux mondes*.

Je pense que, si rien n'avait arrêté Gautier, c'était le moment, entre 1845 et 1853, d'écrire "Le Capitaine Fracasse" pour faire cesser toutes ses difficultés pécuniaires. Or Gautier ne l'a pas fait : il avait ses raisons.

Enfin nous voici en 1857-1858. C'est l'éditeur Charpentier qui annonce "Le Capitaine Fracasse". Pour le jour de Noël 1861, la *Revue Nationale* publie le premier chapitre "Le Château de la Misère" et dix neuf mois après, toute l'œuvre était publiée en feuilletons : Charpentier a dû patienter neuf mois de plus que ce qui était convenu, mais quelle différence avec l'avant 1858, avec les éditeurs Renduel, Desessart, Buloz...

Comme Gautier était payé par Charpentier à la page, vingt francs pour une page manuscrite, il arriva à l'auteur de porter plusieurs feuilles couvertes de son écriture microscopique, et cela dans la même journée. C'est évidem-

ment quand Gautier avait besoin de quelques douzaines de francs. Le caissier tamponnait le verso de chaque feuille de son tampon "payé" et il inscrivait la date.

2. Plusieurs dates sont essentielles en ce qui concerne "Le Capitaine Fracasse" : 1838 bien sûr, mais surtout 1856, suivie heureusement de novembre 1863, date de la parution de l'ouvrage en librairie. 1863 moins 1838 égale bien vingt-cinq ans. Mais Théophile Gautier a-t-il été vraiment un paresseux ?

Gaston DUPOUY

NOTES

1. Cet essai reprend et développe l'article "A propos du Capitaine Fracasse", paru dans le n° 2 du Bulletin
2. Bibliothèque des Guides bleus, Librairie Hachette, 1964
3. Page 654.



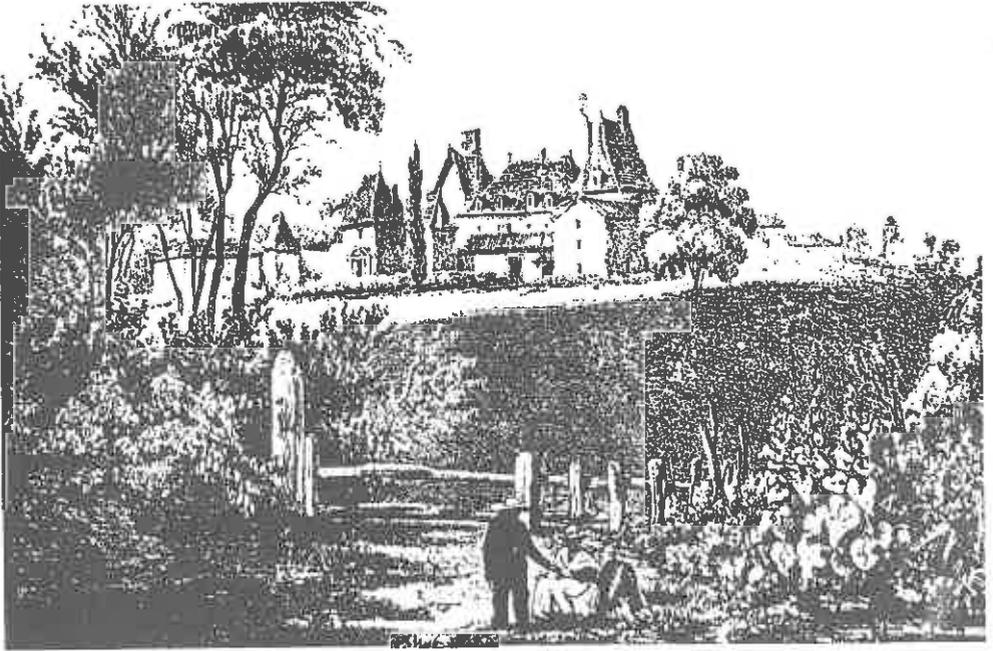
Baron d'Ismert

DESCRIPTION DU CHATEAU D'ARENGOSSE

Le général d'Ismer, propriétaire du château de Castillon à Arengosse, fut ruiné par la Restauration (1). Il emprunte, vend des métairies hors d'Arengosse, et, criblé de dettes, il meurt, désespéré, le 29 septembre 1826. Il laisse une veuve et deux enfants mineurs, leur tuteur étant Antoine Dubosq, notaire à Labrit, leur cousin par alliance. Jusqu'en 1838, la baronne d'Ismer et son fils Agénor, majeur à cette date, ainsi que son fils Stephen, encore mineur, feront l'impossible pour conserver le domaine de Castillon. Mais de 1838 à 1840, il finit par être vendu sur saisie immobilière (2). Les nombreuses formalités relatives à l'extrait de saisie immobilière reçurent une large publicité soit par la presse dans le *Journal des Landes*, soit par affiches dans toutes les mairies concernées. Voici la désignation, la limitation et confrontation des immeubles à vendre, telles qu'elles apparaissent dans l'acte de vente du château, et qui correspondent à ce que Théophile Gautier a vu lorsque, dès avant 1838, il est venu chez la baronne d'Ismer sa cousine :

"Primo : Un château, dit de Castillon, situé à l'ouest du bourg d'Arengosse, à 300 mètres d'icelui environ ; il se compose d'un corps de logis flanqué de deux pavillons, lesquels surmontent le corps de logis d'environ 5 mètres ; il est construit tout en pierre de taille, chaux, sable et moëllon ; l'architecture (3) est parfaitement soignée et tout a été fait avec somptuosité ; la charpente est à dos d'âne fort élevée, et tient beaucoup de celles qui surmontent les édifices du Moyen-Age, surtout les anciens castels féodaux ; elle est couverte de tuiles plates (ayant la forme d'ardoises).

La façade qui donne sur la cour d'entrée se compose d'un rez-de-chaussée ; pour le corps de logis de deux étages et pour les pavillons de trois étages ; au rez-de-chaussée, elle est percée d'une porte d'entrée et de six croisées, trois de chaque côté de la porte ; le premier et le second étages ont chacun six grandes croisées et le troisième étage des pavillons a chacun



Le château d'Arengeosse

Extrait de *La Guienne historique et monumentale*.

une croisée. Les ouvertures du second étage du corps de logis et du troisième étage des pavillons sont percées dans la toiture ; on remarque dans celle-ci cinq cheminées (4).

La façade du midi, qui donne sur une esplanade, est percée de 31 ouvertures ; elle est absolument de même architecture que la façade d'entrée, sauf que les pavillons sont beaucoup plus saillants. Dans l'angle que forment les pavillons avec le corps de logis, on a construit de petits cabinets, ou bâtiments qui sont tout à fait de mauvais goût et qui masquent l'effet de cette façade ; ces petits bâtiments sont percés de plusieurs petites lucarnes.

Le pavillon de l'est, qui donne sur le jardin, a une porte d'entrée et une croisée au rez-de-chaussée. Et le premier, deuxième et troisième étages ont chacun deux fenêtres. Les ouvertures du troisième sont dans la toiture.

Le pavillon de l'ouest, qui donne sur la cour qui est entre le château et les écuries, a les mêmes ouvertures que le pavillon de l'est.

Toutes ces ouvertures sont à cintres surbaissés et d'une fort belle dimension, sauf celles des toitures qui sont communes. Aucune d'elles n'a de contrevents ni de volets extérieurs.



Le château d'Arengeosse. Etat actuel.

A partir du pavillon de l'ouest, en suivant vers le nord et puis faisant retour à angle aigu vers le levant, se trouve autour de la cour dont sera ci-après parlé, une suite de bâtiments construits en pierre ; la partie du couchant sert de cuisine et est couverte de tuiles creuses. La partie du nord est en face du château et au nord de la cour dont sera ci-après parlé.

Cette partie nord est un joli bâtiment de fort belle construction, surmonté aux deux angles d'un pavillon construit comme ceux du château, mais plus petits qu'iceux.

Dans le milieu est une élévation appelée impériale ; au-dessous de laquelle impériale est la porte d'entrée faite à plein cintre et ornée à l'extérieur de différentes sculptures antiques de fort bon goût. Par cette porte on pénètre dans la cour du château. Cette partie nord du bâtiment est couverte en tuiles plates. A chacun des dits deux petits pavillons et impériale, on remarque

une cheminée dans la toiture et une petite fenêtre dans le bas. Dans la partie de ce bâtiment qui unit les pavillons à l'impériale, on remarque à l'extérieur trois œils de bœufs dans le bas et une lucarne oblongue.

La cour, qui est par-devant du château au nord et dans laquelle on parvient par la porte d'entrée qui est au-dessous de l'impériale, peut avoir environ six ares.

Secondo : Un bâtiment fort long au couchant du château et servant d'écurie ; il est construit tout en pierre et couvert de tuiles creuses ; il est percé, du côté de la prairie du château dont on va parler, d'une porte et de trois lucarnes. Ces écuries sont séparées du château par une cour qui va aux écuries, laquelle cour d'entrée dont on a parlé, et où l'on a fait les cuisines. Pour joindre les dites écuries à l'un des pavillons de l'entrée, on a construit un mauvais bâtiment avec un portail de grange et un appentis. Cette construction jure avec l'élégance du reste de l'édifice.

Tertio : Une esplanade au midi du château où l'on remarque un grand nombre de caisses d'orangers envahies par les herbes avec les troncs morts de ces arbres, lesquels attestent la destination primitive de ce morceau de terrain, lequel est actuellement en nature de prairie, il contient approximativement un hectare cinquante ares ; il tient d'un bout au château, de l'autre au parc, à la prairie et à l'impériale dont on va parler.

Quatrièmement : Un petit bâtiment en forme d'impériale situé au couchant de l'esplanade dont on vient de parler ; il est construit en pierre et couvert de tuiles creuses. La toiture est à moitié défoncée et ces ruines, au milieu d'une si belle architecture, outre qu'elles font éprouver un sentiment pénible, attestent le désordre et la mauvaise gestion. Ce bâtiment servait anciennement d'orangerie et il est percé sur la dite esplanade d'une porte.

Quinto : Un grand morceau de terrain, dit le parc du château, complanté de différentes essences d'arbres et d'arbustes, tels que chênes, châtaigniers, ormes, etc... coupé d'une infinité de belles allées de charmes ; il contient approximativement quinze hectares cinquante ares. Il tient et confronte de toutes parts aux champs des métairies du Battant, Sarrazin et Bellevue, à jardin, esplanade et prairie du château. Vers le milieu et au couchant de ce parc, deux petits étangs ou pièces d'eau, enclavés dans icelui. L'un de ces petits étangs est à sec, la chaussée ayant été emportée en partie, sans qu'on ait essayé de la relever.

6° : Une fort belle prairie au couchant du château contenant approximativement sept hectares dix ares trente centiares confrontant d'un bout au chemin d'Arjuzanx et à prairie détachée de la grande et donnée au meunier, d'un autre bout à un ruisseau, d'un autre à petit ruisseau qui traverse le parc, et de l'autre à parc, esplanade, écurie, bâtiment du château et à métai-

rie de Sarrazin. Cette métairie est bordée du côté du chemin d'Arjuzanx et le long du ruisseau qui vient du moulin, de quelques arbres chênes.

7° : Un jardin au levant du château contenant approximativement un hectare six ares quarante centiares, tenant d'un bout à (terre) labourable de Sarrazin, de l'autre à parc du château et de l'autre à cour et bâtiments du château.

8° : Un petit pigeonnier dépeuplé, au nord du jardin, monté sur piliers, dont la charpente en forme de pyramide est couverte en tuiles plates. Il est construit tout en bois et au-dessus des piliers en torchis.

9° : Un grand bâtiment à droite de l'allée en allant au château et au-devant de la grande porte d'entrée ; il est construit tout en pierre et couvert de tuiles creuses. Ce bâtiment entièrement détaché du groupe des bâtiments du château paraît servir de décharges à icelui. Il a une ouverture au nord et une autre au levant.

10° : Un autre bâtiment à gauche de l'allée en allant au château et vis-à-vis de celui numéro neuf, construit tout en pierre et recouvert de tuiles creuses, ayant du côté (sic) deux lucarnes. Il paraît servir de décharges au château.

Tous les objets compris dans les dix numéros ci-dessus sont jouis, habités et exploités par Monsieur Agenor d'Ismert et Monsieur Amédée d'Ismert, mineur, ou par leurs domestiques et autres gens de travail et de peines qu'ils ont sous leurs ordres. Les dits seigneurs d'Ismert profitent eux seuls de la récolte ou revenu que produisent les dits dix objets."

Le dernier acquéreur du domaine, le baron Gérard, après 1886, a fait dégager le château en ne conservant que la porte cochère et les deux pavillons de droite et de gauche pour la conciergerie. Les dépendances ont été rassemblées à trois cents mètres à l'ouest du château.

Gaston DUPOUY

NOTES

1. Voir "Essai sur l'origine du Capitaine Fracasse"
2. Cette vente a été étudiée par Gaston Dupouy, avec documents à l'appui, dans son article "La vente du domaine de Castillon à Arengosse, aux dépens des d'Ismert landais", dans le *Bulletin de la Société de Borda*, 1977.
3. L'architecte en est Gratien de l'Herm et non Mansart comme on le trouve souvent écrit.
4. Les façades et la toiture sont actuellement classées monuments historiques par arrêté du 9 décembre 1948.

MISES AU POINT

L'article de Paul Lafond, "Quelques décors du Capitaine Fracasse" paru dans la *Revue de Paris* n° 8 d'août 1900 (la Bibliographie de Talvart et Place indique à tort "avril") sert encore aujourd'hui de référence pour nombre de gautiéristes arvertis, et cependant il contient de très nombreuses erreurs et surtout beaucoup de "vérités inventées", d'affirmations sans preuves. Je me demande si l'auteur connaissait les Landes dont il parle et en particulier le château de Castillon à Arengosse. Nous voudrions, dans la mesure de nos possibilités, corriger ces erreurs :

"Dans l'ancienne capitale de la Bigorre, devenue chef-lieu des Hautes-Pyrénées, à Tarbes, en 1810, se trouvait un jeune fonctionnaire du cadastre, fort bien élevé, d'une éducation et d'une instruction au-dessus de l'ordinaire. Pierre Gautier d'Avançon. Sa famille, d'opinions très légitimistes, était originaire du comtat Venaissin (1).

"A Tarbes, Pierre Gautier fit la connaissance du comte Léonard de Poudens (2), ancien commandant du régiment de Tourraine, ancien maréchal de camp, chevalier de Saint-Louis, de Saint-Lazare, du Mont-Carmel et de l'ordre militaire de Cincinnatus, fondé par la jeune République des Etats-Unis, - car il avait fait la campagne d'Amérique et s'était signalé aux côtés de Lafayette et de Rochambeau -. La famille de Poudens était une vieille et noble maison de ce coin de la Gascogne attenant au Béarn que l'on appelle Chalosse. La veille encore, avant la Révolution, les comtes de Poudens étaient barons de Saint-Cricq, Serresloux, Saint-Echaud, seigneurs de Castillon, Auros, Morcenx et autres lieux (3).

"La conformité d'opinions rapprocha Pierre Gautier et Léonard de Pou-

dens (4). Ce dernier, ayant dépassé la cinquantaine, puisqu'il était né en 1747, habitait ordinairement son château de Saint-Cricq (5) à l'extrémité de la Chalosse, près d'Hagetmau, sur les confins du Béarn, à quelque vingt lieues de Tarbes.

"La Comtesse de Poudens, Joséphine Cocard, beaucoup plus jeune que son mari qui l'avait épousée en troisièmes noces, entre 1782 et 1784 (6), était d'une origine plus modeste : l'aînée des quatre (7) filles d'un simple tailleur attaché à la maison du comte d'Artois. Léonard de Poudens avait eu l'occasion de faire sa connaissance lorsque le prince, avec une nombreuse suite, avait passé par Bayonne, en 1782, à son retour du malheureux siège de Gibraltar. C'est par l'intermédiaire de son ami et voisin l'abbé Xavier de Montesquiou, plus tard duc de Fezensac, "ce descendant de Clovis, abbé peu pratiquant, ardent comme un poitrinaire", - selon l'expression de Chateaubriand, - "léger, inconséquent, distrait, fait pour plaire", - au dire de Guizot - et très lié avec le comte d'Artois, - il l'avait accompagné en Espagne, - que le noble colonel gascon du régiment de Touraine fut mis en rapport avec mademoiselle Joséphine Cocard. La nouvelle comtesse de Poudens appela auprès d'elle, au château de Saint-Cricq, ses trois sœurs, qui n'étaient que des enfants à l'époque de son mariage. Ces trois gracieuses jeunes filles, en tous points dignes de leur aînée, attirèrent chez leur beau-frère tous les jeunes gens du pays à vingt lieues à la ronde (8).

"La comtesse de Poudens prit soin, naturellement, de marier ses sœurs. L'aînée épousa Jean-Baptiste Lalanne, né à Dax, le 11 mai 1776, bien oublié aujourd'hui, mais qui tenait au commencement du siècle une place honorable parmi les poètes. Un moment, il fut mis en parallèle avec Delille ! Marie-Joseph Chénier, pour le critiquer, Palissot, pour le louer. Arnault, de Jouy, Jay, de Norvins, etc., se sont occupés de lui. Il cultiva le genre didactique et, l'un des premiers, il osa, bien avant Victor Hugo, braver le préjugé, appeler les choses par leur nom. Dans son poème du *Potager*, on trouve des vers tels que ceux-ci :

Le navet dont l'Auvergne ensemence ses monts
Paraîtrait hardiment sans craindre les affronts.
La carotte offrirait sa racine dorée
Et je peindrais la plante à Memphis adorée.
Le chou même, le chou, parure de mes vers.
Braverait le mépris, ainsi que les hivers.

"La troisième sœur de la comtesse de Poudens épousa un M. Sarraut (9), la seconde devint madame Pierre Gautier (10).

"Le mariage de Pierre Gautier et d'Antoinette Cocard fut célébré, soit au château de Saint-Cricq ou au château de Poudens (11), berceau des Poudens, pendant l'automne de 1810. Le père de Pierre Gautier, qui mourut plus tard presque centenaire, sorte d'hercule amoureux du bruit qui habitait

d'ordinaire la montagne d'Avançon, près d'Avignon (12), où il passait son temps à tirer des coups de fusil, était venu en Chalosse assister au mariage de son fils (13). Les cérémonies nuptiales accomplies, les nouveaux époux allèrent passer les premiers jours de leur mariage au château d'Artagnan, mis gracieusement à leur disposition par son propriétaire, l'abbé de Montesquiou, toujours très lié avec les familles Poudens et Cocard (14). L'attention était des plus délicates. Le château d'Artagnan, qui appartient aujourd'hui à un poète, au comte Robert de Montesquiou-Fezensac, est situé à mi-chemin entre Saint Cricq et Tarbes. De là, le ménage n'eut guère de chemin à faire pour gagner Tarbes, où Pierre Gautier reprit ses occupations ordinaires.

"C'est à Tarbes que naquit Théophile Gautier, le 30 août 1811, dans une maison qui existe encore, tout près de la place Marcadieu. Onze jours plus tard, le 9 septembre 1811, il fut baptisé dans la vieille église Saint-Jean.

"L'abbé de Montesquiou, dès les premiers jours de la Restauration, à laquelle il avait grandement coopéré de concert avec Talleyrand et Fouché, pensa à ses jeunes amis de Tarbes : en 1814, alors qu'il était ministre de l'Intérieur, il fit donner de l'avancement à Pierre Gautier, le fit nommer à Paris : le ménage vint alors s'y établir, rue du Parc-Royal, en plein Marais. Théophile avait près de trois ans. L'enfant ne s'habitua pas facilement à sa nouvelle résidence ; il a raconté lui-même qu'ayant entendu, un jour, dans la rue, des soldats parler le patois gascon, il s'accrocha, tout en pleurs, à leurs habits, les suppliant de l'emmener au pays.

"L'abbé de Montesquiou continua de montrer à la famille Gautier une sollicitude qui ne se démentit jamais. Il servit de parrain au second enfant de Pierre Gautier, une fille ; il fit ensuite entrer Théophile au collège (15) et, à diverses reprises, celui-ci alla passer ses vacances chez le bienfaiteur de ses parents, au château de Maupertuis, près de Coulommiers, notamment en 1825. Il avait alors quatorze ans et se croyait destiné à devenir peintre, comme le prouve son entrée à l'atelier Rioult, qui suivit de près. Pendant son séjour à Maupertuis, Théophile se chargea de restaurer les tableaux de l'église et entreprit même la décoration du maître-autel. L'abbé mourut en 1832, au château de Crécy-sur-Blaise (Haute-Marne), aux trois quarts ruiné pour avoir joué à la hausse au moment des Ordonnances ; par son testament, il laissait à Théophile Gautier ce qui lui restait de plus précieux, une grande partie de sa bibliothèque.

*
**

"Lors de son voyage en Espagne, entrepris au commencement de mai 1840 (16), Théophile Gautier traversa la Gascogne sans s'y arrêter ; il alla

de Bordeaux à Bayonne en passant par Dax, qu'il entrevit au milieu de la nuit, "par un temps affreux, une pluie battante et une bise à décorner les bœufs". Il fut cependant frappé du spectacle lugubre que présentent ces vastes étendues désolées, plantées çà et là de pins qui lui ont inspiré sa célèbre pièce : *le Pin des Landes*.

"Il se promit alors de revenir dans ce pays, dont il avait deviné la poésie triste et grandiose, et où il se souvenait d'avoir de la famille. Il y retourna deux ans plus tard, en 1844 (17).

"Les parents de Théophile Gautier, en Gascogne, étaient alors son cousin germain le comte Léonard de Poudens, ancien capitaine de cavalerie, ancien aide de camp du général Lamarque, marié le 25 avril 1816, au village de Pontaut (18), dans les Landes, à Marie-Christine (19) d'Yvès ; ses fils Paul et Henri de Poudens ; sa sœur Emilie, mariée au général baron d'Ismer, dont le nom est inscrit sur l'Arc de triomphe de l'Etoile ; madame Forsans (20), fille de l'oncle et de la tante Lalanne, et madame Duboscq de Labrit, fille de l'oncle et de la tante Sarraut (21). Le comte Léonard de Poudens, à la majorité de ses fils, avait assuré à chacun d'eux l'indépendance : il leur avait d'abord donné une rente, puis, à l'aîné, Henri, le château de Brassempouey (22) dans la Chalosse, et ses dépendances, et au second, Paul, le château et la terre de Gouze, en Béarn, sur le gave de Pau.

"C'est avec les souvenirs de cette visite (23) à sa famille que Théophile Gautier plus tard composa tel décor du *Capitaine Fracasse*. Annoncé par l'éditeur Renduel aux environs de 1830, le célèbre roman ne parut qu'en 1863, après avoir été publié, mais incomplètement, par la *Revue Nationale*. Le premier chapitre, *le Château de la Misère*, fut rédigé vers 1854-55, dix ans après le séjour de l'auteur en Gascogne (24) ; mais ses souvenirs n'avaient rien perdu de leur fraîcheur et, sans doute, il avait conservé ses calepins couverts de notes. Les chapitres suivants : *le Chariot de Thespis*, *l'Auberge du Soleil Bleu*, *Brigands pour oiseaux*, écrits quelques années plus tard, ont aussi été inspirés par ce voyage ; et de même, bien des pages en d'autres chapitres comme ceux-ci : *Chez Monsieur le Marquis*, *le Radis Couronné*, *le Château du Bonheur*, etc.

"A son arrivée en Gascogne (25), Théophile Gautier descendit au château de Brassempouey, chez son cousin Henri de Poudens. Les deux parents sillonnèrent à cheval la Chalosse et parcoururent, en leurs visites familiales, tout le pays. C'est ainsi qu'ils allèrent voir leur cousine, la baronne d'Ismer, veuve du général, au château de Castillon, à Arengosse (26), tout près de Morcenx, dans "la Grande Lande", à vingt-huit kilomètres de Mont-de-Marsan.

"Le village, qui compte un millier d'habitants, est assez bien bâti, formé de maisons en bois et en briques. Le château, d'après la tradition, a été construit avec les matériaux de celui de Labrit ou d'Albret, transportés à

Arengosse, par ordre de Jeanne d'Albret, après un incendie. C'est lui que décrit Théophile Gautier sous le nom de Château de misère (27) - On sait que le pauvre et humble village de Labrit est le berceau des Albret : son église porte encore aujourd'hui, fièrement, sur son clocher, l'écusson de cette glorieuses famille.

"Le château de Castillon est placé "sur le revers d'une de ces collines décharnées qui bossuent les Landes entre Dax et Mont-de-Marsan". Quand Théophile Gautier alla le visiter, branlant de toutes parts, il menaçait ruine, les portes et les fenêtres tombaient (28) ; la baronne d'Ismer, ne pouvant porter remède à ce fâcheux état, s'était cantonnée, avec son fils et ses rares domestiques, dans la partie la plus résistante et la moins endommagée.

"Deux tours rondes (29), coiffées de toits en éteignoir, flanquaient les angles d'un bâtiment sur la façade duquel deux rainures profondément entaillées trahissaient l'existence primitive d'un pont-levis, réduit à l'état de sinécure par le nivelage du fossé, et donnaient au manoir un aspect assez féodal, avec leurs échauguettes en poivrière et leurs girouettes à queue d'aronde. Une nappe de lierre enveloppant à demi l'une des tours tranchait heureusement par son vert sombre sur le ton gris de la pierre déjà vieille à cette époque.

"Le voyageur qui eût aperçu de loin le castel dessinant ses faitages pointus sur le ciel, au-dessus des genêts et des bruyères, l'eût jugé une demeure convenable... mais, en approchant, son avis se fut modifié... De larges plaques de lèpre jaune marbraient les tuiles brunies et désordonnées des toits, dont les chevrons pourris avaient cédé par places : la rouille empêchait de tourner les girouettes, qui indiquaient toutes un vent différent : les lucarnes étaient bouchées par des volets de bois déjeté et fendu. Des pierrailles remplissaient les barbicanes des tours : sur les douze fenêtres de la façade, il y en avait huit barrées par des planches... Entre ces fenêtres, le crépi, tombé par écailles comme des squammes d'une peau malade, mettait à nu des briques disjointes, des moellons effrités aux pernicieuses influences de la lune ; la porte, encadrée d'un linteau de pierre, dont les rugosités régulières indiquaient une ancienne ornementation émoussée par le temps et l'incurie, était surmontée d'un blason fruste que le plus habile héraut d'armes eût été impuissant à déchiffrer et dont les lambrequins se contournaient fantasmagoriquement, non sans de nombreuses solutions de continuité. Les vantaux des portes offraient encore, vers le haut, quelques restes de peinture sang de bœuf et semblaient rougir de leur état de délabrement ; des clous à tête de diamant contenaient leurs ais fendillés et formaient des symétries interrompues çà et là. Un seul battant s'ouvrait et suffisait à la circulation des hôtes, évidemment peu nombreux, du castel..."

"L'intérieur répondait à l'extérieur. La porte franchie, "on se trouvait sous

une espèce de voûte ogivale, plus ancienne que le reste du logis et divisée par quatre boudins de granit bleuâtre se rencontrant, à leur point d'intersection, à une pierre en saillie où se revoyaient un peu moins dégradées les armoiries sculptées à l'extérieur". Sous ce porche "s'ouvraient deux portes, l'une conduisant aux appartements du rez-de-chaussée, l'autre à une salle qui avait pu jadis servir de salle de garde", puis, "un énorme escalier à rampe de bois taillée en balustre. Cet escalier n'avait que deux paliers, le logis ne renfermant pas plus de deux étages. Il était en pierre jusqu'au premier, en briques et en bois à partir de là."

"Derrière le château, se trouvait "une cour triste, nue et froide, entourée de hautes murailles rayées de longs filaments noirs par les pluies d'hiver. Dans les angles de la cour, parmi les gravats tombés des corniches ébréchées, poussaient l'ortie, la folle avoine et la ciguë, et les pavés étaient encadrés d'herbe verte.

"Au fond, une rampe côtoyée de garde-fous en pierre, ornés de boules surmontées de pointes, menait à un jardin situé en contre-bas de la cour. Les marches rompues et disjointes faisaient bascule sous le pied ou n'étaient retenues que par les filaments des mousses et des plantes pariétaires ; sur l'appui de la terrasse avaient crû des joubardes, des ravelles et des artichauts sauvages" (30).

"Ne pouvant plus continuer de vivre dans cette triste demeure, dont le délabrement s'aggravait tous les jours, la baronne d'Ismer se retira avec son fils au village de Garein, dans un petit domaine moins ruiné et plus facile à entretenir, où ils devaient mourir tous deux (31). De son vivant, elle vendit le château de Castillon à la comtesse Papin (32), sans même se réserver les meubles et les portraits de famille, parmi lesquels se trouvaient, paraît-il, ceux des quatre (33) demoiselles Cocard. Depuis, la comtesse Attala de Poudens, veuve de Henri de Poudens, fit copier, après en avoir demandé l'autorisation aux nouveaux propriétaires (34) "ces portraits enfumés, représentant des capitaines cuirassés ayant leur casque à côté d'eux ou tenu par un page et fixant sur vous des yeux noirs seuls vivants dans leurs figures mortes ; des seigneurs en simarre de velours, la tête posée sur des rotondes roides d'empois comme des chefs de saint Jean-Baptiste sur des plats d'argent ; des douairières en costume à la vieille mode, effrayantes de lividité et prenant, par la décomposition des couleurs, des apparences de stryges, de lamies et d'empouses. Ces peintures faites par des barbouilleurs de province (35) prenaient de la barbarie même du travail un aspect hétéroclite et formidable. Quelques-unes étaient sans cadre, d'autres avaient des bordures d'un or terni et rougi. Toutes portaient à leur angle le blason de la famille, - non pas trois cigognes sur champ d'azur, avec la devise : *Alta petunt*, mais d'or, à trois chiens courants l'un sur l'autre de gueules, et un chef de gueules à la croix d'argent avec la non moins fière devise : *Atavis et armis* (36).

"La comtesse Papin laissa le château de Castillon à sa fille madame Larroque (37) ; M. Larroque le vendit, vers 1892 (38) au baron Gérard, qui le restaura de fond en comble. Il en fit, pourrait-on dire, le Château du Bonheur, deviné par Théophile Gautier qui ne le vit pas, mais le pressentit. "Au lieu de la tristeasure dont on se rappelle la description lamentable", s'élève maintenant "un château tout neuf", présentant "toujours la même disposition architecturale... Les pierres tombées ont été remises en place. Des tourelles sveltes et blanches, coiffées d'un joli toit d'ardoises dessinant des symétries, se tiennent fièrement comme des gardiennes féodales aux quatre coins du castel (39), dressant dans l'azur leurs girouettes dorées. Un comble orné d'une "élégante crête en métal" a remplacé "le vieux toit effondré de tuiles lépreuses et moussues". Pour les jardins, qui retournaient, quand Théophile Gautier les vit, "à l'état de hallier ou de forêt vierge", aujourd'hui parfaitement entretenus, ils sont parmi les plus beaux et les plus ombreux du pays. Ils ne montrent plus, il est vrai, les berceaux et les charmes d'autrefois, les buis taillés n'encadrent plus dans leurs compartiments des fleurs diverses, mais dans leur aspect moins solennel et plus moderne, ils sont fort agréables.

"Après avoir ramené Théophile Gautier à Brassempouey, Henri de Poudens le conduisit au château d'Amou, dans la Chalosse, aux confins des Basses-Pyrénées, chez le baron de Claye, petit-fils de la marquise de Caupenne, née de Poudens.

"Les Caupenne, seigneurs d'Amou dès le XV^e siècle, ont plus particulièrement habité la partie du pays basque appelée le Labourd ; près du village de Saint-Pée-sur-Nivelle se voit encore leur vieux manoir patrimonial, connu sous le nom de "château tremblant", lourde bâtisse carrée en ruines, envahie par le lierre. Le baron de Claye de Girangy n'était pas seulement un gentilhomme de vieille roche, mais encore un lettré, auteur d'un *Ogier le Danois*, poème en douze chants, avec prologue et épilogue : aussi fut-il heureux de recevoir Théophile Gautier qui, au château d'Amou, en admirant un délicieux pastel de Sophie de Poudens, marquise de Caupenne, se prit pour elle d'une passion rétrospective. Accueilli par de vives et chaudes sympathies, compris et apprécié, Théophile se montra charmant, et le baron de Claye assura bien vite à qui voulut l'entendre que ce romantique à tous crins, terreur du bourgeois glabre et chauve, était le causeur le plus éblouissant, l'esprit le plus délicat que l'on pût rencontrer. - Le baron de Claye ne revit plus, depuis lors, le poète ; il ne l'oublia jamais : il nous l'a bien souvent dépeint sous l'aspect d'un jeune homme maigre, osseux, les traits accentués, l'œil chercheur et beau, avec de longs cheveux sur les épaules, qui portait ordinairement une redingote marron, un gilet à ramages et une cravate lâche.

"Ensemble, Théophile, le baron de Claye et Henri de Poudens parcoururent ces campagnes où "la lande s'étale avec sa nudité déserte" ; où, après

une journée d'orage, "les bruyères, nettoyées de leur couche de poudre par l'eau du ciel, faisaient briller au bord des talus leurs petits bourgeons violets" ; où "les ajoncs reverdis balançaient leurs fleurs d'or". Ensemble, ils traversèrent ces vastes solitudes plantées de "pins secouant leurs feuilles sombres et répandant un parfum de résine", où éternellement, au midi, "au bord de l'horizon, pareils à des archipels de nuages blancs, ombrés d'azur, apparaissaient les sommets lointains des Pyrénées à demi estompés par les vapeurs légères d'un matin d'automne" (40).

"Les bœufs attelés à la charette de la tribu comique, décrits dans le second chapitre du *Capitaine Fracasse*, et tâchant, "malgré le joug pesant sur leur front, de relever leurs mufles humides et noirs, d'où pendaient des filaments de bave argentée", sont bien les bœufs que les trois amis rencontraient, avec la charette, par les chemins landais ou béarnais. "L'espèce de tiare de sparterie rouge et jaune dont ils étaient coiffés et les caparaçons de toile blanche qui les enveloppaient en manière de chemise, pour les préserver de la piquûre des mouches", sont encore en usage, et l'on voit toujours, là-bas, cet attelage primitif conduit par ce même "bouvier, grand garçon hâlé et sauvage comme un pâtre de la campagne romaine", appuyé "sur la gaule de son aiguillon".

"Avec le baron de Claye, avec son cousin Henri de Poudens, Théophile, en ses continuelles promenades à travers le pays, bien souvent s'arrêta pour manger une garbure, ce mets national des Gascons et des Béarnais, et une tranche de miasson arrosée de ce vin de Brassempouey pour lequel il avait un faible, dans une de ces auberges béarnaises ou gasconnes qui lui ont servi de modèle pour son *Auberge du Soleil Bleu*, - sous un "toit de tuiles, les unes brunies, les autres d'un ton vermeil encore, qui témoignent des réparations récentes". - Elles n'ont guère changé, ces pauvres auberges villa geoises, avec leurs murailles crépies à la chaux, les poutrelles de leur colombage formant des X et des losanges que rend plus visibles une peinture rouge, avec leur hangar ouvert à tous les vents, attendant à la maison, qui sert d'abri tant bien que mal aux bêtes et aux chars.

"Après un assez long séjour à Brassempouey, à Amou, à Saint-Cricq, à Poudens et après différentes visites aux autres membres de la famille, Théophile Gautier reprit le chemin de Paris, sans avoir eu la curiosité ou le loisir de pousser jusqu'au château d'Artagnan et jusqu'à Tarbes, qu'il ne revit et ne traversa qu'en 1860 et pour ainsi dire par hasard. Il partit avec son amphitryon Henri de Poudens, qui n'était pas encore marié ; - ce gentilhomme n'avait, d'ailleurs, que vingt-six ans. - Les cousins s'étaient fait suivre par deux barriques de l'excellent vin de Brassempouey. Au bout de quelques semaines, Henri de Poudens en fit revenir une troisième, puis une quatrième barrique ; tous deux se piquaient de le faire apprécier à leurs amis et connaissances. Nous disons "à leurs amis et connaissances", car les relations habituelles de Gautier devinrent celles de Poudenx, qui se prit d'une af-

fection toute particulière pour ce tendre rêveur Gérard de Nerval.

"Avec cet explorateur expert du Paris inconnu, Gautier et Poudens, comme lui coiffés d'un feutre mou, vêtus pareillement d'une blouse de roulier, le fouet à la main, visitèrent les "dessous" de la grande ville et parcoururent les tapis francs, bien autrement pittoresques et curieux en ce temps-là que maintenant. Henri de Poudens avait-il parlé aux siens, dans ses lettres, de ces promenades originales, des nuits passées aux halles, des soupers chez le Baratte d'alors, si différent de celui que fréquentent maintenant d'autres noctambules, des stations chez Paul Niquet en compagnie des chiffonniers et des rôdeurs ? Le bruit leur en était-il arrivé par une autre voie ? Toujours est-il que le comte de Poudens pria son fils de revenir sans tarder au logis. Après s'être fait quelque peu tirer l'oreille, le jeune homme dut reprendre le chemin de la Gascogne, où bien souvent depuis il se remémora mélancoliquement et avec regret les heureux jours passés à Paris en compagnie de Théophile et de Gérard.

*

**

"Les parents gascons de Théophile Gautier sont bien peu nombreux de nos jours. Les Poudens, les Lalanne, les Sarraut, les d'Ismer ont disparu (41). Leurs terres et domaines, par suite d'alliances, ont passé dans d'autres familles et certaines même de leurs demeures, comme le château de Poudens, ont été démolies et rasées de fond en comble.

"Alors que Théophile Gautier était l'hôte de son cousin Henri de Poudens, à deux lieues de Brassempouey, au faubourg de Saint-Girons d'Hagetmau, végétait une vieille fille d'illustre souche, mademoiselle Euphrasie de Foix-Candale, qui s'y est éteinte en 1856, à l'âge de quatre-vingts ans, dernière descendante de cette maison quasi souveraine. Théophile Gautier se sera souvenu de cette demoiselle de Foix-Candale, qu'il avait sans doute entrevue et dont il avait au moins entendu prononcer le nom, pour créer ou plutôt pour nommer un de ses personnages Yolande de Foix : - mademoiselle Euphrasie de Foix-Candale était aussi douce et bonne que Yolande de Foix est dédaigneuse et arrogante (42).

"Ajoutons que dans le Gers, ce coin de la Gascogne qui avoisine la Chalosse, au bourg du Hougat, habite une ancienne famille portant le nom de Malartic (43), que l'écrivain a donné au spadassin habitué du *Radis Couronné*.

Le Château des Bruyères est une création de Théophile Gautier, ou tout au moins la description qu'il en fait ne s'applique entièrement à aucun des châteaux qu'il a pu visiter pendant son séjour en Gascogne. Certains détails, pourtant, se rapporteraient sans peine au château de Poudens, aujourd'hui

détruit, d'autres au château d'Amou, d'autres encore à une gentilhommière plus proche de Bordeaux."

Paul LAFOND

1. Non, la famille de Pierre Gautier est originaire des Hautes Alpes.
2. Le nom exact est Poudenx. L'affirmation est sans preuve.
3. Après son retour d'Amérique, Léonard de Poudenx habita Castillon jusqu'en 1813, et Dax jusqu'à sa mort en 1824.
4. Affirmation toute gratuite.
5. Non, son château d'Arengosse.
6. Le 12 avril 1790 exactement.
7. Non, cinq, voir l'article "Essai sur l'origine du Capitaine Fracasse".
8. Tout ce paragraphe est du roman. Les de Poudenx habitaient Arengosse.
9. Ou Sarrau. C'est plutôt Sarran, voir l'état civil de la commune de Labrit.
10. Il s'agit de la dernière fille.
11. Ni à l'un, ni à l'autre, mais à Artagnan.
12. Près de Gap.
13. Faux, il donna une procuration.
14. L'abbé de Montesquiou a laissé dire, car cela le flattait, qu'il était le père de Théophile Gautier, mais la légende est sans fondement.
15. Au collège Louis-le-Grand pendant quatre mois comme pensionnaire, puis au lycée Charlemagne comme externe.
16. A la fin de la vente du château de Castillon par les d'Ismert, ses cousins. Nous pensons que Théophile Gautier vint à Arengosse avant 1840, mais nul document ne l'établit. La correspondance du poète et de sa cousine la baronne d'Ismert permettrait seule de tirer l'affaire au clair.
17. Après la vente du château de Castillon à M. Larroque, négociant d'Eauze

- par les d'Ismert, vente sur saisie immobilière.
18. Sans doute Montaut.
 19. D'autres disent Caroline d'Yzès.
 20. Mme Forsans et Mme Dubosq sont donc des cousines germaines de Théophile Gautier, et non ses sœurs, comme l'écrit l'abbé Meyranx dans le roi des Launes.
 21. Voir n° 9.
 22. Brassempouy.
 23. C'est plutôt avec ses souvenirs de ses séjours à Arengosse.
 24. Ceci me paraît faux, car T.G. a mis vingt cinq ans pour écrire le Capitaine Fracasse : le premier chapitre aurait donc pu être écrit en 1838.
 25. Il y est venu plusieurs fois, non seulement en Chalosse, mais aussi à Arengosse, dans les Grandes Landes.
 26. Ceci me paraît faux : la baronne d'Ismert habita Garein depuis 1838 et le château de Castillon a fini par être vendu en 1840. Stephen rejoint sa mère à Garein, et Agénor va vivre à Morcenx-Bourg avant d'aller mourir chez sa mère, voir "Essai sur l'origine du Capitaine Fracasse".
 27. Disons plutôt que le site du château de Castillon rappelle le site du château de la Misère, mais T.G. ne l'a pas décrit. Ils sont entièrement différents dans leur architecture et dans leur état.
 28. Contre-vérité : ceci est en parfaite contradiction avec l'article de C. Filols dans le "Bulletin de la Société Borda" ; à cette époque le domaine de Castillon est un des plus beaux domaines des Landes.
 29. Il n'y a jamais eu de tours au château de Castillon.
 30. Rien dans cette description ne rappelle le château de Castillon : le château de la Misère est sorti tout droit de l'imagination de T.G.
 31. C'était fait depuis plusieurs années déjà, non pas parce que le château était délabré, mais parce qu'il était vendu en raison des dettes énormes de la famille d'Ismert.
 32. Ceci me paraît faux, d'après l'acte de vente, qui se trouve dans les ar-

chives du château de Castillon.

33. Qui étaient cinq, voir n° 7.

34. Ceci peut être exact, car je crois que la baronne d'Ismert a quitté Aren-gosse en abandonnant beaucoup de choses.

35. Supposez, par exemple, que T.G. ait peint les portraits de ses tantes et de sa mère...

36. C'est de la littérature.

37. C'est ce que l'on dit, mais ni le comte Papin, ni la comtesse Papin n'ont jamais possédé Castillon ; voir l'acte de vente du château à M. Larro-que de 1838-1840, qui contredit tout cela.

38. En 1886.

39. Imagination créatrice du romancier... et du journaliste. Il est vrai que le baron Gérard a apporté beaucoup de modifications à Castillon, mais pas comme on l'indique ici. Par exemple, il n'y a pas de tourelles, et la toiture est de tuiles plates.

40. Je ne sais quelle est la part du vrai dans ce texte plutôt romancé. Il semble pourtant que Paul Lafond - qui ignore la Grande Lande avec Aren-gosse, donc le point de départ du Capitaine Fracasse -, connaisse mieux la Chalosse autour de Brassempouy, Saint Cricq, Poudenx, et qu'il ait pu lire des documents se rapportant au voyage de T.G. dans les Landes en 1844.

41. Oui, mais il reste peut-être des Forsans et des Dubosq en 1900, date de l'article de P. Lafond, et des Léon-Dufour, voir ma communication de 1977 à la Société de Borda : il y a de nombreux membres gascons vivant à ce jour.

42. T.G. avait-il besoin d'un modèle pour créer Yolande de Foix ?

43. Il y a d'autres Malartic, gens de guerre, plus remarquables.

44. Et dans tout cet article, on ignore complètement les Perrin, qui, à mon avis, sont à l'origine du mariage de Pierre Gautier et d'Antoinette Adélaïde Cocard, voir "Essai sur l'origine du Capitaine Fracasse".

*

**

Le "Théophile Gautier" par Adolphe Boschot, paru chez Desclée de Brouwer en 1933, contient, lui aussi quelques erreurs. Outre la référence de la page 300 qui renvoie à l'article de P. Lafond cité ci-dessus, on peut signaler :

Page 20 :

- "Son père était originaire de la région d'Avignon". C'est faux, il s'agissait de la région de Gap (Avançon), Dauphiné.

- "La famille de sa mère habitait Mauperthuis en Seine-et-Marne depuis plusieurs générations". C'est faux : la famille de sa mère est arrivée à Mauperthuis (Ile-de-France) chez le vicomte de Montesquiou vers 1766. Le chef de famille était Jacques Cocard : voir son histoire dans "Essai sur l'origine du Capitaine Fracasse". Voir également ma brochure "Parenté et descendance de Théophile Gautier, dans les Landes et ailleurs".

- "Par ses ascendants, le futur écrivain est donc issu de deux terroirs bien français : celui de l'Ile-de-France et celui de la France du Midi". Il y a un autre terroir dont il n'est pas parlé : celui où est né Jacques Cocard : Dommartin la Montagne, près de Verdun, en Lorraine. Les Cocard sont donc Lorrains de souche, ce qui ne change rien à ce qui précède. Peut-être peut-on penser que cela a eu une influence sur le caractère des membres de la famille Cocard....

Page 21 :

- "Un abbé de Montesquiou portait intérêt aux Gautier. Or dès le retour de Charles X, il va devenir ministre". Non, dès le retour de Louis XVIII, en 1814.

Page 25 :

- "La sœur de Mme Gautier était la femme de l'intendant des Montesquiou, auxquels le château et les terres de Mauperthuis appartenaient : le séjour de la modeste famille en était facilité". Cela ne peut être vrai : le marquis de Montesquiou fut décrété d'accusation le 9 novembre 1792. Il s'enfuit en Suisse. Il fut alors dépossédé de tous ses biens en tant qu'émigré en 1793 : le château fut vendu comme bien national et finalement il fut démoli en 1803. A Mauperthuis, pendant les vacances, les Gautier logeaient chez des amis, il n'y avait pas de sœur de Mme Gautier.

Gaston DUPOUY

il vient de paraître chez Hébel sous un format
 commode et portatif. une appréciation de l'Exposition
 Salon de 1847 par Mr Théophile Gautier
 Plus de nos premiers critiques d'ard. —
 Les pages de Mr Théophile Gautier sont
 une vraie galerie de tableaux. il ne se
 contente pas de louer ou de blâmer il met
 les pièces du procès sous les yeux du
 lecteur. Son style est si net et d'un coloris
 si vif qu'il peut lutter contre la peinture
 nul doute que ce Salon n'ait autant de succès
 que livres qu'il en articles; chaque artiste de
 réputation ou de mérite trouvera son nom dans
 ces pages bienveillantes et consciencieuses, où tous les
 efforts sont appréciés et tous les avenir présumés.



autographe de Théophile Gautier

THEOPHILE GAUTIER JUGE DE LUI-MEME

Le fonds Hetzel du département des manuscrits de la Bibliothèque nationale (Nouvelles Acquisitions françaises 16.952) contient trois projets de prospectus de la main de Théophile Gautier pour présenter son Salon de 1847, publié chez Hetzel et annoncé par la *Bibliographie de la France* du 15 mai 1847. Voici ces trois variantes du même sujet :

Il vient de paraître chez l'éditeur Hetzel, sous un format commode et portatif, une appréciation du Salon de 1847 par Mr Théophile Gautier, l'un de nos premiers critiques d'art. Les pages de Mr Théophile Gautier sont une vraie galerie de tableaux. Il ne se contente pas de louer ou de blâmer, il met les pièces du procès sous les yeux du lecteur. Son style est si net et d'un coloris si vif qu'il peut lutter contre la peinture. Nul doute que ce Salon n'ait autant de succès en livre qu'en articles ; chaque artiste de réputation ou de mérite trouvera son nom dans ces pages bienveillantes et consciencieuses où tous les efforts sont appréciés et tous les avenir pressentis (f453).

Le Salon de 1847 par Mr Théophile Gautier vient de paraître en volume chez l'éditeur Hetzel. Le critique de *La Presse* écrit avec une brosse et son encrier est une palette. Quand les tableaux lui manquent à l'Exposition, il en fait lui-même et décore les murailles du Louvre de chefs d'oeuvre absents. Bien des peintres en lisant ses pages auront envie de crever (1) leurs toiles car ils y verront le dessin et la couleur qu'ils n'y ont pas mis (2). Mr Théophile Gautier est un critique enthousiaste qui cherche plus les beautés que les défauts. Son Salon est comme une espèce d'anthologie de l'exposition car il n'y parle que des bonnes choses. Avoir son nom dans

ce livre est un honneur, la plus dure critique c'est de n'y être pas cité (f454).

Depuis Diderot et ses fameux Salons, personne n'a parlé des arts avec plus de feu et d'enthousiasme et l'on peut dire aussi avec plus de connaissance de cause que Mr Théophile Gautier. Il a appliqué à la critique toutes ses qualités de poète ; son Salon de 1847 qui vient de paraître à la librairie de Hetzel n'est pas une sèche appréciation plus ou moins juste ; c'est la transposition dans un autre art des chefs d'oeuvre de cette année. Les toiles et les marbres de nos meilleurs artistes (3) revivent dans ces pages à la fois si pittoresques et si colorées (4). La place (5) de ce petit livre est marquée dans toutes les bibliothèques d'artistes, d'écrivains et de gens du monde. Le Salon tel que l'a écrit Mr Gautier (6), où ne manque pas un nom illustre ou méritant, sera comme le livre d'or de l'Exposition. (f455)

On imagine facilement le plaisir que Gautier a pu prendre à rédiger lui-même son propre éloge, mais, à travers ces compliments, l'on devine aussi le souci constant et la méthode critique du poète. Il ne reste qu'une question en suspens : quel a été le sort réservé par l'éditeur à cette prose ?

Claudine LACOSTE

NOTES

1. "Crever" est en surcharge sur "reper".
2. "Qu'ils n'y ont pas mis" corrige "qui leur manque".
3. "Meilleurs artistes" corrige "la toile de Couture, les marbres de Clésinger".
4. "Colorées" corrige "sculpturales".
5. "Place" corrige "marque".
6. "Mr Gautier" corrige "ses pages".

1. Salon de 1847 Par Mr Thozin
 qui en une de parache au volume avec
 Metz. de critique de la presse écrit 45 1/2
 avec une brosse et son oeuver est une
 palette. quand les tableaux lui on auquent
 a l'exposition, il en fait lui même le
 decore les muraille, du Louvre de chefs
 d'oeuvres absens. - bien des peintres, en faisant
 ses pages, auront envie de seprer leurs toiles
 car ils y verront les desin et la couleur
 qu'ils ~~ont~~ ^{ont} pas. Mr Thozin est
 en un critique l'enthousiaste qui cherche
 plus les beautés que les defauts. son salon
 est comme une offre d'anthologie de l'exposi-
 tion car il n'y parle ~~pas~~ ^{pas} des ~~beautés~~ ^{beautés} choses
 avoir son nom dans ce livre en un honneur
 la plus dure critique est de ny être pas cité



61111

Depuis Diderot & les fameux Salons, personne
 n'a parlé des arts avec plus de feu & plus d'enthousiasme
 que M^r Théophile Gautier. Il a appliqué
 à la critique toutes les qualités de poète; son Salon
 de 1847 qui vient de paraître à la librairie
 de Hatzel n'est pas une sèche appréciation plus
 ou moins juste au la transposition d'un ^{art} ^{en} ^{un} ^{autre}
 art 21, chef d'œuvre de cette année, ~~la~~ ^{est} ^{de} ^{la} ^{taille} ^{de}
~~contate~~ les marbres de ^{de} ^{la} ^{taille} ^{de} ^{de} ^{la} ^{taille} ^{de} ^{de} ^{la} ^{taille} ^{de}
 gayer à la fois si pittoresque et si ^{sculpturale} ^{sculpturale}
 la marque place de ce petit livre en marque
 dans toutes les bibliothèques d'artistes decrivains
 et de gens du monde ^{les} ^{pages} ^{ou} ^{ne} ⁿⁱ ^{aucun}
 par un nom illustre ou méritant ~~serait~~ ^{comme}
 le livre d'or de l'exposition de 1847.



**ŒUVRES DE THEOPHILE GAUTIER ANNONCEES DANS
LA BIBLIOGRAPHIE DE LA FRANCE
de 1830 à 1935**

Nous avons pensé qu'un relevé systématique des annonces d'œuvres de Théophile Gautier dans *La Bibliographie de la France* pouvait à la fois donner une idée de la fortune littéraire de l'écrivain et faciliter le travail des chercheurs. Nous avons indiqué le nom de l'imprimeur et celui de l'éditeur, ainsi que les particularités de la publication (nombre de volumes ou illustrations). Le lieu de publication étant toujours Paris, (sauf exception signalée), nous ne l'avons pas répété pour chaque œuvre. De plus, nous avons complété en indiquant le contenu de chaque recueil, lors de la première publication seulement, car il ne varie jamais par la suite (sauf exception signalée).

Les années où le nom de Théophile Gautier n'apparaît pas sont : 1831, 1834, 1836, 1837, 1842, 1848, 1886, 1899, 1903, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1915, 1916, 1918, 1920, 1922 et 1925.

1830

POESIES 31 juillet (n° 4270), imp. de Rignoux, éd. chez Marie, chez Rignoux.

1832

ALBERTUS ou l'Ame et le péché 10 novembre (n° 5442), imp. de Rignoux, éd. chez Paulin, avec une lithographie.

1833

LES JEUNES FRANCE, romans goguenards 17 août (n° 4391), imp. Cosson, éd. Renduel, avec une vignette (Onuphrius, Elias Wildmanstadius, Sous la table, Daniel Jovard, Celle-ci et celle-là, Le Bol de punch).

1835

MADemoiselle DE MAUPIN double amour 28 novembre (n° 6182), imp. de Mme Poussin, éd. Renduel, deux volumes.

1838

LA COMEDIE DE LA MORT 10 février (n° 630) imp. d'Everat, éd. Desessarts

FORTUNIO 26 mai (n° 2570), imp. Gratiot, éd. Desessarts

1839

UNE LARME DU DIABLE, LA CHAINE D'OR, LA MORTE AMOUREUSE, LE NID DE ROSSIGNOLS, LA NUIT DE CLEOPATRE, OMPHALE, LE PETIT CHIEN DE LA MARQUISE 26 janvier (n° 476), imp. Duverger, éd. Desessarts.

1840

FORTUNIO 20 juin (n° 2975), imp. Desrez, éd. Delloye, nouvelle éd.

LE FRUIT DEFENDU 22 août (n° 4104), imp. Gratiot, éd. Desessarts, par Mme la Comtesse Dash, Edouard Ourliac, Roger de Beauvoir, Alphonse Esquiros, et T.G. (L'Ame de la maison, La Toison d'or), deux volumes.

1841

GISELLE ou les Willis 3 juillet (n° 3081), impr. Pollet, éd. Mme Vve Jonas, par MM. de Saint Georges, T.G. et Coraly, musique d'A. Adam

GISELLE ou les Willis 13 novembre (n° 5400), imp. Pollet, éd. Mme Vve Jonas, Michel frères, nouvelle éd.

LE FRUIT DEFENDU 23 octobre (n° 5063), imp. Gratiot, éd. Desessarts, par Mme la Comtesse Dash, E. Ourliac, J. Janin, A. Esquiros, T.G. (La Cafetière), Ar. Houssaye, H. de Balzac, Roger de Beauvoir, tomes III et IV.

1843

TRA LOS MONTES 18 février (n° 815), imp. Maulde, éd. Magen deux vo-

lumes.

LA PERI 22 juillet (n° 3390) 22 juillet, imp. Dondey-Dupré, éd. Mme Vve Jonas, Michel, Tresse, par T.G. et Coralli, musique de Burgmuller.

1844

GISELLE 8 juin (n° 2774), imp. Lacrampe, éd. Soulié, par Saint-Georges et T.G., musique d'A. Adam.

LES GROTESQUES 12 octobre (n° 5008), imp. Didot, éd. Desessarts deux volumes (François Villon, Scalion de Virbluneau, Théophile de Viau, Le Père Pierre de Saint Louis, Saint-Amant, Cyrano de Bergerac, Colletet, La Comédie des Comédiens, Georges de Scudéry, Chapelain, Paul Scarron).

1845

GISELLE 3 mai (n° 2227), imp. Dondey-Dupré, éd. Mme Jonas, Michel Lévy, Tresse, par Saint-Georges et T.G., musique d'A. Adam.

LE TRICORNE ENCHANTE 3 mai (n° 2288), imp. Dondey-Dupré, éd. Marchant, par T.G. et P. Siraudin.

POESIES COMPLETEES 5 juillet (n° 3428) imp. Crapelet, éd. Charpentier (Poésies, Albertus, La Comédie de la mort).

MADemoiselle DE MAUPIN 5 juillet (n° 3411), imp. Crapelet, éd. Charpentier, nouvelle éd.

VOYAGE EN ESPAGNE 5 juillet (n° 3449), imp. Crapelet, éd. Charpentier, nouvelle éd. revue et corrigée.

NOUVELLES 5 juillet (n° 3424), imp. Crapelet, éd. Charpentier nouvelle éd. (Fortunio, La Toison d'or, Omphale, Le petit chien de la marquise, Le Nid de rossignols, La Morte amoureuse, La Chaîne d'or, Une Nuit de Cléopâtre, Le Roi Candaule).

ZIGZAGS 29 novembre (n° 5988), imp. Dondey-Dupré, éd. Magen (Venise, Un Tour en Belgique, Montfaucon, Combat de l'ours et du taureau, La Ville des rats, Une Journée à Londres, Pochade, paradoxes et fantaisies).

1846

LA CROIX DE BERNY 22 août (n° 3778), imp. Depée, éd. Petion par le Vicomte Charles de Launay, T.G., Jules Sandeau et Méry.

LA JUIVE DE CONSTANTINE 5 décembre (n° 5529), imp. Dondey-Dupré, éd. Marchant par T.G. et Noël Parfait, musique de Pilati.

LA TURQUIE 26 décembre (n° 5896), éd. chez l'auteur, Gide, Goupil et Vibert, dessins de Camille Rogier, introduction de T.G., mœurs et usages des Orientaux..., texte, mélodies, airs de danses turques et cinquante planches lithographiques, 1ère livraison.

1847

LA TURQUIE 20 février (n° 876) éd. l'auteur, Gide, Goupil et Vibert, dessins par Camille Rogier, introduction de T.G., 1ère livraison.

LES FETES DE MADRID 8 mai (n° 2006), imp. d'Hennuyer, éd. Rue neuve des petits Champs.

SALON DE 1847 15 mai (n° 2137), imp. Lacrampe, éd. Hetzel.

MILITONA 12 juin (n° 2572), imp. Depée, éd Desessarts.

LES ROUES INNOCENTS 3 juillet (n° 2911) imp. Depée, éd. Desessarts.

REGARDEZ MAIS NE TOUCHEZ PAS 11 décembre (n° 5256) imp. Olivier par T.G. et Bernard Lopez.

1849

CONFIDENCES POETIQUES 29 décembre (n° 7250 et 7251), imp. Gerdes, éd. Garnier éd. Aulagnier, recueil collectif avec Mme Desbordes-Valmore, Adèle Esquiros, Emile Deschamps, Alphonse Esquiros, T.G., Léon Gozlan, Arsène Houssaye.

HISTOIRE DES PEINTRES DE TOUTES LES ECOLES 13 octobre (n° 5675), imp. Claye, éd. J.Renouard par Charles Blanc T.G., Jeanron etc...

1850

LE SELAM 23 mars (n° 1699), imp. Claye, éd. Marchands de musique, par T.G., musique d'E.Reyer.

NOUVEAU SYSTEME DE DIRECTION AERIENNE 7 septembre (n° 4977), imp. de Preve, éd. Pétin,, souscription pour le système Pétin, prospectus de T.G.

JEAN ET JEANNETTE 8 novembre (n° 6537), imp. Moussin, éd. Baudry, deux volumes.

1851

PAQUERETTE 25 janvier (n° 477), imp. Mme Dondey-Dupré, éd. Mme Vve Jonas.

OEUVRES HUMORISTIQUES : LES JEUNES FRANCE, UNE LARME DU DIABLE. 19 avril (n° 2006), imp. Schneider, éd. Lecou.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 2 août (n° 4169), imp. Dupré, éd. Charpentier, nouvelle éd. revue et corrigée.

PARTIE CARREE 2 août (n° 4192), imp. Vialat, éd. H. Souverain, trois volumes.

1852

- LES NOCES DE CANA de Véronèse 8 mai (n° 2722) imp. Claye, éd. Goupil par M.Z. Prévost, Notice de T.G., biographie par Frédéric Villot.
ITALIA 15 mai (n° 2846), imp. Prévot, éd. Lecou.
NOUVELLES 29 mai (n° 3140), imp. Dupré, éd. Charpentier, nouvelle éd. revue et corrigée.
EMAUX ET CAMEES 17 juillet (n° 4081), imp. Raçon, éd. E. Didier.
CAPRICES ET ZIGZAGS 14 août (n° 4635), imp. Prévot, éd. Lecou (Les Devadasis, Esquisses de voyage, Chiens et rats, Une Visite chez Merodach-Baladan, Les Races d'Ascot, En Chine, Le Palais de cristal, Paris futur).
LA PEAU DE TIGRE 23 octobre (n° 6165), imp. Picault, éd. Souverain (La Cafetière, Combat de l'ours et du taureau, La Pipe d'opium, Une Promenade au hasard, L'Ame de la maison, Le Portrait de Mme Jabulot, Le Garde national réfractaire, Le Pied de momie, Deux acteurs pour un rôle, La mille et deuxième nuit, La Tauraumachie, Le Berger, L'Oreiller d'une jeune fille, Le Pavillon sur l'eau, Voyage en Espagne, L'Enfant aux souliers de pain).
TRIO DE ROMANS 13 novembre (n° 6642), imp. Prévot, éd. Lecou (Militona, Jean et Jeannette, Arria Marcella).

1853

- LES PEINTRES VIVANTS 29 janvier (n° 715), imp. Raçon, éd. quai Voltaire, Cent gravures, eaux-fortes, lithographies par les premiers artistes, texte par T.G., A. Houssaye, P. Mantz.
CELLE CI ET CELLE LA 5 février (n° 819), imp. Raçon, éd. E. Didier.
EMAUX ET CAMEES 5 février (n° 834), imp. Raçon, éd. E. Didier.
SALMIS DE NOUVELLES 16 avril (n° 2419) imp. Raçon, éd. Boulevard des Italiens, onze nouvelles par T.G. (Les Aïssaouas), Laurent-Pichat, Ed. Delessert, L. Ulbach, Perron, L. de Commenin, A.Gaïffe, Louis Jourdan, M. Du Camp.
LES GROTESQUES 6 août (n° 4705) imp. Crété, éd. Michel Lévy.
LES ROUES INNOCENTS 20 août (n° 5048) imp. Raçon, éd. Librairie nouvelle.
NOUVELLE GALERIE DES ARTISTES DRAMATIQUES VIVANTS 10 décembre (n° 7407) imp. Dondey-Dupré, éd. Boulevard Saint Martin, par Al. Dumas, Albert Cler, Arnould, Bouchardy, Couaillac, E. Arago, E. Lemoine, Fiorentino, Fournier, Guinot, H. Lucas, H. Rolle, J. Janin, Lefranc, Marie Aycart, Paul de Kock, Plouvier, T.G., 1ere et 2ème livraisons.
CONSTANTINOPLE 31 décembre (n° 7895), imp. Raçon, éd. Michel Lévy.

1854

- GEMMA 10 juin (n° 3250) imp. Dondey-Dupré, éd. Michel Lévy par T.G., musique du Comte de Gabrielli, chorégraphie de Mme Cerrito.

CONSTANTINOPLE 17 juin (n° 3379) imp. Raçon, éd. Michel Lévy, 2ème éd.

CHANT ET POESIE par A. de Chatillon, préface par T.G., 21 octobre (n° 6190), imp. Pilloy, éd. Dentu.

LA TURQUIE PITTORESQUE 9 décembre (n° 7339), imp. Crété, éd. Lecou, Histoire, moeurs, description par W. Duckett, préface de T.G., avec vingt gravures sur acier.

1855

THEATRE DE POCHE 17 février (n° 1052), imp. Raçon, éd. Librairie nouvelle (Une Larme du diable, Une fausse conversion, Pierrot posthume, Le Tricorne enchanté, Prologue de Falstaff, Réouverture de l'Odéon, Pierre Corneille).

LA CROIX DE BERNY 24 février (n° 1121), imp. Dondey-Dupré, éd. Librairie nouvelle par Mme E. de Girardin, T.G., Jules Sandeau et Méry.

MILITONA 24 mars (n° 1765), imp. Lahure, éd. Hachette.

PARIS DEMOLI 28 avril, (n° 2611), imp. Delcambré, éd. Bry, 2ème éd. revue et augmentée, par Ed.Fournier, préface de T.G.

LE REVE ET LA VIE 28 avril (n° 2618), imp. Raçon, éd. Lecou, par G. de Nerval, notice de T.G. et d'Arsène Houssaye.

POESIES COMPLETEES 19 mai (n° 3072), imp. Jeunet, éd. Charpentier (Albertus, La Comédie de la mort, Poésies diverses, Poésies nouvelles).

CONSTANTINOPLE 30 juin (n° 3919), imp. Raçon, éd. Michel Lévy, 2ème éd.

FROMENT-MEURICE 21 juillet (n° 4457), imp. Raçon, par d'Albert duc de Luynes, Héricourt de Thury, Demeri, Wolowski, V. Hugo, J. Janin, T.G., F. de Lasteyrie, Alphonse de Calonne.

ITALIA 25 août (n° 5295), imp. Lahure, éd. Hachette, 2ème éd.

LA CROIX DE BERNY 15 septembre (n° 5738), imp. Dondey-Dupré, éd. Librairie nouvelle, par Mme de Girardin, T.G., J. Sandeau, Méry.

LES BEAUX ARTS EN EUROPE 1er décembre (n° 7434), imp. Raçon, éd. Michel Lévy, 1ère série.

LES BEAUX ARTS EN EUROPE 29 décembre (n° 8103), imp. Raçon, éd. Michel Lévy, 1ère série.

PARIS ET LES PARISIENS 29 décembre (n° 8168), imp. Gratiot, éd. Morizot, par Alexandre Dumas, T.G. (Feuillets d'album d'un jeune rapin), Arsène Houssaye, Paul de Musset, Louis Enault, et Du Fayl, illustrations par Eugène Lami, Gavarni et Rouargue.

1856

NOUVELLES 2 février (n° 911), imp. Crété, éd. Charpentier 4ème éd.

LES BEAUX ARTS EN EUROPE 16 février (n° 1226), imp. Raçon, éd. Michel Lévy, 2ème série.

CATALOGUE de la précieuse réunion de tableaux de l'Ecole française provenant du cabinet de M.Baroilhet dont la vente aura lieu rue Drouot le 10 mars 1856, 8 mars (n° 1873), imp. Maulde, éd Laneuville, avant-propos par T.G.

CONSTANTINOPLE 12 avril (n° 3058), imp. Arbieu, éd. Michel Lévy 3ème éd.

NAISSANCE DU PRINCE IMPERIAL 19 avril (n° 3394), imp. Gaittet, éd. Glémarec.

NATIVITÄT, traduction allemande par von Gotlob-Finck 3 mai (n° 4032) imp. Aubusson.

CAPRICES ET ZIGZAGS 10 mai (n° 4068) imp. Lahure, éd. Hachette, 2ème éd.

NOUVELLE GALERIE DES ARTISTES DRAMATIQUES VIVANTS 10 mai (n° 4181) imp. Dondey-Dupré, éd. Librairie théâtrale, par Alex. Dumas, Albert Cler, Arnould, de Banville, Bouchardy, Couaillac, E. Arago, Monnier, H. Rolle, J. Janin, Jules de Prémarmay, Lefranc, Marie Aycart, Paul de Kock, Phil. Boyer, Plouvier, Salvador-Tuffet, T.G., Mme Ségalas, livraisons 26 à 70.

REISEBILDER 31 mai (n° 5002), imp. Claye, éd. Michel Lévy, par H.Heine nouvelle éd. précédée d'une étude par T.G., considérablement augmentée et ornée d'un portrait de l'auteur, deux volumes.

L'ART MODERNE 14 juin (n° 5312), imp. Bonaventure et Vialat, éd. Michel Lévy.

BAPTEME DU PRINCE IMPERIAL 21 juin (n° 5530), imp. Gaitte éd. Gle-marec.

VOYAGE EN ESPAGNE 21 juin (n° 5733) imp. Crété, éd. Charpentier, nouvelle éd. revue et corrigée.

CONTES BIZARRES 2 août (n° 7011), imp. Vialat, éd. Michel Lévy, par A. d'Arnim, traduction de T.G. fils, précédée d'une introduction par T.G.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 1er novembre (n° 10089) imp. Crété, éd. Charpentier, nouvelle éd. revue et corrigée.

LES GROTESQUES 29 novembre (n° 10945), imp. Crété, éd. Michel Lévy, nouvelle éd.

DEBURAU 20 décembre (n° 11568), imp. Aubusson, par J. Janin, G. de Nerval, E. Briffaut, T.G., etc..

1857

AVATAR 16 mai (n° 4247) imp. Claye, éd. Michel Lévy, collection Hetzel spéciale pour la France.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 16 mai (n° 4248), imp. Crété, éd. Charpentier, nouvelle éd. revue et corrigée.

JETTATURA 6 juin (n° 4997), imp. Claye, éd. Michel Lévy, collection Hetzel spéciale pour la France.

LES BEAUX ARTS EN EUROPE 3 octobre (n° 9014), imp. Vialat, éd. Mi-

chez Lévy, 1ère série.

MILITONA 31 octobre (n° 10047) impr. Lahure, éd. Hachette.

1858

NOUVELLES 20 mars (n° 2872), imp. Crété, éd. Charpentier 2ème éd. (sic).
POESIES COMPLETES 3 avril (n° 3385), imp. Bourdier, éd. Charpentier
(Albertus, La Comédie de la mort, Poésies diverses, Poésies nouvelles).
VOYAGE EN ESPAGNE 12 juin (n° 5715), imp. Crété, éd. Charpentier,
nouvelle éd. revue et corrigée.
SACOUNTALA 25 septembre (n° 9827), imp. Bonaventure et Ducessois,
éd. Vve Jonas et Michel Lévy; musique d'E. Reyer, chorégraphie de Lucien
Petitpa, 2ème éd.
DE LA MODE 25 septembre (n° 9826), imp. Poulet-Malassis et de Broise,
éd. les mêmes.
DE LA MODE 2 octobre (n° 10091), imp. Poulet-Malassis et de Broise,
éd. les mêmes.
LE ROMAN DE LA MOMIE 9 octobre (n° 10382), imp. Raçon, éd. Hachette,
2ème éd.

1859

EMAUX ET CAMEES 1er janvier (n° 83), imp. et éd. Poulet Malassis, 2ème
éd. augmentée.
LES GROTESQUES 2 avril (n° 2973), imp. Crété, éd. Michel Lévy nouvelle
éd.
MADEMOISELLE DE MAUPIN 28 mai (n° 4809), imp. Bourdier, éd. Char-
pentier, nouvelle éd. revue et corrigée.
HONORE DE BALZAC 2 juillet (n° 5956), imp. et éd. Poulet- Malassis
et de Broise, éd. revue et augmentée avec un portrait gravé à l'eau-forte
par E. Hédouin.
VOYAGE EN ESPAGNE 19 novembre (n° 10298), imp. Bourdier, éd. Char-
pentier.
MILITONA 17 décembre (n° 11311), imp. Lahure, éd. Hachette, 3ème éd.
NOUVELLES 24 décembre (n° 11543), imp. Bourdier, éd. Charpentier,
6ème éd. revue et corrigée.

1860

POESIES COMPLETES 28 janvier (n° 793), imp. Bourdier, éd. Charpentier,
nouvelle éd.
LA FEMME DE DIOMEDE 3 mars (n° 1994), imp. Chaix.
ITALIA 21 juillet (n° 6448), imp. Lahure, éd. Hachette 3ème éd.
LES VOSGES 18 août (n° 7299), imp. Clae, éd. Morel et Cie, par J. J.
Bellefleur, 20 dessins lithographiés par Laurens, texte descriptif de T. G.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 17 novembre (n° 10344), imp. Bourdier, éd. Charpentier, nouvelle éd. revue et corrigée.

GEMMA 8 décembre (n° 10978), imp. Varigault, éd. Michel Lévy musique de Gabrielli.

1861

ABECEDAIRE DU SALON DE 1861 10 août (n° 7339), imp. Bonaventure et Ducesssois, éd. Dentu.

TRESORS D'ART DE LA RUSSIE ANCIENNE ET MODERNE 19 octobre (n° 9807), imp. Claye, éd. Gide. Ouvrage publié sous le patronage de S.M. l'Empereur Alexandre II, deux cents planches héliographiques par Richebourg, 1ère livraison.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 23 novembre (n° 10924), imp. Raçon, éd. Charpentier, nouvelle édition.

1862

POESIES COMPLETES 8 février (n° 1234), imp. Raçon, éd. Charpentier.

VOYAGE EN ESPAGNE 8 mars (n° 2025), imp. Raçon, éd. Charpentier, nouvelle éd. revue et corrigée.

JEAN ET JEANNETTE. LES ROUES INNOCENTS 18 octobre (n° 9148), imp. Lahure, éd. Hachette.

1863

NOUVELLES 25 avril (n° 3681), imp. Raçon, éd. Charpentier.

POESIES NOUVELLES 15 août (n° 7394), imp. Raçon, éd. Charpentier (Emaux et Camées, Théâtre, Poésies diverses).

ROMANS ET CONTES 22 août (n° 7650), imp. Raçon, éd. Charpentier (Avatar, Jettatura, Arria Marcella, La mille et deuxième nuit, Le Pavillon sur l'eau, L'Enfant aux souliers de pain, Le Chevalier double, Le Pied de momie, La Pipe d'opium, Le Club des Hachichins).

LE CAPITAINE FRACASSE 7 novembre (n° 10279), imp. Bourdier, éd. Charpentier, deux volumes.

LE CAPITAINE FRACASSE 14 novembre (n° 10523), imp. Bourdier, éd. Charpentier, 2ème et 3ème éd.

LE CAPITAINE FRACASSE 5 décembre (n° 11284), imp. Bourdier, éd. Charpentier, 4ème éd.

LES DIEUX ET LES DEMI-DIEUX DE LA PEINTURE 19 décembre (n° 11716), imp. Raçon, éd. Morizot, par T.G., A.Houssaye, P. de Saint Victor, illustration de Calamatta.

1864

- LE CAPITAINE FRACASSE 2 janvier (n° 101) imp. Bourdier, éd. Charpentier, 5ème éd., deux volumes.
MADEMOISELLE DE MAUPIN 9 janvier (n° 340), imp. Raçon, éd. Charpentier, nouvelle éd.
PHOTOSCULPTURE 5 mars (n° 2184), imp. P.Dupont

1865

- LOIN DE PARIS 18 février (n° 1404), imp. Bouret, éd. Michel Lévy (Ce que l'on peut voir en six jours (Suisse, Allemagne, Belgique), En Afrique).
QUAND ON VOYAGE 3 juin (n° 4863), imp. Bouret, éd. Michel Lévy (Cherbourg, Le Mont Saint Michel, De Paris à Madrid).
VOYAGE EN ESPAGNE 9 septembre (n° 7825), imp. Raçon, éd. Charpentier, nouvelle éd.
LA PEAU DE TIGRE 9 septembre (n° 7824), imp. Bouret, éd. Michel Lévy (La Cafetière, Laquelle des deux ?, Monographie du bourgeois parisien, L'Âme de la maison, Le Portrait de Mme Jabulot, Le Gardé national réfractaire, Le Rat, Deux acteurs pour un rôle, Le Maître de chausson, Une Visite nocturne, La Tauraumachie, Le Berger, Feuilletts d'album d'un jeune rapin, L'Oreiller d'une jeune fille, La fausse conversion, Le parfait gentleman, Sylvain, De la mode).
LA BELLE JENNY 23 septembre (n° 8281), imp. Vallée, éd. Michel Lévy.
CONSTANTINOPLE 14 octobre (n° 8935), imp. Varigault, éd. Michel Lévy, nouvelle éd.
CAPRICES ET ZIGZAGS 18 novembre (n° 10109), imp. Lahure, éd. Hachette, 3ème éd.
MILITONA 18 novembre (n° 10110), imp. Lahure, éd. Hachette, 4ème éd.

1866

- SPIRITE 10 février (n° 1135), imp. Claye, éd. Charpentier.
MADEMOISELLE DE MAUPIN 24 mars (n° 2537), imp. Raçon, éd. Charpentier, nouvelle éd.
PREMIERES POESIES (1830-1845) 24 mars (n° 2538), imp. Raçon, éd. Charpentier (Albertus, La Comédie de la mort, Poésies diverses, etc..).
ROMANS ET CONTES 28 avril (n° 5633), imp. Raçon, éd. Charpentier.
LE CAPITAINE FRACASSE 26 mai (n° 6570), imp. Claye, éd. Charpentier, avec soixante dessins de G.Doré, 1ère livraison.
LE PALAIS POMPEIEN DE L'AVENUE MONTAIGNE 26 mai (n° 6571), imp. Toinon, éd. Librairie internationale, par T.G., Arsène Houssaye et Charles Coligny.
POESIES NOUVELLES 21 juillet (n° 8441), imp. Raçon, éd. Charpentier (Emaux et Camées, Théâtre, Poésies diverses).

VOYAGE EN RUSSIE 3 novembre (n° 11833), imp. Bourdier, éd. Charpentier.

1867

NOUVELLES 20 juillet (n° 5999), imp. Bourdier, éd. Charpentier, 8ème éd. revue et corrigée.

1868

RAPPORT SUR LES PROGRES DE LA POESIE 18 avril (n° 3201), imp. Impériale, éd. Librairie Hachette, par Sylvestre de Sacy, Paul Féval, T.G. et Edouard Thierry.

LE CAPITAINE FRACASSE 16 mai (n° 3901) imp. Bourdier et Capiomont, éd. Charpentier, 8ème éd., deux volumes.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 13 juin (n° 4698), imp. Raçon, éd. Charpentier, nouvelle éd.

LA BELLE JENNY 5 septembre (n° 7165), imp. Loignon, éd. Michel Lévy, nouvelle éd.

1869

MENAGERIE INTIME 26 juin (n° 5653), imp. Claye, éd. Lemerre.

MILITONA 25 décembre (n° 12062), imp. Moussin, éd. Hachette, 5ème éd.

1870

LA NATURE CHEZ ELLE 1er janvier (n° 74), imp. et éd. Marc, eaux-fortes de K. Bodmer.

VOYAGE EN ESPAGNE 14 mai (n° 3977), imp. Raçon, éd. Charpentier, nouvelle éd. revue et corrigée.

PREMIERES POESIES (1830-1845) 21 mai (n° 4240), imp. Raçon, éd. Charpentier (Albertus, La Comédie de la mort, Poésies diverses etc..).

LE ROMAN DE LA MOMIE 20 août (n° 6952), imp. Créte, éd. Charpentier, nouvelle éd.

1871

ROMANS ET CONTES 8 juillet (n° 1402), imp. Raçon, éd. Charpentier, éd. complète.

NOUVELLES 5 août (n° 2430), imp. Vieville et Capiomont, éd. Charpentier, 9ème éd. revue et corrigée.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 12 août (n° 2679), imp. Raçon, éd. Charpentier, nouvelle éd. revue et corrigée

4. LES GROTESQUES 30 septembre (n° 4268), imp. Créte, éd. Michel

Lévy, nouvelle éd.

TABLEAUX DE SIEGE 25 novembre (n° 6016), imp. Raçon, éd. Charpentier.

LE CAPITAINE FRACASSE 23 décembre (n° 6894), imp. Vieville et Capiomont, éd. Charpentier, 9ème éd., deux volumes.

1872

EMAUX ET CAMEES 1er juin (n° 4036), imp. Raçon, éd. Charpentier, éd. définitive avec une eau-forte de J. Jacquemart.

THEATRE, MYSTERE, COMEDIES ET BALLETS 9 novembre (n° 8580), imp. Raçon, éd. Charpentier (Théâtre de poche, Giselle, A Henri Heine, La Péri, Le Selam, Paquerette, Gemma, Yanko le bandit, Sacountala, La Femme de Diomède, Prologue d'Henriette Maréchal, L'Amour souffle où il veut, Prologue de Struensee, Post-scriptum du ballet de Giselle).

SPIRITE 14 décembre (n° 9828), imp. Claye, éd. Charpentier, 3ème éd.

LE TRICORNE ENCHANTE 14 décembre (n° 9829), imp. Alcan Lévy, éd. Barbré.

HISTOIRE DU ROMANTISME 21 décembre (n° 10060), imp. Dubuisson, éd. Bureaux du Bien public.

1873

MADEMOISELLE DE MAUPIN 15 février (n° 1262), imp. Raçon, éd. Charpentier.

NOUVELLES 15 février (n° 1263), imp. Vieville et Capiomont, éd. Charpentier, 10ème éd. revue et corrigée.

ROMANS ET CONTES 8 mars (n° 1988), imp. Raçon, éd. Charpentier.

PREMIERES POESIES (1830-1845) 29 mars (n° 2852), imp. Raçon, éd. Charpentier (Albertus, La Comédie de la mort, Poésies diverses etc...).

LE CAPITAINE FRACASSE 31 mai (n° 4831), imp. Vieville et Capiomont, éd. Charpentier, 10ème éd.

VOYAGE EN ESPAGNE 30 août (n° 7453) imp. Raçon, éd. Charpentier, Tra los montes, nouvelle éd revue et corrigée.

LES JEUNES FRANCE, romans goguenards, suivis des **CONTES HUMORISTIQUES** 6 décembre (n° 10509), imp. Raçon, éd. Charpentier (Deux acteurs pour un rôle, Le Diable à Paris, Laquelle des deux ?, Une Visite nocturne).

VOYAGE EN ESPAGNE 13 décembre (n° 10717), imp. Crété, éd. Laplace et Sanchez, nouvelle éd. illustrée de splendides gravures sur acier.

1874

HISTOIRE DU ROMANTISME 21 mars (n° 2334), imp. Raçon, éd. Charpentier, 2ème éd., suivie de Notices romantiques et d'une Etude sur la poésie

française.

LE ROMAN DE LA MOMIE 28 mars (n° 2634), imp. Créte, éd. Charpentier, nouvelle éd.

NOUVELLES 18 avril (n° 3296), imp. Vieville et Capiomont, éd. Charpentier, 11ème éd. revue et corrigée.

LE CAPITAINE FRACASSE 2 mai (n° 3705), imp. Rouge, Dumont et Fresné, éd. Polo, illustration par G. Doré.

ROMANS ET CONTES 2 mai (n° 3706), imp. Raçon, éd. Charpentier.

EMAUX ET CAMEES 20 juin (n° 5158), imp. Raçon, éd. Charpentier, éd. définitive avec une eau-forte de J. Jacquemart.

PORTRAITS CONTEMPORAINS 29 août (n° 7487), imp. Raçon, éd. Charpentier, avec un portrait d'après une gravure à l'eau-forte par lui-même.

MADemoiselle DE MAUPIN 19 décembre (n° 11416), imp. Raçon, éd. Charpentier, nouvelle éd.

1875

LE CAPITAINE FRACASSE 9 janvier (n° 245), imp. Vieville et Capiomont, éd. Charpentier, 11ème éd.

PORTRAITS CONTEMPORAINS 9 janvier (n° 246), imp. Raçon, éd. Charpentier, 3ème éd.

LES JEUNES FRANCE romans goguenards suivis des CONTES HUMORISTIQUES 23 janvier (n° 850), imp. Raçon, éd. Charpentier.

PORTRAITS ET SOUVENIRS LITTERAIRES 23 janvier (n° 851) imp. Cornillac, éd. Michel Lévy.

VOYAGE EN ITALIE 27 mars (n° 2770), imp. Raçon, éd. Charpentier, nouvelle éd. considérablement augmentée.

VOYAGE EN RUSSIE 8 mai (n° 4437), imp. Raçon, éd. Charpentier, nouvelle éd.

VOYAGE EN ESPAGNE 5 juin (n° 5555), imp. Raçon, éd. Charpentier, nouvelle éd. revue et corrigée.

1876

POESIES COMPLETES 22 janvier (n° 772), imp. Martinet, éd. Charpentier, (Premières poésies, Albertus, Poésies diverses) tome 1er.

POESIES COMPLETES 22 avril (n° 3717), imp. Pillet ainée, éd. Charpentier (La Comédie de la mort, Espana, Poésies diverses, Poésies inédites, Poésies posthumes) tome 2.

LE ROMAN DE LA MOMIE 29 avril (n° 3982), imp. Créte, éd. Charpentier, nouvelle éd.

MADemoiselle DE MAUPIN 13 mai (n° 4463), imp. Créte, éd. Charpentier, nouvelle éd.

VOYAGE EN ITALIE 12 août (n° 8189) imp. Raçon, éd. Charpentier, nouvelle éd. considérablement augmentée.

NOUVELLES 12 août (n° 8188), imp. Vieville et Capiomont, éd. Charpentier, 12ème éd.

NOUVELLES 14 octobre (n° 10360), imp. Vieville et Capiomont, éd. Charpentier, 12ème éd. revue et corrigée.

LE CAPITAINE FRACASSE 21 octobre (n° 10642), imp. Vieville et Capiomont, éd. Charpentier, 12ème éd., deux volumes.

1877

MADemoiselle DE MAUPIN 24 février (n° 2046), imp. Créte, éd. Charpentier, nouvelle éd.

EMAUX ET CAMEES 17 mars (n° 2825), imp. Pillet et Dumoulin, éd. Charpentier, éd. définitive avec un portrait par J. Jacquemart.

ROMANS ET CONTES 24 mars (n° 3198), imp. Martinet, éd. Charpentier.

THEATRE, MYSTERE, COMEDIES ET BALLETS 21 avril (n° 4171), imp. Lahure, éd. Charpentier, 2ème éd. revue, corrigée et augmentée d'un grand nombre de documents inédits (Voir 14 décembre 1872, plus : A mon ami Gérard de Nerval au Caire, Compte rendu de Paquerette, Feuilleton du 14 avril 1852, Compte rendu de Gemma, Compte rendu de Sacountala, Lettre à Perrot, Sacountala première version).

SPIRITE 5 mai (n° 4732), imp. Quantin, éd. Charpentier, 4ème éd.

POESIES COMPLETEES 14 juillet (n° 7050), imp. Martinet, éd. Charpentier, nouvelle éd.

MADemoiselle DE MAUPIN 29 septembre (n° 9430), imp. Créte, éd. Charpentier, nouvelle éd.

LE CAPITAINE FRACASSE 10 novembre (n° 10762), imp. Aureau, éd. Librairie illustrée, éd. illustrée par G. Doré (livraisons 25 à 50).

HISTOIRE DU ROMANTISME 1er décembre (n° 11499), imp. Créte, éd. Charpentier, 3ème éd., suivie de Notices romantiques et d'une Etude sur la poésie française.

L'ORIENT 1er décembre (n° 11500), imp. Créte, éd. Charpentier, deux volumes.

1878

MADemoiselle DE MAUPIN 23 février (n° 1944), imp. Campiomont et Renault, éd. Charpentier, avec quatre dessins de E. Giraud gravés à l'eau-forte par Champollion.

VOYAGE EN RUSSIE 16 mars (n° 2577), imp. Campiomont et Renault, éd. Charpentier, nouvelle éd.

MADemoiselle DE MAUPIN 15 juin (n° 5026), imp. Créte, éd. Charpentier, nouvelle éd.

LE CAPITAINE FRACASSE 20 juillet (n° 6318), imp. Campiomont et Renault, éd. Charpentier, 13ème éd., deux volumes.

FORTUNIO 31 août (n° 7936), imp. Campiomont et Renault, éd. Charpen-

tier, avec deux dessins de T.G. reproduits en fac simile.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 31 août (n° 7937), imp. Crété, éd. Charpentier, nouvelle éd.

LES JEUNES FRANCE romans goguenards suivis des CONTES HUMORISTIQUES 30 novembre (n° 11614), imp. Crété, éd. Charpentier.

EMAUX ET CAMEES 14 décembre (n° 12114), imp. Chamerot, éd. Charpentier, éd. définitive avec eau-forte par J. Jacquemart.

1879

VOYAGE EN ITALIE 16 août (n° 8806), imp. Capiomont et Renault, éd. Charpentier, nouvelle éd. considérablement augmentée.

NOUVELLES 30 août (n° 9421), imp. Capiomont et Renault, éd. Charpentier, 13ème éd.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 4 octobre (n° 10649), imp. Crété, éd. Charpentier, nouvelle éd.

VOYAGE EN ESPAGNE 25 octobre (n° 11407), imp. Vve Larousse, éd. Charpentier, nouvelle éd. revue et corrigée.

1880

FUSAINS ET EAUX-FORTES 14 février (n° 1349), imp. Vve Larousse, éd. Charpentier.

LES JEUNES FRANCE romans goguenards suivis des CONTES HUMORISTIQUES 24 avril (n° 3365), imp. Crété, éd. Charpentier.

ROMANS ET CONTES 15 mai (n° 4081), imp. Vve Larousse, éd. Charpentier.

L'ELDORADO ou FORTUNIO 29 mai (n° 4648), imp. Motteroz, publié sur l'éd. originale avec des vignettes d'Avril et douze gravures à l'eau-forte par Millius.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 12 juin (n° 5134), imp. Crété, éd. Charpentier, nouvelle éd.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 26 juin (n° 5761), imp. Capiomont et Renault, éd. Charpentier, avec quatre dessins par E. Giraud gravés par Champollion.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 31 juillet (n° 6956), imp. Crété, éd. Charpentier, nouvelle éd.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 23 octobre (n° 9807), imp. Crété, éd. Charpentier, nouvelle éd.

LE CAPITAINE FRACASSE 13 novembre (n° 10588), imp. Quantin, éd. Charpentier, illustré de soixante dessins par G. Doré.

1881

POESIES COMPLETES 1er janvier (n° 80), imp. Capiomont et Renault, éd.

Charpentier, tome 2 (La Comédie de la mort, Poésies diverses, Poésies inédites, Poésies posthumes).

LES JEUNES FRANCE romans goguenards 12 février (n° 1427), imp. Capiomont et Renault, éd. Charpentier, avec deux dessins de T.G. reproduits en fac simile.

LES VACANCES DU LUNDI tableaux de montagnes 12 mars (n° 2478) imp. Vve Larousse, éd. Charpentier (Les Vosges, Vues de Savoie et de Suisse, La Fête des vigneron à Vevey, Une Visite dans la montagne, La Meuse, Le Mont Blanc, Le Cervin).

VOYAGE EN ESPAGNE 9 juillet (n° 6555), imp. Martinet, éd. Charpentier, nouvelle éd. revue et corrigée.

TABLEAUX DE SIEGE 13 août (n° 7575), imp. Martinet, éd. Charpentier, 3ème éd.

MADEMOISELLE DAFNE, LA TOISON D'OR, ARRIA MARCELLA, LE PETIT CHIEN DE LA MARQUISE 17 décembre (n° 11978) imp. Capiomont et Renault, éd. Charpentier, avec deux eaux-fortes par Jeannot.

LE CAPITAINE FRACASSE 24 décembre (n° 12263), imp. Capiomont et Renault, éd. Charpentier, éd. définitive, deux volumes.

1882

MADEMOISELLE DE MAUPIN 11 février (n° 1386), imp. Créty, éd. Charpentier, nouvelle éd.

L'ORIENT 17 juin (n° 6337), imp. Créty, éd. Charpentier, deux volumes.

GUIDE DE L'AMATEUR AU MUSEE DU LOUVRE 24 juin (n° 6613), imp. Vve Larousse, éd. Charpentier, suivi de la Vie de quelques peintres.

POESIES COMPLETEES 29 juillet (n° 7666), imp. Chamerot, éd. Charpentier, tome 1 (Premières poésies, Albertus, Poésies diverses).

HISTOIRE DU ROMANTISME 16 septembre (n° 9144), imp. Créty, éd. Charpentier, suivie de Notices et d'une Etude sur la Poésie française, nouvelle éd.

ROMANS ET CONTES 23 septembre (n° 9384), imp. Vve Larousse, éd. Charpentier.

NOUVELLES 11 novembre (n° 11228), imp. Capiomont et Renault, éd. Charpentier, 14ème éd.

1883

THEATRE, MYSTERE, COMEDIES ET BALLETS 20 janvier (n° 588), imp. Burdin, éd. Charpentier, nouvelle éd. revue et corrigée et augmentée d'un grand nombre de documents inédits.

SOUVENIRS DE THEATRE, D'ART ET DE CRITIQUE 10 février (n° 1356), imp. Capiomont et Renault, éd. Charpentier.

LES GROTESQUES 17 février (n° 1633), imp. Vve Larousse, éd. Charpentier, nouvelle éd.

SPIRITE 17 février (n° 1634), imp. Vve Larousse, éd. Charpentier, 5ème éd.

POESIES COMPLETES 24 février (n° 1905), imp. Chamerot, éd. Charpentier, tome 2 (Poésies inédites, Poésies posthumes).

MADEMOISELLE DE MAUPIN, double amour 1er septembre (n° 9064), imp. Chamerot, éd. Conquet, Charpentier, rééd. textuelle sur l'éd. originale avec une notice bibliographique par Spoelberch de Lovenjoul et ornée de trois portraits, celui de T.G. en buste gravé par Burney d'après une lithographie de Célestin Nanteuil, ceux des deux héros du roman sur les titres gravés par Champollion d'après Louis Leloir.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 15 septembre (n° 9621), imp. Créte, éd. Charpentier, nouvelle éd.

OEUVRES COMPLETES : CONSTANTINOPE 22 septembre (n° 9894), imp. Créte, éd. Charpentier, nouvelle éd.

1884

EMAux ET CAMEES 8 mars (n° 2549), imp. Capiomont et Renault, éd. Charpentier, éd. définitive avec un portrait à l'eau-forte par Jacquemart.

LES JEUNES FRANCE romans goguenards suivis des CONTES HUMORISTIQUES 15 mars (n° 2849), imp. Créte, éd. Charpentier.

OEUVRES COMPLETES : LE CAPITAINE FRACASSE 22 mars (n° 3129), imp. Capiomont et Renault, éd. Charpentier, éd. définitive, deux volumes.

LE CAPITAINE FRACASSE 12 avril (n° 3924), imp. Créte, éd. Charpentier, illustré de soixante dessins par G. Doré.

EMAux ET CAMEES 16 août (n° 8748), imp. Chamerot, éd. Charpentier, avec portrait de T.G. et deux eaux-fortes de Mairesse d'après les aquarelles de la Princesse Mathilde.

HISTOIRE DU ROMANTISME 6 septembre (n° 9475), imp. Créte, éd. Charpentier, suivie de Notices et d'une Etude sur la nouvelle éd. Poésie française.

VOYAGE EN ITALIE 20 septembre (n° 10050), imp. Capiomont et Renault, éd. Charpentier, nouvelle éd.

1885

LE CAPITAINE FRACASSE 3 janvier (n° 129), imp. Jouaust et Sigaux, éd. Charpentier, trois volumes avec un Avant-propos de Judith Gautier et des dessins de Charles Delort gravés par Mougin, tome 1.

LE CAPITAINE FRACASSE 31 janvier (n° 1072) (voir 3 janvier) tome 2.

POESIES COMPLETES 28 février (n° 1883), imp. Chamerot, éd. Charpentier, tome 2 (La Comédie de la mort, Espana, Poésies diverses, Poésies inédites, Poésies posthumes).

LE CAPITAINE FRACASSE 14 mars (n° 2261) (voir 3 janvier) tome 3.

LES JEUNES FRANCE romans goguenards 22 août (n° 7870), imp. Capiomont et Renault, éd. Charpentier.

1887

EMAUX ET CAMEES 12 mars (n° 2225), imp. Chamerot, éd. Charpentier, éd. définitive avec un portrait à l'eau-forte.

MILITONA 9 juillet (n° 6073), imp. Lahure, éd. Conquet, avec un portrait et dix compositions d'Adrien Moreau gravées par Lamotte.

TABLEAUX A LA PLUME 20 août (n° 7622), imp. Vve Larousse, éd. Charpentier.

JETTATURA 12 novembre (n° 10957), imp. Colin, éd. Marpon et Flammarion.

EMAUX ET CAMEES 31 décembre (n° 12770) imp. Chamerot, éd. Conquet, avec cent douze dessins de Gustave Fraipont et une préface de Maxime du Camp.

1888

UN TRIO DE ROMANS 26 mai (n° 4915) imp. Rougier, éd. Charpentier.

AVATAR FORTUNIO 9 juin (n° 5305) imp. Colin, éd. Marpon et Flammarion.

1889

ROMAN DE LA MOMIE 5 janvier (n° 42), imp. Colin, éd. Charpentier, nouvelle éd.

NOUVELLES 20 avril (n° 4292), imp. Née, éd. Charpentier

LE CAPITAINE FRACASSE 6 juillet (n° 7562), imp. Née, éd. Charpentier, éd. définitive, deux volumes.

PARTIE CARREE 23 novembre (n° 12959), imp. Mazereau, éd. Charpentier.

LES VIEUX DE LA VIEILLE 14 décembre (n° 13652), imp. Godfroy éd. Strauss, suivis de Le Musicien par Th. de Banville et de Fantaisie blonde par Armand Silvestre.

LE ROMAN DE LA MOMIE 21 décembre (n° 13966), imp. Lahure, éd. Charpentier, avec deux dessins de Lecomte de Nouy gravés par F. Jasinski.

1890

OEUVRES : POESIES 5 juillet (n° 6663), imp. et éd. Lemerre deux volumes, tome 1 (Premières poésies, Albertus, Poésies diverses), tome 2 (La Comédie de la mort, Poésies diverses, Espana, Poésies nouvelles).

OEUVRES : POESIES 27 septembre (n° 9834), imp. et éd. Lemerre tome 3 (Emaux et Camées, Théâtre en vers).

1891

LA NATURE CHEZ ELLE et MENAGERIE INTIME 10 octobre (n° 10930), imp. Nezan, éd. Charpentier.

OEUVRES : MADEMOISELLE DE MAUPIN 28 novembre (n° 12569), imp. et éd. Lemerre, deux volumes.

LE CAPITAINE FRACASSE 12 décembre (n° 13068), imp. Crété, éd. Charpentier et Fasquelle, éd. artistique avec soixante grandes compositions de G. Doré, séries 1 à 3.

1892

LE CAPITAINE FRACASSE 25 juin (n° 6528), (voir 12 décembre 1891), séries 4 à 31 fin.

1893

LE ROI CANDAULE 17 juin (n° 6108), imp. Chamerot et Renouard, éd. Ferroud, illustré de vingt et une compositions par Paul Avril, avec une Préface d'A. France.

LE PETIT CHIEN DE LA MARQUISE 18 novembre (n° 11432), imp. Lahure, éd. Conquet, avec vingt et un dessins de Louis Morin et une préface de Maurice Tourneux.

OEUVRES : LE ROMAN DE LA MOMIE 16 décembre (n° 12443), imp. et éd. Lemerre.

1894

UNE NUIT DE CLEOPATRE 7 juillet (n° 6596), imp. Chamerot et Renouard, éd. Ferroud, illustrée de vingt et une compositions par Paul Avril, avec une Préface d'A. France.

1895

JEAN ET JEANNETTE 19 janvier (n° 470), imp. Chamerot et Renouard, éd. Ferroud, illustré de vingt quatre compositions par Ad. Lalauze, avec une Préface de Léo Claretie.

EMAUX ET CAMEES 23 février (n° 1648), imp. Charaire, éd. Charpentier et Fasquelle, éd. ornée de cent dix aquarelles par Henri Caruchet reproduites en couleurs.

1896

OMPHALE 25 janvier (n° 697), imp. Herissey, éd. Ferroud, avec avec des illustrations d'Ad. Lalauze et une Préface d'A. de Claye.

1897

OEUVRES : LE CAPITAINE FRACASSE 24 avril (n° 3936), imp. et éd. Lemerre, deux volumes.

OMPHALE 23 octobre (n° 11343) (voir 25 janvier 1896).

1898

OEUVRES DE T.G. : NOUVELLES 15 janvier (n° 758), imp. et éd. Lemerre.

OEUVRES DE T.G. : ROMANS ET CONTES 15 janvier (n° 759), imp. et éd. Lemerre.

FORTUNIO 25 juin (n° 7977), imp. Jourdan, éd. Les Bibliophiles réimpression textuelle de l'éd. originale, avec vingt quatre lithographies en couleurs par A. Lunois.

LA CHAINE D'OR 2 juillet (n° 8303), imp. Herissey, éd. Ferroud, illustrations de Georges Rochegrosse, Préface de Marcel Schwob.

LA MILLE ET DEUXIEME NUIT 2 juillet (n° 8304), imp. Hérissey, éd. Ferroud, illustrée de neuf compositions par Ad. Lalauze.

LE TRICORNE ENCHANTE 30 juillet (n° 9389), imp. Maretheux, éd. Fasquelle, éd. conforme à la représentation à la Comédie Française le 29 juin 1898.

1900

EXTRAITS dans Les Classiques primaires 13 janvier (n° 350), imp. Gauthier, éd. Jeandé.

1901

LE PAVILLON SUR L'EAU 9 février (n° 1362), imp. Chamerot, éd. Ferroud, avec des compositions en couleurs d'Henri Caruchet et une Préface de Camille Mauclair.

CELLE CI ET CELLE LA 27 avril (n° 4233), imp. Lahure, éd. Rouquette, Avant-Propos de Maurice Tourneux, illustrations de François Courboin.

1902

VICTOR HUGO 15 mars (n° 2436), imp. Maretheux, éd. Fasquelle.

LE ROMAN DE LA MOMIE 22 novembre (n° 10982), imp. Lahure, éd. Carteret, avec quarante deux compositions d'Alexandre Lunois gravées par Léon Boisson.

1904

LA MORTE AMOUREUSE 24 septembre (n° 8840), imp. Herissey, éd. La Collection des dix, avec des compositions par P.A. Laurens gravées en couleurs par Eugène Decisy.

1905

JETTATURA 28 janvier (n° 611), imp. Hérissé, éd. Romagnol, avec des compositions et gravures en couleurs de François Courboin.

1911

LA MUSIQUE 29 décembre (n° 11545), imp. Librairies et imprimeries réunies, éd. Fasquelle.

1912

LE THERMODON 2 février (n° 953), imp. Librairies et imprimeries réunies, éd. Fasquelle, avec les six cartons gravés par Lucas Vostermann d'après Rubens d'Anvers.

1913

EMAUX ET CAMEES 27 juin (n° 5572), imp. Protat, éd. G. Crès, avec un portrait de l'auteur gravé sur bois par Eug. Vibert.

1914

LES JEUNES FRANCE romans goguenards 12 juin (n° 5449), imp. Protat, éd. Lardanchet à Lyon.

1917

LE ROMAN DE LA MOMIE 13 juillet (n° 2401), imp. Charaire, éd. Flammarion.

NOUVELLES 14 décembre (n° 4744), imp. Darantière, éd. Fasquelle nouvelle éd.

1919

LE CAPITAINE FRACASSE 29 août (n° 3566), imp. Bellenand, éd. Arthème Fayard, avec des illustrations de G. Conrad, 1er volume.

1921

LE ROMAN DE LA MOMIE 1er juillet (n° 3275), imp. Renouard, éd. Fer-

roud, avec des compositions de Georges Rochegrosse gravées à l'eau-forte par E. Decisy.
LE ROMAN DE LA MOMIE 2 septembre (n° 4296) imp. Protat, éd. Lardanchet à Lyon.

1923

CHOIX DE POESIES 13 avril (n° 2520), imp. Willaume, éd. Charpentier et Fasquelle, avec un portrait.

MADEMOISELLE DE MAUPIN 18 mai (n° 3143), imp. Hérissey, éd. Georges Crès, avec des frontispices gravés sur bois par Fernand Siméon et des bandeaux dessinés et gravés par M. de Becque, et ornements typographiques composés et gravés sur bois par A. Gérardin, G. Aubert et P. Vibert.

1924

LE ROMAN DE LA MOMIE 8 février (n° 1051), imp. Lahure, éd. Flammarion.

1926

MADEMOISELLE DE MAUPIN 12 mars (n° 2164), imp. Lahure, éd. Flammarion, deux tomes.

CHOIX DE POESIES par Desgranges 30 avril (n° 3564) imp. G. Supot, éd. Hatier.

1927

MADEMOISELLE DE MAUPIN 4 mars (n° 1971), imp. Jouve, éd. Flammarion, deux volumes.

LE CAPITAINE FRACASSE 6 mai (n° 4603), imp. Coulouma, éd. Paris coloris d'Eugène Charpentier, Le Livre du bibliophile, Georges Briffaut, deux volumes illustrés de cent cinquante dessins en couleurs de Joseph Hémard.

1928

EMAUX ET CAMEES 16 mars (n° 1960), imp. Protat, éd. Hachette, éd. critique par Jacques Madeleine.

EMAUX ET CAMEES 6 juillet (n° 5273), imp. Nypels, éd. La Connaissance.

LA BELLE JENNY 14 septembre (n° 7761), imp. Imp. française de l'éd., éd. Larousse.

1929

- EMAUX ET CAMEES 11 janvier (n° 363), imp. Paillart, éd. Maurice Glo-
meau, illustrations en couleurs par Pierre Rousseau.
- EMAUX ET CAMEES suivis de POESIES CHOISIES 12 juillet (n° 6027),
imp. Lainé et Tantet, éd. Garnier, avec une esquisse biographique et des
notes par Adolphe Boschot, éd. définitive.
- LA BELLE JENNY 20 septembre (n° 7731), imp. Imp. française de l'éd.,
éd. Plon.
- LE ROMAN DE LA MOMIE 20 septembre (n° 7732), imp. Imp. française
de l'éd., éd. Plon.
- LES MAITRES DU THEATRE FRANCAIS DE ROTROU A DUMAS
FILS 4 octobre (n° 8195), imp. Floch, éd. Payot, Préface d'Amédée Britisch.
- ESPANA 11 octobre (n° 8386), imp. Durand, éd. Vuibert, éd. critique par
René Jasinski.
- LE CAPITAINE FRACASSE 25 octobre (n° 8846), imp. Imp. du Palais,
éd. Hachette, avec des illustrations de A. Galland.
- LE CAPITAINE FRACASSE 1er novembre (n° 8973) imp. et éd. Hachette.
- LE CAPITAINE FRACASSE 1er novembre (n° 8972), imp. Imp. française
de l'éd., éd. Editions cosmopolites.
- LE ROMAN DE LA MOMIE 1er novembre (n° 8974) imp. Jacques et De-
montrond, éd. Armand Girard.
- LE ROMAN DE LA MOMIE 1er novembre (n° 8975), imp. Lang, éd. F.
Rouff, avec des illustrations.
- LE CAPITAINE FRACASSE 22 novembre (n° 9736 et 9737), imp. Lahure,
ed. Flammarion, deux volumes.
- POESIES EMAUX ET CAMEES 22 novembre (n° 9738), imp. Firmin-
Didot, éd. Rombaldi.
- EMAUX ET CAMEES 13 décembre (n° 10283), imp. Jacques et De-
montrond, éd. Girard.
- MADEMOISELLE DE MAUPIN 13 décembre (n° 10284), imp. Jacques et
Demontrond, éd. Girard, deux volumes.
- LE CAPITAINE FRACASSE 27 décembre (n° 10695), éd. Taillandier, ro-
man abondamment illustré par les photographies du film (Production Lutèce
films éd. de Venloo, mise en scène d'Albert Cavalcanti, en collaboration
avec H. Wulschleger), deux tomes.

1930

- LE CAPITAINE FRACASSE 3 janvier (n° 110), imp. Jacques et De-
montrond, éd. Armand Girard, trois volumes.
- EMAUX ET CAMEES 10 janvier (n° 258), imp. Lahure, éd. Flammarion.
- LE CAPITAINE FRACASSE 10 janvier (n° 259) imp. Jouve, éd. Flamma-
rion, deux tomes.
- EMAUX ET CAMEES 7 mars (n° 1885), imp. Lahure, éd. Ernest Flamma-

tion.

HISTOIRE DU ROMANTISME 18 avril (n° 2842), imp. Lahure, éd. Librairie des Bibliophiles, Flammarion.

CHOIX DE POESIES 9 mai (n° 3268), imp. et éd. Lemerre, notice par Maxime Formont.

OEUVRES CHOISIES 9 mai (n° 3269), imp. et éd. Delagrave, extraits, notices et annotations de Georges Roth.

EMAUX ET CAMEES 16 mai (n° 3460), imp. et éd. Lemerre.

EMAUX ET CAMEES 30 mai (n° 3752), imp. Ducros et Colas, éd. René Kieffer, ornements de Braun.

SOUVENIRS ROMANTIQUES 30 mai (n° 3753), imp. Laîné et Tantet, éd. Garnier, avec introduction et notes par A. Boschot.

LE CAPITAINE FRACASSE 6 juin (n° 3915), imp. et éd. Delagrave, illustrations de Joe Hamman, deux volumes.

EMAUX ET CAMEES 11 juillet (n° 4703), imp. Ramlot, éd. Nilsson, avec des aquarelles de Joumard.

MADemoiselle DE MAUPIN 21 novembre (n° 8150), imp. Laîné et Tantet, éd. Garnier frères, avec une introduction et des notes d'A. Boschot.

LE CAPITAINE FRACASSE 19 décembre (n° 8884), imp. Laîné et Tantet, éd. Garnier frères, avec introduction et notes d'A. Boschot.

AVATAR JETTATURA 26 décembre (n° 9068), imp. et éd. Delagrave, illustrations de Lecoultré.

LE ROMAN DE LA MOMIE 26 décembre (n° 9069), imp. et éd. Delagrave, illustrations de Lecoultré.

1931

FORTUNIO ET AUTRES NOUVELLES 15 mai (n° 3526), imp. Laîné et Tantet, éd. Garnier, avec introduction et notes par A. Boschot.

LE ROMAN DE LA MOMIE 29 mai (n° 4175), imp. Coulouma, éd. A. et G. Mornay, compositions de G. Barbier gravées sur bois par Gasperini.

ECRIVAINS ET ARTISTES ROMANTIQUES 19 juin (n° 4808), imp. Durand, éd. Taillandier, avec introduction par C. Mauclair.

ALBERTUS 4 septembre (n° 6850), imp. Presses de l'association des maîtres-imprimeurs, éd. Phénix, avec dix lithographies de Louis Morin.

L'ENFANT AUX SOULIERS DE PAIN, LE PAVILLON SUR L'EAU, LE PIED DE MOMIE 2 octobre (n° 7630), imp. P. Brodard, éd. Gedalge avec des bois de Chenin-Moselly.

CRITIQUE ARTISTIQUE ET LITTERAIRE 13 novembre (n° 8822), imp. et éd. Larousse, avec introduction et notes par F. Gohin et R. Tisserand.

LE CAPITAINE FRACASSE 13 novembre (n° 8823), imp. et éd. Larousse, avec introduction et notes de Ferdinand Gohin et R. Tisserand.

LE ROMAN DE LA MOMIE, L'AME DE LA MAISON, LA TOISON D'OR 13 novembre (n° 8824), imp. et éd. Larousse, avec introduction et notes de Ferdinand Gohin et R. Tisserand.

POESIES DIVERSES EMAUX ET CAMEES 13 novembre (n° 8825), imp. et éd. Larousse, avec introduction et notes par Ferdinand Gohin et R. Tisserand.

1932

ROMAN DE LA MOMIE 22 avril (n° 4162) imp. Créte, éd. Bourrelier-Chimènes.

ROMAN DE LA MOMIE 29 avril (n° 4461) imp. Morice, éd. France Edition, préface de J. Valsème, illustrations L. Cartault.

EMAUX ET CAMEES 15 juillet (n° 6826) imp. Ramlot, éd. Nilsson, illustrations de Wighead.

POESIES COMPLETES 7 octobre (n° 8412) imp. Firmin Didot, éd. Librairie de Paris, éditées par R. Jasinski, trois volumes.

1933

LE ROMAN DE LA MOMIE 20 janvier (n° 536), imp. Hérissé, éd. Henri Laurens, illustrations en couleurs par Henri Morin.

MADemoiselle DE MAUPIN 27 janvier (n° 652), imp. Ramlot, éd. Bernardin Bechet.

LES GROTESQUES 21 juillet (n° 4303), imp. Firmin Didot, éd. Hatier, avec des notices et des notes par André V. Pierre.

HISTOIRE DU ROMANTISME 1er septembre (n° 5142), imp. Taffin-Lefort, éd. Hatier, avec des notices et des notes par L. Vincent.

OEUVRES DE T.G. : LE ROMAN DE LA MOMIE 29 septembre (n° 5667), imp. Coulouma, éd. René Hilsum.

OEUVRES DE T.G. : MADemoiselle DE MAUPIN 29 septembre (n° 5668), imp. Créte, éd. René Hilsum, deux volumes.

OEUVRES DE T.G. : LE CAPITAINE FRACASSE 10 novembre (n° 6582), éd. René Hilsum, trois volumes.

FORTUNIO 29 décembre (n° 7954), éd. Rouff.

1934

LE CAPITAINE FRACASSE 19 octobre (n° 5988), imp. Firmin Didot, éd. Boivin, illustré par V. Le Campion.

LE ROMAN DE LA MOMIE 30 novembre (n° 7077), imp. Brodard et Taupin, éd. Hachette, illustrations de J. Touchet.

LE CLUB DES HACHICHINS 28 décembre (n° 8089), imp. Mouillier et Dermond, éd. Edition du Bossu.

PAGES CHOISIES 28 décembre (n° 8090), imp. et éd. Larousse, avec notices (..) et questions par C.A. Fusil.

1935

FORTUNIO 8 mars (n° 1079), imp. Coulouma, éd. Georges Briffaut, éd. illustrée de seize compositions gravées par Gerda Wegener.

LE CAPITAINE FRACASSE 22 mars (n° 1566), imp. Firmin Didot, éd. Fernand Nathan, adaptation de Gisèle Valerey.

(A suivre)

Claudine LACOSTE

INDEX ALPHABETIQUE

- A HENRI HEINE - Voir Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets.
ABECEDAIRE du Salon de 1861 - 1861.08.10
AISSAOUAS - Voir Salmis de Nouvelles
ALBERTUS - 1832.11.10, 1931.09.04 - Voir Poésies Complètes, voir Premières Poésies
AME DE LA MAISON - 1931.11.13 - Voir Fruit défendu 1840 et Peau de Tigre 1852 et 1865
AMOUR SOUFFLE OU IL VEUT - Voir Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets
ARRIA MARCELLA - 1881.12.17 - Voir Trio de Romans et Romans et contes
ART MODERNE - 1856.06.14
AVANT PROPOS - Voir Catalogue
AVATAR - 1857.05.16, 1888.06.09, 1930.12.26 - Voir Romans et Contes
BAPTEME DU PRINCE IMPERIAL - 1856.06.21
BEAUX ARTS EN EUROPE - 1855.12.01, 1855.12.29, 1856.02.16, 1857.10.03
BELLE JENNY - 1865.09.23, 1868.09.05, 1928.09.14, 1929.09.20
BERGER - Voir Peau de Tigre 1852 et 1865
BOL DE PUNCH - Voir Jeunes France
CAFETIERE - Voir Fruit défendu 1841 et Peau de Tigre 1852 et 1865
CAPITAINE FRACASSE - 1863.11.07, 1863.11.14, 1863.12.05, 1864.01.02, 1866.05.26, 1868.05.16, 1871.12.23, 1873.05.31, 1874.05.02, 1875.01.09, 1876.10.21, 1877.11.10, 1878.07.20, 1880.11.13, 1881.12.24, 1884.03.22, 1884.04.12, 1885.01.03, 1885.01.31, 1885.03.14, 1889.07.06, 1891.12.12, 1892.06.25, 1897.04.24, 1919.08.29, 1927.05.06, 1929.10.25, 1929.11.01, 1929.11.22, 1929.12.27, 1930.01.03, 1930.01.10, 1930.06.06, 1930.12.19, 1931.11.13, 1933.11.10, 1934.10.19, 1935.03.22
CAPRICES ET ZIGZAGS - 1852.08.14, 1856.05.10, 1865.11.18
CATALOGUE BAROILHET - 1856.03.08
CE QU'ON PEUT VOIR EN SIX JOURS - Voir Loin de Paris

CELLE-CI ET CELLE-LA - 1853.02.05, 1901.04.27 - Voir Jeunes France
CERVIN - Voir Vacances du Lundi
CHAINE D'OR - 1839.01.26 - 1898.07.02 - Voir Nouvelles
CHERBOURG - Voir Quand on voyage
CHEVALIER DOUBLE - Voir Romans et Contes
CHIENS ET RATS - Voir Caprices et zigzags
CHOIX DE POESIES - 1923.04.13, 1926.04.30, 1930.05.09
CLUB DES HACHICHINS - 1934.12.28 - Voir Romans et Contes
COMBAT DE L'OURS ET DU TAUREAU - Voir Zigzags et Peau de tigre 1852
COMEDIE DE LA MORT - 1838.02.10 - Voir Poésies Complètes, voir Premières
 Poésies
CONFIDENCES POETIQUES - 1849.12.29
CONSTANTINOPLE - 1853.12.31, 1854.06.17, 1855.06.30, 1856.04.12, 1865.10.14,
 1883.09.22
CONTES BIZARRES - 1856.08.02
CONTES HUMORISTIQUES - 1873.12.06, 1875.01.23, 1878.11.30, 1880.04.24,
 1884.03.15
CRITIQUE ARTISTIQUE ET LITTERAIRE - 1931.11.13
CROIX DE BERNY - 1846.08.22, 1855.02.24, 1855.09.15
DANIEL JOVARD - Voir Jeunes France
DE LA MODE - 1858.09.25, 1858.10.02 - Voir Peau de Tigre 1865
DE PARIS A MADRID - Voir Quand on voyage
DEBURAU - 1856.12.20
DEUX ACTEURS POUR UN ROLE - Voir Peau de Tigre 1852 et 1865 et Contes
 humoristiques
DEVADASIS - Voir Caprices et Zigzags
DIABLE A PARIS - Voir Contes humoristiques
DIEUX ET DEMI DIEUX DE LA PEINTURE - 1863.12.19
ECRIVAINS ET ARTISTES ROMANTIQUES - 1931.06.19
ELDORADO - 1880.05.29
ELIAS WILDMANSTADIUS - Voir Jeunes France
EMAUX ET CAMEES - 1852.07.17, 1853.02.05, 1859.01.01, 1872.06.01,
 1874.06.20, 1877.03.17, 1878.12.14, 1884.03.08, 1884.08.16, 1887.03.12,
 1887.12.31, 1895.02.23, 1913.06.27, 1928.03.16, 1928.07.06, 1929.01.11,
 1929.07.12, 1929.11.22, 1929.12.13, 1930.01.10, 1930.03.07, 1930.05.16,
 1930.05.30, 1930.07.11, 1931.11.13 1932.07.15 - Voir Poésies Complètes et
 Poésies Nouvelles
EN AFRIQUE - Voir Loin de Paris
EN CHINE - Voir Caprices et Zigzags
ENFANT AUX SOULIERS DE PAIN - 1931.10.02 - Voir Peau de tigre 1852 et
 Romans et Contes
ESPANA - 1929.10.11 - Voir Poésies complètes 1876
ESQUISSES DE VOYAGE - Voir Caprices et Zigzags
ETUDE - Voir Deburau

ETUDE - Voir Reisebilder
 EXTRAITS - 1900.01.13
 FAUSSE CONVERSION - Voir Peau de Tigre 1865 et Théâtre de Poche
 FEMME DE DIOMEDE - 1860.03.03 - Voir Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets
 FETE DES VIGNERONS A VEVEY - Voir Vacances du Lundi
 FETES DE MADRID - 1847.05.08
 FEUILLETS D'ALBUM D'UN JEUNE RAPIN - Voir Paris et les Parisiens, et Peau de Tigre 1865
 FORTUNIO - 1838.05.26, 1840.06.20, 1878.08.31, 1880.05.29, 1888.06.09, 1898.06.25, 1933.12.29, 1935.03.08 - Voir Nouvelles
 FORTUNIO ET AUTRES NOUVELLES - 1931.05.15
 FROMENT MEURICE - 1855.07.21
 FRUIT DEFENDU - 1840.08.22, 1841.10.23
 FUSAINS ET EAUX FORTES - 1880.02.14
 GARDE NATIONAL REFRACTAIRE - Voir Peau de Tigre 1852 et 1865
 GEMMA - 1854.06.10, 1860.12.08 - Voir Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets
 GISELLE - 1841.07.03, 1841.11.13, 1844.06.08, 1845.05.03 - Voir Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets
 GROTESQUES - 1844.10.12, 1853.08.06, 1856.11.29, 1859.04.02, 1871.09.30, 1883.02.17, 1933.07.21
 GUIDE DE L'AMATEUR AU MUSEE DU LOUVRE - 1882.06.24
 HISTOIRE DE L'ART DRAMATIQUE EN FRANCE DEPUIS VINGT CINQ ANS - 1858 - 1859 : non annoncée.
 HISTOIRE DES PEINTRES DE TOUTES LES ECOLES - 1849.10.13
 HISTOIRE DU ROMANTISME - 1872.12.21, 1874.03.21, 1877.12.01, 1882.09.16, 1884.09.06, 1930.04.18, 1933.09.01
 HONORE DE BALZAC - 1859.07.02
 INTRODUCTION - Voir Contes Bizarres et Turquie
 ITALIA - 1852.05.15, 1855.08.25, 1860.07.21 - Voir Voyage en Italie
 JEAN ET JEANNETTE - 1850.11.08, 1862.10.18, 1895.01.19 - Voir Trio de Romans
 JETTATURA - 1857.06.06, 1887.11.12, 1905.01.28, 1930.12.26 - Voir Romans et Contes
 JEUNES FRANCE - 1833.08.17, 1851.04.19, 1873.12.06, 1875.01.23, 1878.11.30, 1880.04.24, 1881.02.12, 1884.03.15, 1885.08.22, 1914.06.12
 JOURNEE A LONDRES - Voir Zigzags
 JUIVE DE CONSTANTINE - 1846.12.05
 LAUELLE DES DEUX - Voir Peau de Tigre 1865 et Contes humoristiques
 LARME DU DIABLE - 1839.01.26, 1851.04.19 - Voir Théâtre de Poche
 LOIN DE PARIS - 1865.02.18
 MADEMOISELLE DAFNE - 1881.12.17
 MADEMOISELLE DE MAUPIN - 1835.11.28, 1845.07.05, 1851.08.02, 1856.11.01, 1857.05.16, 1859.05.28, 1860.11.17, 1861.11.23, 1864.01.09, 1866.03.24, 1868.06.13, 1871.08.12, 1873.02.15, 1874.12.19, 1876.05.13, 1877.02.24, 1877.09.29, 1878.02.23, 1878.06.15, 1878.08.31, 1879.10.04, 1880.06.12, 1880.06.26, 1880.07.31, 1880.10.23, 1882.02.11, 1883.09.01, 1883.09.15,

1891.11.28, 1923.05.18, 1926.03.12, 1927.03.04, 1929.12.13, 1930.11.21,
 1933.01.27, 1933.09.29
MAITRE DE CHAUSSON - Voir Peau de Tigre 1865
MAITRES DU THEATRE FRANCAIS DE ROTROU A DUMAS - 1929.10.04
MENAGERIE INTIME - 1869.06.26, 1891.10.10
MEUSE - Voir Vacances du Lundi
MILITONA - 1847.06.12, 1855.03.24, 1857.10.31, 1859.12.17, 1865.11.18,
1869.12.05, 1887.07.09 - Voir Trio de Romans
MILLE ET DEUXIEME NUIT - 1898.07.02 - Voir Peau de Tigre 1852 et Romans
et Contes
MONOGRAPHIE DU BOURGEOIS PARISIEN - Voir Peau de Tigre 1865
MONT BLANC - Voir Vacances du Lundi
MONT SAINT MICHEL - Voir Quand on voyage
MONTFAUCON - Voir Zigzags
MORTE AMOUREUSE - 1839.01.26, 1904.09.24 - Voir Nouvelles
MUSIQUE - 1911.12.29
NAISSANCE DU PRINCE IMPERIAL - 1856.04.19
NATIVITAT - 1856.05.03
NATURE CHEZ ELLE - 1870.01.01, 1891.10.10
NID DE ROSSIGNOLS - 1839.01.26 - Voir Nouvelles
NOCES DE CANA - 1852.05.08
NOTICE - Voir Froment Meurice
NOTICE - Voir Noces de Cana
NOTICE - Voir Rêve et la Vie
NOUVEAU SYSTEME DE DIRECTION AERIENNE - 1850.09.07
NOUVELLE GALERIE DES ARTISTES DRAMATIQUES VIVANTS - 1853.12.10,
1856.05.10
NOUVELLES - 1845.07.05, 1852.05.29, 1856.02.02, 1858.03.20, 1859.12.24,
1863.04.25, 1867.07.20, 1871.08.05, 1873.02.15, 1874.04.18, 1876.08.12,
1876.10.14, 1879.08.30, 1882.11.11, 1889.04.20, 1898.01.15, 1917.12.14
NUIT DE CLEOPATRE - 1839.01.26, 1894.07.07 - Voir Nouvelles
ŒUVRES - 1890.07.05, 1890.09.27, 1891.11.28, 1893.12.16, 1897.04.24,
1898.01.15, 1933.09.29, 1933.11.10
ŒUVRES CHOISIES - 1930.05.09
ŒUVRES COMPLETES - 1883.09.22, 1884.03.22
ŒUVRES HUMORISTIQUES - 1851.04.19
OMPHALE - 1839.01.26, 1896.01.25, 1897.10.23 - Voir Nouvelles
ONUPHRIUS - Voir Jeunes France
OREILLER D'UNE JEUNE FILLE - Voir Peau de Tigre 1852 et 1865
ORIENT - 1877.12.01, 1882.06.17
PAGES CHOISIES - 1934.12.28
PALAIS DE CRISTAL - Voir Caprices et Zigzags
PALAIS POMPEIEN - 1866.05.26
PAQUERETTE - 1851.01.25 - Voir Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets
PARFAIT GENTLEMAN - Voir Peau de Tigre 1865

PARIS DEMOLI - 1855.04.28
 PARIS ET LES PARISIENS - 1855.12.29
 PARIS FUTUR - Voir Caprices et Zigzags
 PARTIE CARREE - 1851.08.02, 1889.11.23
 PAVILLON SUR L'EAU - 1901.02.09, 1931.10.02 - Voir Peau de Tigre 1852 et Romans et Contes
 PEAU DE TIGRE - 1852.10.23, 1865.09.09
 PEINTRES VIVANTS - 1853.01.29
 PERI - 1843.07.22 - Voir Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets
 PETIT CHIEN DE LA MARQUISE - 1839.01.26, 1881.12.17, 1893.11.18 - Voir Nouvelles
 PHOTOSCULPTURE - 1864.03.05
 PIED DE MOMIE - 1931.10.02 - Voir Peau de Tigre 1852 et Romans et Contes
 PIERRE CORNEILLE - Voir Théâtre de Poche
 PIERROT POSTHUME - Voir Théâtre de Poche
 PIPE D'OPIUM - Voir Peau de Tigre 1852 et Romans et Contes
 POCHADES, PARADOXES ET FANTAISIES - Voir Zigzags
 POESIES - 1830.07.31, 1890.07.05, 1890.09.27, 1929.11.22 - Voir Poésies Complètes
 POESIES CHOISIES - 1929.07.12
 POESIES COMPLETES - 1845.07.05, 1855.05.19, 1858.04.03, 1860.01.28, 1862.02.08, 1876.01.22, 1876.04.22, 1877.07.14, 1881.01.01, 1882.07.29, 1883.02.24, 1885.02.28, 1932.10.07.
 POESIES DIVERSES - 1931.11.13 - Voir Poésies Complètes, Poésies Nouvelles et Premières Poésies
 POESIES INEDITES - Voir Poésies complètes 1876, 1883 et 1885.
 POESIES NOUVELLES - 1863.08.15, 1866.07.21 - Voir Poésies Complètes
 POESIES POSTHUMES - Voir Poésies complètes 1876, 1883 et 1885
 PORTRAIT DE MADAME JABULOT - Voir Peau de Tigre 1852 et 1865
 PORTRAITS CONTEMPORAINS - 1874.08.29, 1875.01.09
 PORTRAITS ET SOUVENIRS LITTERAIRES - 1875.01.23
 POST-SCRIPTUM DU BALLETT DE GISELLE - Voir Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets
 PREFACE - Voir Turquie pittoresque
 PREFACE - Voir Chant et Poésie - 1854.10.21
 PREMIERES POESIES - 1866.03.24, 1870.05.21, 1873.03.29 - Voir Poésies complètes
 PROLOGUE D'HENRIETTE MARECHAL - Voir Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets
 PROLOGUE DE FALSTAFF - Voir Théâtre de Poche
 PROLOGUE DE STRUENSEE - Voir Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets
 PROMENADE AU HASARD - Voir Peau de Tigre 1852
 QUAND ON VOYAGE - 1865.06.03
 RACES D'ASCOT - Voir Caprices et zigzags
 RAPPORT SUR LES PROGRES DE LA POESIE - 1868.04.18

RAT - Voir Peau de Tigre 1865
 REGARDEZ, MAIS NE TOUCHEZ PAS - 1847.12.11
 REISEBILDER - 1856.05.31
 REOUVERTURE DE L'ODEON - Voir Théâtre de Poche
 REVE ET LA VIE - 1855.04.28
 ROI CANDAULE - 1893.06.17 - Voir Nouvelles
 ROMAN DE LA MOMIE - 1858.10.09, 1870.08.20, 1874.03.28, 1876.04.29,
 1889.01.05, 1889.12.21, 1893.12.16, 1902.11.22, 1917.07.13, 1921.07.01,
 1921.09.02, 1924.02.08, 1929.09.20, 1929.11.01, 1930.12.26, 1931.05.29,
 1931.11.13, 1932.04.22, 1932.04.29, 1933.01.20, 1933.09.29, 1934.11.30
 ROMANS ET CONTES - 1863.08.22, 1866.04.28, 1871.07.08, 1873.03.08,
 1874.05.02, 1877.03.24, 1880.05.15, 1882.09.23, 1898.01.15
 ROUES INNOCENTS - 1847.07.03, 1853.08.20, 1862.10.18
 SACOUNTALA - 1858.09.25 - Voir Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets
 SALMIS DE NOUVELLES - 1853.04.16
 SALON DE 1847 - 1847.05.15
 SELAM - 1850.03.23 - Voir Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets
 SOUS LA TABLE - Voir Jeunes France
 SOUVENIRS DE THEATRE, D'ART ET DE CRITIQUE - 1883.02.10
 SOUVENIRS ROMANTIQUES - 1930.05.30
 SPIRITE - 1866.02.10, 1872.12.14, 1877.05.05, 1883.02.17
 SYLVAIN - Voir Peau de Tigre 1865
 TABLEAUX A LA PLUME - 1887.08.20
 TABLEAUX DE SIEGE - 1871.11.25, 1881.08.13
 TAURAUMACHIE - Voir Peau de Tigre 1852 et 1865
 THEATRE - Voir Poésies Nouvelles
 THEATRE DE POCHE - 1855.02.17 - Voir Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets
 THEATRE, MYSTERE, COMEDIES ET BALLETS - 1872.11.09, 1877.04.21,
 1883.01.20
 THERMODON - 1912.02.02
 TOISON D'OR - 1881.12.17, 1931.11.13 - Voir Fruit défendu 1840 et Nouvelles
 TOUR EN BELGIQUE - Voir Zigzags
 TRA LOS MONTES - 1843.02.18
 TRESORS D'ART DE LA RUSSIE ANCIENNE ET MODERNE - 1861.10.19
 TRICORNE ENCHANTE - 1845.05.03, 1872.12.14, 1898.07.30 - Voir Théâtre de
 Poche
 TRIO DE ROMANS - 1852.11.13, 1888.05.26
 TURQUIE - 1846.12.26, 1847.02.20
 TURQUIE PITTORESQUE - 1854.12.09
 VACANCES DU LUNDI - 1881.03.12
 VENISE - Voir Zigzags
 VICTOR HUGO - 1902.03.15
 VIEUX DE LA VIEILLE - 1889.12.14
 VILLE DES RATS - Voir Zigzags
 VISITE CHEZ MERODACH BALADAN - Voir Caprices et Zigzags

VISITE DANS LA MONTAGNE - Voir Vacances du lundi
VISITE NOCTURNE - Voir Peau de Tigre 1865 et Contes humoristiques
VOSGES - 1860.08.18 - Voir Vacances du lundi
VOYAGE EN ESPAGNE - 1845.07.05, 1856.06.21, 1858.06.12, 1859.11.19,
1862.03.08, 1865.09.09, 1870.05.14, 1873.08.30, 1873.12.13, 1875.06.05,
1879.10.25, 1881.07.09 - Voir Peau de Tigre 1852
VOYAGE EN ITALIE - 1875.03.27, 1876.08.12, 1879.08.16, 1884.09.20 - Voir Ita-
lia
VOYAGE EN RUSSIE - 1866.11.03, 1875.05.08, 1878.03.16
VUES DE SAVOIE ET DE SUISSE - Voir Vacances du lundi
YANKO LE BANDIT - Voir Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets
ZIGZAGS - 1845.11.29

EUGENIE FORT
JOURNAL CARNET 4
du 12 juin 1859 au 29 février 1860 (1)

Eugénie Fort continue très régulièrement la rédaction de son journal, entreprise le 8 novembre 1856. Le 12 juin 1859, elle commence le quatrième carnet, son journal continue selon la même méthode et n'est qu'une sorte d'aide-mémoire. Cependant, on peut deviner ses contradictions : vie sociale active et désir de solitude, antipathie pour Charles Blanc, et à qui elle demande cependant l'argent dont elle a besoin pour vivre par exemple ; ses problèmes matériels : son absence de ressources personnelles, qui l'oblige à dépendre du bon vouloir d'un homme ; ses sentiments : elle souffre cruellement de l'absence de son fils, parti à la conquête de la fortune en Russie, et elle se laisse attendrir malgré elle par la cour pressante que lui fait le jeune Arthur Kratz. A travers ces confidences pudiques et volontairement voilées, on la sent à la recherche d'un équilibre qu'elle ne trouve pas.

Son écriture reste difficile à déchiffrer, surtout en ce qui concerne les noms propres (il est souvent difficile de décider entre un a et un o), et son orthographe parfois hésitante.

Claudine LACOSTE

Jun 1859 12 - Dimanche. Hier soir à neuf heures Bl(anc) (2) est venu ; et jusqu'à ce matin à midi qu'il est parti emportant le coffre où je mets mes papiers, ce n'a été qu'une suite de reproches, d'injures, de menaces de tous genres. Pour moi, je ne me suis laissée aller à aucune impatience. J'ai passé toute la nuit assez résignée. Mais vers cinq ou six heures du

matin, j'ai été suffoquée par des larmes que je n'ai pu retenir que dans l'après-midi. Il y avait un ami et Scara (3) à dîner. Je suis restée chez elle jusqu'à dix heures. Scara a été bonne et aimable. Elle a vu Bl(anc) qui lui a parlé avec douceur. Dans la journée les D(a)mes La Beaume (4) sont venues.

13 - Je suis fatiguée, malade, découragée. Je reçois une lettre de Moris (5) de Soissons. T(héophile) G(autier) vient dans la journée. M. Laurent qui emporte le livre de T(oto)(6). A quatre heures, je sors un instant, dîne et couchée de bonne heure. Je suis inquiète, je crains toujours de voir arriver ce malheureux.

14 - J'écris à T(oto). Je me mets à ranger mon appartement, mais sans grand goût, il ne me plait pas, je ne crois (pas) que j'y resterai.. Je sors de quatre à cinq heures. Dîner avec Mr Brossard. Le soir rue du Ch(erche) Midi. Je prie Mme La B(eaume) d'aller à Mont(rouge) (7). Rentrée à onze heures et toujours avec cette crainte de voir apparaître Bl(anc).

15 - Je suis sans argent, sans savoir si Bl(anc) m'en enverra. Il faudrait que je le force à me faire une pension régulière ou qu'il refuse nette de me donner ce qui m'est nécessaire. Victorine vient avec Georges (8). Puis Scara descend. Puis les D(am)es La B(eaume). Mme La B(eaume) me raconte sa visite à Bl(anc), d'où il ressort qu'il me fait des menaces de se servir de mes correspondances pour faire prouver que je ne suis pas aussi digne que mes amis le croient, qu'il me reproche de n'avoir pas attendu quelques mois et même plus d'une année pour quitter la rue Condé. Enfin il m'envoie cent francs, ce qui fait deux cents francs ce mois ci. Mme La B(eaume) doit retourner le voir demain. Ce qu'il y a de certain , c'est que je ne sais rien de plus. et que ce sera toujours comme cela. Après dîner, Scara et moi nous sommes sorties deux heures. Le soir Mr Marion (9). J'ai reçu une lettre de Moris. Il est furieux, désespéré, car son engagement n'est pas encore terminé.

16 - Mme La B(eaume) vient à neuf heures avant d'aller à M(on)t(rouge). Je suis occupée toute la journée par les ouvriers. Je devais aller rue Ch(erche) Midi. Mais je ne sors pas. Je suis triste, fatiguée.

17 - Je suis sortie dès huit heures ce matin. Rue de Beaune(10). Puis rue Condé (11) et rue Ch(erche) Midi. La bonne Mme La B(eaume) a eu hier une longue conférence avec Bl(anc). Il s'est un peu calmé. Il a laissé prendre mon porte-monnaie dans mon coffre, qu'il garde néanmoins. Il m'a envoyé cent francs, ce qui complète les trois cents francs qu'il me donne régulièrement depuis un an. T(héophile) G(autier) dans la journée. Il me parle longuement de l'affaire de Russie (12), des détails que je dois raconter à T(oto). Pierre de Chavannes (13) qui est très heureux car T(héophile) Gautier lui

dit lui-même que son nom est au Moniteur. Je ne monte pas chez Scara. Après dîner nous causons de ces vers qui sont vraiment gentils, assez bien faits. Je ne dors pas bien ou plutôt très peu.

18 - Je me lève avant sept heures pour aller au bain. Dans la journée rue du Ch(erche) Midi où je trouve Gruau (14). Dîner chez Victorine. Rentrée à dix heures. Kratz (15) qui reste avec nous jusqu'à une heure de la nuit. Mme La B(eaume) écrit à Bl(anc) pour lui dire que j'ai l'intention d'aller à M(on)t(rouge) lundi soir, seule ou avec ces dames.

19 - Il fait un temps affreux. Je suis bien triste et préoccupée. Je crains de ne pouvoir arriver à tout ce que j'ai besoin d'argent. Le loyer du 15 juillet, Moris, le billet de la fin du mois, et cent francs que je dois à Colombe (16) et ma pension chez Scara. Et puis cette maison me déplaît. Le bruit de la rue me fatigue. Il me prend des envies d'aller en province. Si j'avais seulement cent francs à moi ! Après dîner, rue du Ch(erche) Midi. Pas de nouvelles de Bl(anc). Je rentre à dix heures et me couche tout de suite sans monter. Je suis si fatiguée, la tête surtout. J'ai souvent des étourdissements.

20 - Pas de lettre de T(oto), ce qui contribue beaucoup à m'attrister. Une lettre de Moris. Son engagement est fait sous le nom de Charles Emile. Je lui envoie trente francs aujourd'hui même. Après dîner chez Mme la B(eaume). Bl(anc) lui écrit que nous n'allions pas à M(on)t(rouge). Nous allons nous promener au Luxembourg.

21 - Au Salon avec Scara. Je suis très souffrante. Je reste assise dans les coins. Rentrée à cinq heures. J'envoie à cinq heures rue Ch(erche) Midi. Pas de nouvelles de Bl(anc). Je me couche à sept heures. Scara descend. Nous jouons.

22 - J'étais si souffrante que je ne me suis levée qu'à midi. Vattep(ain) (17). qui avait vu Bl(anc), lequel ne lui a pas parlé de mon changement de domicile. T(héophile) G(autier) avec une loge pour l'Opéra pour ce soir. Il fait un article sur Chavannes qu'il apprécie sérieusement. Gruau. Puis les D(am)es La B(eaume). Pas de nouvelles de Bl(anc). Mme La B(eaume) lui a écrit de nouveau. Excellente femme ; elle fait tout ce qu'elle peu pour me servir. J'écris à Kratz pour lui offrir une place à l'Opéra. Mr de Brossard vient nous prendre et en entrant dans la loge nous trouvons Kratz installé. Nous passons une bonne soirée entre ces deux hommes aimables et spirituels. Nous prenons des gâteaux en rentrant et Kratz reste avec nous jusqu'à une heure de la nuit.

23 - Une lettre de T(oto). Il a fait un article dans le Journal de Saint Pétersbourg (18). Il s'occupe beaucoup de ses Trésors d'arts. Je suis sortie

seule après dîner, pour une heure seulement. En rentrant, je trouve une longue lettre de Bl(anc) à laquelle je ne puis pas répondre. Cette lettre semble écrite par un homme de vingt cinq ans à une femme de dix-huit.

24 - Mme La B(eaume), la bonne et excellente femme, elle me donne de bons et sages conseils. Je réponds à Bl(anc) deux mots seulement : qu'il vienne quand il voudra, mais que répondre à sa lettre est la chose impossible pour moi. Je suis agitée, ennuyée au dernier point. Je reçois une lettre de Pierre, il est bien heureux de l'article du Moniteur. A cinq heures, une lettre de Bl(anc) des plus désagréables, pleine de menaces, de reproches. Je lui écris par la poste : que je ne sais plus que faire, qu'il me laisse aller à M(on)t(rouge) ou rue de Condé afin de nous entendre. Le soir Mr Marion. Nous allons prendre des glaces.

25 - Seule toute la journée. A sept heures Bl(anc) m'envoie un mot par l'intermédiaire de Mme La B(eaume) pour me dire qu'il viendra ce soir. Je sors une heure. A onze heures Bl(anc) arrive dans un état d'ivresse hideux. Il était resté une demie-heure en face de la maison dans sa voiture avant de se décider à entrer discrètement avec le cocher et donnait le spectacle aux voisins. Au troisième mot d'explication, il s'emporte, me dit les injures les plus ignobles, me menace de me perdre aux yeux de mes amis. Ce langage a duré deux heures et demie, sans que je puisse parvenir à y mettre un terme. Il s'en va sans lumière. Je me couche fatiguée, malade. C'est à n'en pas sortir.

26 - Dimanche. Malgré une mauvaise nuit, un chagrin profond, un ennui qui me poursuit, une préoccupation dévorante, je cède à Scara en allant passer toute la journée à Versailles. Nous partons à midi, nous dînons chez le garde, pris le canal et nous rentrons à dix heures. Elle me parle de Bl(anc) et moi qui cherche à fuir toutes conversations à ce sujet, je lui réponds peu, mais encore trop. Car que sert que les autres s'occupent de ma mauvaise position ? Rien.

27 - J'écris à T(oto). T(héophile) G(autier) vient passer deux heures avec moi. Il me parle beaucoup de Trésors. Je rouvre ma lettre à T(oto) pour y rajouter tout ce que son père me dit. Je l'engage beaucoup à travailler. Il a beaucoup à faire pour commencer la deuxième livraison.

28 - Lucile vient passer une partie de la journée avec moi. Après dîner rue Ch(erche) Midi. Mme La B(eaume). Tous les jours des lettres, des journaux et des bouquets de M(on)t(rouge). Elle doit y aller demain mercredi. Je suis tourmentée au dernier point. Je voudrais donner congé de cette maison que je n'aime pas et qui est trop cher et pourtant je ferai peut-être mieux d'attendre.

29 - Mme La B(eaume) vient à midi. Elle revient de M(on)t(rouge). Bl(anc) doit venir ce soir à huit heures. J'ai été bien inquiète, bien préoccupée toute la journée, la perspective d'une nouvelle explication m'effraie. Mais cela s'est assez bien passé. Sous prétexte de m'offrir des Illuminations, Bl(anc) m'a donné cent francs qui, je pense, n'entre pas dans les comptes. Il est venu à neuf heures et est parti à minuit.

30 - Je ne me décide pas à donner congé. A quatre heures rue du Ch(erche) Midi . A sept heures rue de Condé. Bl(anc) vient à huit heures, les D(ames) La B(eaume) un instant après. Nous dînons tous les quatre tranquillement. A onze heures Bl(anc) nous reconduit, moi d'abord. Il n'a rien fait, comme je l'avais bien pensé ; il n'a été question ni d'affaires, ni de papiers.

Juillet 1er - Sortie toute la journée. Le soir Kratz et Dévé chez moi.

2 - Ce matin une lettre de Bl(anc), me priant d'aller ce soir souper rue Condé, il m'envoie cent francs. T(héophile) G(autier) vient à six (heures) avec une loge pour le Cirque. Je l'envoie aux D(am)es Delongraires (19). Dîné rue Condé, rentrée à minuit avec des fruits, des fleurs, des journaux. Grande marque de contentement de la part de Bl(anc).

3 - Une lettre de Pierre, il me remercie pour T(héophile) G(autier). Je suis fatiguée, souffrante. Je vais au bain à sept heures après avoir très peu dîner je me suis couchée. Je dors une heure puis Scara descend et nous jouons.

4 - Toute la journée seule dans mon petit salon. Après dîner, M. de Brosard. Je suis affreusement lasse, je ne puis me remettre de toutes les émotions désagréables que j'ai éprouvé depuis près de deux mois sans interruption. Et ce n'est pas fini.

5 - Je sors ce matin. En rentrant je trouve Ermance en larmes. Elle me dit alors qu'elle est allée rue Condé et que la concierge lui a raconté comme quoi M. Bl(anc) était allé dimanche rue de Condé et furieux de ce que la chambre était occupée, il a emprunté la clé. Voilà encore un sujet de querelle, encore des ennuis. Comment je n'aurai pas le courage de trouver une position qui me permette de me passer de cet (être) qui me tourmente de tant de façons. Une lettre de Bl(anc) adressée à Scara, accompagnée de bouquets et de fruits m'annonce sa visite pour le soir. Après dîner je vais une heure rue Ch(erche) Midi et je rentre à neuf heures pour Bl(anc) que j'attends jusqu'à minuit et qui ne vient pas. Je me suis couchée fatiguée d'anxiété et il faudra sans doute recommencer demain.

6 - Une lettre de Bl(anc) par la poste, toujours sous le nom de Scara. Il était malade hier, mais il viendra aujourd'hui. Chez Follin pour Ermance. Puis aux Tuilleries avec Scara et M. de Brossard. En rentrant à six heures nous trouvons une loge pour le Gymnase. Nous y allons malgré la chaleur, la fatigue et nous ne le regrettons pas.

7 - Une lettre de Bl(anc) qui n'a pas pu venir hier soir et qui m'annonce sa visite pour aujourd'hui. Une lettre de T(oto) qui en renferme une pour son père. A Belleville toute la journée. Je rentre à neuf heures pour Bl(anc) qui ne vient pas.

8 - Chez Follin pour Ermance. Il a été aimable et bon. Il propose de prendre la pauvre femme dans son service pendant un mois. Après dîner, je descends. T(héophile) G(autier), puis les Dames Renom (21) qui arrivent de M(on)t(rouge) en voiture avec des provisions de biscuits, de fruits, de fleurs et me disent que Bl(anc) est toujours très malade et qu'il ne viendra que demain. Sca(ra) descend, puis E. de Langraire.

9 - Au bain dans la journée. Après dîner, nous sortons une heure. A dix heures Bl(anc) arrive avec une demie b(outei)lle de Madère. Il commence par être très aimable, puis comme je m'impatiente et lui dis de parler d'autre chose que de ma beauté, il s'emporte outre toutes mesures. Et comme je me suis moquée de cette colère, il est parti en remettant sa bouteille dans sa poche. Je me suis bien reprocher de manquer de courage, mais que faire si je n'en ai plus. Comment je ne trouverai pas un moyen de mettre terme à cette existence orageuse ? Comment à force de me creuser la cervelle, je ne pourrai pas vivre indépendante dans n'importe quel coin, et faire un travail quelconque pour subvenir à mes besoins ? Je me sens par moment tellement révoltée et humiliée que j'ai envie de me sauver.

10 - Quoique brisée de fatigue, moralement surtout, j'écris à T(oto) sans laisser rien voir. Scara veut aller passer la journée à Saint Cloud. Je fais ce qu'elle veut. Nous déjeunons à midi et nous partons. Nous restons jusqu'à huit heures, nous revenons par Belleville. Je ne lui ai pas dit que Bl(anc) était venu hier soir, de sorte que nous n'avons parlé de rien. Nous rentrons souper à neuf heures.

11 - Je ne suis pas sortie. Je suis plus triste, plus ennuyée que jamais. Le soir Kratz vient, nous causons beaucoup.

12 - Toute la journée chez moi, à travailler, à lire, à penser. Le soir rue Ch(erche) Midi jusqu'à onze heures.

13 - Je ne suis pas sortie, je n'ai vu personne. Je me couche de bonne heure.

14 - Moris m'a écrit il y a deux jours, me demandant encore trente francs. Je lui ai répondu que je ne lui enverrai de l'argent qu'après m'être informé auprès d'un de ses chefs de la vérité de tout ce qu'il me dit. Je ne sors pas. Je suis bien triste. Je ne parle pas de mes préoccupations.

15 - T(héophile) G(autier) vient dans la journée. Puis Vattepain. Le soir les D(am)es Renom. Ad(olphe) Bazin (22) et F. Renom. Marie est très gentille. Elle fait de la musique. Scara bien entendu.

16 - J'ai païé mon loyer. J'avais mis de côté cet argent heureusement, car Bl(anc) ne m'en envoie pas. Je sors dès huit heures du matin, je vais conduire Ermance à Necker. M. Follin est très aimable. Toute la journée à travailler, à lire.

17 - Il fait toujours une très forte chaleur. Au bain. En rentrant je trouve une carte de Mme La B(eaume) et une de Félix Gruau. J'écris à T(oto). Après dîner, je suis si souffrante que je me couche à sept heures. Je lis L'Homme de neige de Sand (23). C'est un bon livre, plein de détails sur les pays du nord, de beaux caractères, peu d'amour et les deux volumes de quinze cents pages chaqu'un sont pleins d'intérêt.

18 - Je me lève pour déjeuner. Je suis bien souffrante. Kratz, puis E. Delong(raire) et Scara tout l'après dîner. Une lettre de T(oto). Il m'envoie sa photographie qui me fait bien plaisir. J'écris à Th(éophile) G(autier) en lui envoyant un mot de son fils. Après dîner, nous descendons, nous jouons.

19 - Je vais passer deux heures rue Ch(erche) Midi. Nous allons Scara et moi dîner avec M. Dévé au Bois de Boulogne. Nous rentrons à onze heures. M. D. est un aimable homme, gai, spirituel et doux.

20 - Quelle chaleur ! Je n'ai pas le courage de sortir dans la journée et pourtant j'ai beaucoup de choses à faire, car il faut que je trouve de l'argent pour la fin du mois. Félix Gruau. Il part pour la Russie.

21 - Chez Follin. Nous avons beaucoup causé de la Russie, d'arts, de Marie Renom. En rentrant, j'ai trouvé les D(am)es La B(eaume). Après dîner, chez Barroux où j'ai passé toute la soirée. Nous avons pris des glaces. Je lui ai demandé des renseignements pour une pension de jeune homme, puis pour une place dans une pension demoiselle, comme dame surveillante pour moi, mais je n'ai pas dit que ce fût pour moi. Je suis rentrée après onze heures. J'ai trouvé une lettre de Bl(anc) qui me demande de venir le soir à neuf heures. Il me fait remettre cent francs.

22 - J'écris à Bl(anc) que je resterai chez moi le soir quatre jours de suite, qu'il vienne quand il voudra. Le soir Félix R(enom) et M. Marion.

A dix heures Bl(anc) vient mais il ne reste pas parce que je ne suis pas seule.

23 - Je sors dans la journée. Le soir je descends à huit heures. Nous jouons avec Scara. Théophile (Gautier) vient passer deux heures avec nous.

24 - J'écris à T(oto) à Nether. Après dîner nous descendons. Bl(anc) vient à dix heures. Scara remonte chez elle. Vattepain est venu dans la journée avec son fils. Bl(anc) me parle de ses procès, puis il revient sur l'affaire d'Arsène (24), sur les lettres qui ont été prises par Gaig(neuson) (25). Il reste jusqu'à minuit, il n'y a rien à dire.

25 - Je reçois une lettre de F. Gaig(neuson) qui demande à me voir. Après dîner nous sortons deux heures aux Tuilleries. Je me couche de bonne heure, je suis si fatiguée.

26 - T(héophile) G(autier) dans la journée. Après dîner, rue du Ch(erche) Midi. Je me couche sans monter. Toujours à cause de ma fatigue.

27 - Je parle souvent de ma fatigue, mais ce sont surtout les inquiétudes dont j'ai la tête remplie qui me causent cette espèce de malaise que je nomme fatigue. Bl(anc) ne m'envoie pas d'argent. Je ne sais sur quoi compter. J'ai écrit à Dupont pour lui demander s'il lui serait possible de me trouver une position dans une maison d'éducation. Après dîner je vais chez les D(am)es Renom et Mr Marion chez Scara.

28 - A Necker, puis dîner chez Victorine. Une lettre de T(oto). Il écrit aussi à son père. Il donne des détails sur la situation. Il m'autorise à toucher ici la moitié de ce qui lui revient pour payer ses dettes. Je reçois aussi le Journal de Saint Pétersbourg où il y a un article de T(oto) sur des tableaux (26). Il est bien fait, je crois que T(héophile) G(autier) en sera content.

29 - Je sors de bonne heure, je vais rue de Condé prendre quelques objets dont j'ai besoin. Une lettre de Dupont qui me dit qu'il trouvera sans aucun doute ce que je lui demande, mais qui m'engage à réfléchir. Pas de nouvelles de Bl(anc). Il ne m'a envoyé que deux cents francs et le mois du loyer. Quelle inquiétude, quel ennui. Seule toute la journée et la soirée.

30 - J'écris à Bl(anc) car je ne puis pas rester sans argent. T(héophile) G(autier) vient. Je lui redemande mes lettres. Il me promet de m'apporter mardi (deux lignes barrées : J'écris à Dupont que j'ai bien réfléchi et qu'il ait confiance en ma résolution) Colombe, je lui renouvelle le billet de T(oto) en ajoutant cent francs pour mon compte à payer à la fin d'août. J'envoie un mot de T(oto) à T(héophile) G(autier) à Neuilly (27). Les D(am)es La B(eaume) dans la journée. J'avais beaucoup à payer pour T(oto) à la fin

de ce mois, mais comme je n'ai rien reçu, j'ai pu arranger les choses de façon à reculer d'un mois le paiement. Après dîner je sors une heure seule. En rentrant je trouve Kratz chez Scara, car il ne m'avait pas trouvé. Nous causons tard, il fait de la musique. En descendant ensemble, il me demande à entrer chez moi, qu'il a un mot à me dire, quel mot, bon Dieu ! Que vais-je faire de ce bon, aimable, aimant garçon, j'ai Je ne veux pas écrire mon âge, mais enfin, je ne l'ai pas moins.

31 - J'ai passé une nuit très agitée. J'ai peu dormi et pourtant je ne me sens pas fatiguée. Comme l'on se rajeunit, l'on se retrempe au contact de la jeunesse. Cette soirée d'hier, je ne l'oublierai pas.... Une lettre de Bl(anc). Il m'envoie cent francs, ce qui complète les trois cents francs. Des fruits, des journaux et m'annonce sa visite pour ce soir. Je lis dans L'Illustration du 30 juillet un petit article de T(oto) sur l'inauguration de la statue de Nicolas Ier. Victorine vient avec son mari. Nous allons voir Ermance, puis dîner au Point du Jour. Je rentre à neuf heures. Scara descend, nous jouons, Bl(anc) ne vient pas.

Août 1er - Nous allons passer la journée à Clamart. Dans le chemin de fer, nous rencontrons deux personnes, deux officiers de cavalerie que Scara a connus en Orient. Après dîner, je descends. Scara vient et à neuf heures Kratz. A dix heures Bl(anc) arrive, mais il n'entre pas, parce que je ne suis pas seule. A onze heures Scara monte et Kratz reste avec moi jusqu'à minuit.

2 - A deux heures Dewailly (28), puis F. Gaigneuson. Puis Mr (Gaïech ?). Scara et Mme Grimblot. Nous passons une bonne après midi. Le soir rue Ch(erche) Midi. Rentrée avant onze heures. Kratz et un de ses amis jusqu'à minuit.

3 - T(héophile) G(aulier) passe deux heures avec moi. Au bain. Le soir je descends à neuf heures. Bl(anc) vient de dix heures à minuit.

4 - Je ne sors pas. Lucile (29) qui a beaucoup d'ennuis avec sa belle-soeur. Après dîner je descends. Kratz vient à dix heures. Nous passons la soirée ensemble. Il fait de la musique. Comme la conversation est facile avec ce garçon. Il vient presque tous les jours. Il doit partir bientôt.

5 - Je vais voir S (30) à son bureau. Les D(am)es La B(eaume), T(héophile) G(aulier) et de Wailly. Après dîner, M. Marion et Dévé. A onze heures nous allons prendre des glaces rue Saint Dominique. Je m'aperçois que je suis moins triste depuis huit ou dix jours. J'ai plus de courage pour supporter mes ennuis. Faut-il avouer une faiblesse, je me sens aimée très sérieusement et très sincèrement de Arthur Kratz. Que faire devant une telle patience,

une telle persévérance ? Les vacances vont nous donner le temps de réfléchir.

6 - René vient savoir le résultat de ma visite à son oncle. Dîné avec Scara chez Dewailly avec Mme Grimblot. Nous avons passé une bonne soirée.

7 - Bl(anc) m'envoie cent francs et nous demande à dîner. Dans la journée je reçois une longue lettre de T(oto) avec sa photographie bien ressemblante. J'envoie tout au Moniteur pour T(héophile) G(autier). Bl(anc) ne vient pas. A onze heures Kratz vient passer deux heures avec nous. Toujours le même, triste et gai en même temps. Il me rend responsable de ces brusques changements. Il va partir dans huit jours.

8 - Je sors de bonne heure, je vais voir des appartements car je ne veux pas rester rue du Bac. Je ne suis pas assez chez moi. Après dîner quelques amis chez Scara. A dix heures et demie Bl(anc) vient et je descends. Je le reçois seul. Il était ivre. Il fait beaucoup de bruit et à une heure il part assez calme. Je lui propose d'aller dîner demain avec lui.

9 - Marie Radet (31). Une lettre de Marie Renom du Havre. Bl(anc) me fait dire qu'il viendra me prendre ce soir à huit heures. Il m'envoie cent francs pour remplacer un bouquet. Chez Kratz. Je reste une demi-heure avec lui. J'étais inquiète car hier soir aussitôt mon départ de chez Scara il a voulu partir lui aussi que l'on ne peut renvoyer à une heure du matin. Il m'a dit qu'il sentait que l'ennui le gagnait. J'ai passé la soirée avec Bl(anc) : assez bien.

10 - M. Rousset qui me parle des affaires de Bl(anc). Il reste une heure. Toujours très affectueux. Après dîner je sors avec Kratz. Nous allons au Bois. Quel aimable conversation, sérieuse et variée. Nous rentrons à onze heures. Je ne monte pas.

11 - Dîné chez Victorine.

12 - Quoique bien souffrante, je consens à aller au camp de Saint Maur avec Scara, Kratz et son ami. Nous rentrons à cinq heures. Je me couche une heure. Puis après dîner je me recouche encore deux heures. Le soir M. Marion. Bl(anc) me fait demander s'il peut venir demain. Je dis que je ne sortirai pas. Voilà dix ou douze jours que je n'ai pas vu T(héophile) G(autier).

13 - J'ai bien des choses à faire et pourtant j'hésite à sortir. J'attends T(héophile) G(autier). Puis Kratz part et je ne voudrais pas manquer sa visite d'adieu. Je me sens fatiguée, défaillante. A cinq heures Arthur vient et reste une heure. Quelle heure ! Comment je suis encore aimée ! Et par un homme

jeune, franc, réservé, ceptique ! Que faire en face d'un ami de plusieurs années. Je lui promets de lui écrire. Il ne part que demain soir. Il reviendra me serrer encore la main.

M. Dévé a dîné avec nous. Après dîner T(héophile) G(autier). Nous descendons à neuf heures Mr Dewailly, Mr Grimblot, puis Mme Renom et Marie. Quelle soirée, je suis brisée d'émotion. J'ai très peu mangé à dîner. Je maigrie beaucoup depuis un mois, je ne dors pas bien.

14 - J'écris à T(héophile) G(autier). Je lui conseil de faire autre chose que ces trésors qui ne me parait pas très avantageux. A quatre h(eures) Arthur Kratz. Il est resté une demie heure avec moi. Il part ce soir. A six heures Bl(anc) vient avec Mme Renom et Marie. Nous allons dîner chez Dagneau. Je rentre à onze heures brisée.

15 - Bl(anc) vient dîner avec nous et le soir nous sortons en voiture.

16 - Lucile vient. Nous sortons ensemble. Je vais voir des appartements. Le soir rue Ch(erche) Midi.

17 - Je suis sortie toute la journée pour un appartement. Je suis à peu près décidée pour la rue Madame. En rentrant j'ai été chez Gide (32) avec qui j'ai beaucoup causé. J'ai écrit à T(oto). Le soir chez Scara. Mr Marion et Rodolpho.

18 - Lucile, puis T(héophile) G(autier) qui vient deux fois. Puis M. Dewailly. Je lui parle de Martial. Puis Scara et moi nous allons dîner avec Mr Marion au restaurant Italien. T(héophile) G(autier) m'a apporté une lettre de Varlet qui dit beaucoup de bien de T(oto).

19 - Mme Grimblot dans la journée avec son ouvrage. Le soir Mr Marion qui a été rue Madame et qui a donné des renseignements sur moi car je vais louer décidément. Mme Renom et Marie. Elles m'engagent à aller passer huit ou dix jours à Fontainebleau. J'accepte. Blanc me fait prier d'aller dîner à Montrouge demain.

20 - J'écris à T(héophile) G(autier) pour lui demander deux cents francs pour le compte de T(oto). J'écris à Dupont à propos de l'amnistie. Nous allons dîner à M(on)t(rouge). Bl(anc) est très gai.

21 - Mr Grimblot dîne avec nous. Le soir T(héophile) G(autier). Il me promet cent francs pour la fin de ce mois et cent francs pour le 5 bre. Il me dit que l'on va envoyer des pleins pouvoirs à T(oto). Carolus (33) est évincé.

22 - J'ai terminé rue Madame ce matin. Scara descend, elle travaille.

Après dîner Bl(anc) vient chez moi. Il est bien, il m'a envoyé cent francs.

23 - Une lettre de T(oto). Rue Cherche Midi. Chez Richebourg (34) qui me fera mon portrait pour T(oto). Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc).

24 - Je sors de bonne heure. Une lettre d'Arthur Kratz. Je lui réponds tout de suite. Les D(am)es Renom. Le soir Mr Marion.

Septembre 5 - J'ai passé ces onze jours à Fontainebleau avec Mme Renom et Marie à l'hôtel de l'Aigle noir. Bl(anc) est venu le samedi soir et il n'est reparti que le lundi à deux heures. Il a été bien. Félix Renom aussi a passé trois jours avec nous. Nous avons fait de longues et bonnes promenades. En sommes cela ne m'a pas été désagréable. J'ai reçu des lettres de T(oto), d'Arthur Kratz, de Gerspach (35), de Mme About (36), de Bl(anc) ce qui me fait toujours plaisir et m'occupe ; j'aime la correspondance. T(héophile) G(autier) m'a donné les deux cents francs que je lui ai demandé pour T(oto). Le billet Colombe est payé et quatre vingt deux francs rue de Beaune. Après dîner nous allons Scara et moi au Luxembourg. Le soir Bl(anc) envoie et me prie d'aller dîner demain à Montrouge.

6 - Chez Follin, où je reste long temps à causer. Rue Ch(erche) Midi dans la journée. Dîner à M(on)t(rouge) Bl(anc) est bien. Le soir je monte chez Scara où était Dévé. Il fait froid. Je suis triste, préoccupée, et pourtant tout va assez bien. Je n'ai pas à me plaindre de Bl(anc). Mon appartement est loué, je fais des éco(n)omies, mes amis s'occupent de moi suffisamment, mais je ne suis pas bien portante, je me sens lasse sans raison, la solitude me manque.

7 - T(héophile) G(autier) vient passer deux heures avec moi. Il me parle beaucoup de Marie Renom. Après dîner Gerspach et Mr Marion.

8 - Je suis si souffrante que je n'irai pas chez Victorine. Une lettre de T(oto) où il me dit qu'il a tous les pouvoirs. Le voilà à la tête de cette affaire quand il a l'administration. Une bonne et aimable lettre. Cher enfant. Comme je suis heureuse de le savoir apprécié. J'écris à T(héophile) G(autier) qu'il vienne lire cette lettre. Après dîner je reste chez Scara jusqu'à neuf heures. Je me couche et je lis. C'est là que je suis bien, que je suis seule avec moi-même.

9 - Seule toute la journée. Le soir Scara descend. Dévé, Mr Marion.

10 - Bl(anc) me fait prier d'aller dîner ce soir à Montrouge. J'écris à T(oto), à Arthur Kratz et Follin. Cela me prend une partie de la journée ;

me fait du bien. T(héophile) G(autier) vient à cinq heures, il me donne une longue lettre de Carolus. Nous sortons ensemble, nous causons. Je dîne à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc) il est bien. Je rentre à onze heures.

11 - J'écris de nouveau à T(oto). Je lui raconte mes causeries avec son père. Tout ce que contient la lettre de Carolus. En somme l'affaire s'améliore. Scara et moi nous dînons rue Condé.

12 - Je sors de bonne heure. Je choisis des papiers pour la rue Madame. Je flâne pour être seule.

13 - Je travaille beaucoup pour finir une tapisserie qui doit servir à couvrir ma causeuse. Dîné avec Dévé, à huit heures rue Ch(erche) Midi.

14 - T(héophile) G(autier) avait dit qu'il viendrait mercredi ou jeudi nous prendre pour aller dîner avec lui. Nous ne sortons pas après dîner. Ad(olphe) Bazin et Mr Marion.

15 - Ermance m'amène Georges. Le soir dîné rue Condé seule avec Bl(anc). Il est bien, calme. Je lui dis que je change d'appartement, il trouve cela bien. Je rentre tard.

16 - M. Dubut dans la journée. Le soir Mr Marion. Les D(am)es Renom.

17 - Bl(anc) m'a envoyé cent francs jeudi. Dîné à M(on)t(rouge) avec ces D(am)es Renom, M. et Mme Barroux.

18 - J'ai eu hier la visite d'Alfred Quinot. Nous avons beaucoup causé d'About. Victorine vient avec Ermance et Georges. Nous allons chez Mme Renom avec Scara. Nous y restons à dîner. Le soir Marie chante et fait de la musique. Elle prélude un morceau que T(oto) jouait souvent et avec beaucoup d'entrain. Cela me fait monter le sang au coeur et me force à quitter le salon. Quels émotions douloureuses. Cher enfant. Comme je t'aime, comme je te regrette, comme je suis seule. Mais je ne sens le vide immense que quand je suis hors de chez moi. Nous sommes rentrées à onze heures.

19 - Ce matin je suis brisée, l'émotion que j'ai éprouvé hier m'a laissé une lasitude affreuse et le visage si triste ! J'écris à T(oto). Nous allons dîner à M(on)t(rouge) Scara et moi. Bl(anc) est bien.

20 - Je fais faire mon portrait par Richebourg pour T(oto). Dîner et comme j'étais si souffrante que je ne suis pas allée rue du Ch(erche) Midi.

21 - Je ne sors pas. Je travaille beaucoup à ma tapisserie. Le soir les

D(am)es Renom chez Scara.

22 - Rue Madame avec Tripinel. A cinq heures Bl(anc) envoie savoir si je veux aller dîner avec lui. Je refuse car T(héophile) G(autier) vient nous chercher et nous allons à la Maison Dorée. Nous rentrons à neuf heures. T(héophile) G(autier) est charmant. Il nous lit des vers.

23 - Seule toute la journée. Dîner à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc). Ce matin j'ai reçu une lettre de Kratz qui m'annonce la mort de Mme Martin. J'écris à Gruau et à Mme La B(eaume)

24 - Ce matin j'écris à T(oto). Je lui envoie enfin ma photographie. Elle n'est pas mal. Une lettre de Moris qui me dit qu'il va en Afrique et qui me demande vingt francs. Je sors à quatre heures. Je rencontre T(héophile) G(autier). Nous rentrons. Il reste jusqu'à six heures. Scara et moi nous dînons rue Condé avec Blanc. Lucile est venue.

25 - Hier Torrigranni (37). Il n'est resté qu'un quart d'heure. Il était arrivé le matin. Il est revenu aujourd'hui. Toujours charmant et gracieux. Nous causons beaucoup de tout le monde. Dîné rue Condé avec Scara. Bl(anc) m'envoie 100 f.

26 - Je sors de bonne heure avant déjeuner. Puis je travaille à ma tapisserie, Marie Radet. Puis Torri(granni). Dîné seule avec Bl(anc) rue Condé.

27 - Hier Gruau est venu. Scara l'a reçu. Seule toute la journée. Le soir Gruau et Camille (38), puis Adeline. Je ne suis pas allée rue Cherche Midi

28 - Torrigranni dans la journée. Nous montons chez Scara. Le soir nous jouons, il faisait un très mauvais temps, il n'est venu personne.

29 - Torrig(ranni). Il me parle beaucoup de l'Italie, il est content. Dîner à Mont(rouge) puis revenus rue Condé où Bl(anc) a été détestable. Il m'a fait une réflexion désobligeante à propos de Torrig(ranni), et comme j'étais très fatiguée de la soirée, je me suis mise très fort en colère. Il m'a ramenée en voiture. Je ne sais pas quand je le verrai.

30 - Germaine, Torrig(ranni) dans la journée. Le soir Mme Renom et Marie, puis Torrigranni. Mr Marion et Scara. Bl(anc) m'envoie 100 f.

Octobre 1er - Chez Follin, puis Torrigranni vient me chercher, nous allons faire quelques emplettes pour lui ; je rentre à quatre heures. J'écris à T(oto). Dîné chez Adeline avec Gruau, Torrig(ranni) et Camille. Rentrée à dix heures chez Scara. Bl(anc) y était. Il est resté avec nous jusqu'à minuit.

2 - J'ai passé une mauvaise nuit, je suis bien souffrante ce matin. Je

me lève tard et après déjeuner je me recouche deux heures. Dans la journée, Germaine, Torrig(ranni). Les D(am)es La B(eaume), Victorine et Scara. Nous dînons à M(on)t(rouge) Scara Vict(orine) et moi. Je rentre épuisée.

3 - Je ne me lève qu'à une heure. Torrig(ranni) ; Dewailly ; Eug(ène) Lang(raire) et Scara. Le soir Dédé.

4 - J'envoie dix francs à Moris. Torri(granni) vient passer une heure avec moi. Quoique bien souffrante je me trouve bien de cette visite. Nous causons beaucoup de l'Italie, de ces propriétés. Dîné chez Dewailly avec Scara, Bl(anc) qui est un peu malade.

5 - Comme j'ai de la peine à me remettre d'une indisposition bien naturelle cependant. Je me sens si lasse que je me couche dans la journée. Torr(igranni) vient tard, il ne reste qu'un instant. Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc).

6 - Bl(anc) m'envoie 100 f. Mme Grimblot dans la journée puis Elise Joly. Torrig(ranni) vient me prendre à quatre heures nous sortons. Dîné rue Condé avec Torrig(ranni) et Scara. Nous passons une bonne soirée.

7 - Ce matin Adol(phe) B(azin). Je lui donne une chaîne en or pour mettre en gage, car je ne puis pas lui prêter 100 f qu'il me demande. Le soir Torrig(ranni).

8 - Eug(ène) Del(angraire). Puis Henri M(arion). Puis Mme Grimblot qui dîne avec moi. Après dîner Dewailly, Torrig(ranni), Bl(anc), Marion et deux ou trois autres amis. L'on parle beaucoup de l'Italie. Torrig(rani) engage Henri à aller le voir à Parme. Dewailly dis des vers.

9 - Torrig(ranni) Mr et Mme Balemeure, qui m'engagent beaucoup à aller à Saverne. Mr Marion qui me propose d'aller aux Tuilleries. Après dîner à Montrouge où je trouve Bl(anc) seule. triste. Je rentre à minuit.

10 - Je reçois une lettre de T(oto) une d'Arthur K(ratz). Rue du Cherche Midi. Puis rue Madame où sont les ouvriers. Je fais quelques emplettes pour Torrig(ranni). Après dîner je descends. Bl(anc) de dix heures à minuit. Il me dit que Moris est allé à M(on)t(rouge) mais qu'il ne l'a pas vu.

11 - Chez Mme Renom. Torrigranni. Après dîner à M(on)t(rouge) Bl(anc) fait venir Ferd(inand) Gaig(neuson) pour lui demander deux lettres qui m'appartiennent et qui sont entre les mains d'Arsène Bigout. Bl(anc) vient me reconduire.

12 - Ce matin rue Condé, puis rue Madame. J'écris à T(oto). Le soir chez Dewailly où nous passons la soirée.

13 - Je sors de bonne heure. Torrig(ranni) est venu hier passer une heure avec moi, il vient aujourd'hui. Il est assez content de la tournure que prennent ses affaires. Toute la soirée seule chez Scara

14 - Je sors dans la journée chez Vattepain avec les Dames La Beaume. Rentrée à cinq heures. Mme Grimblat dîne avec nous. Après dîner Pierre, qui me conduit à Montrouge car Bl(anc) me fait demander, je reviens à dix heures. Chez Scara où sont mes amis. Le père et le fils Marion, Torrig(ranni) E. Joly.

15 - Je quitte la rue du Bac. A deux heures je suis rue Madame. Je vais dîner à M(on)t(rouge). Je rentre coucher quoique les ouvriers travaillent encore. Mais je n'ai pas accepté l'offre de Mme La Beaume qui voulait que j'aille chez elle.

16 - Les ouvriers toute la matinée quoique ce soit dimanche. A deux (heures) Scara, puis Torrig(ranni) qui revient de St Cloud. Il est content. Puis M. Marion. Nous dînons à M(on)t(rouge). Bl(anc) est très bien. Je rentre avec plaisir chez moi. Je me sens seule, indépendante.

17 - Toujours les ouvriers. A trois (heures) Torrig(ranni). Il part ce soir. Dîné à M(on)t(rouge), seule avec Bl(anc). Je passe rue du Ch(erche) Midi.

18 - Une lettre de T(oto) où il me dit qu'il veut faire le commerce des tableaux et que je pourrai lui être utile. Je le veux bien, cher enfant, si je puis l'aider à gagner quelque argent j'en serai bien heureuse. T(héophile) G(autier) dans la journée. Nous sortons ensemble. Dîner à M(on)t(rouge) avec les Dames Renom.

19 - Dîné chez Scara et le soir rue de l'Université.

20 - Les Dames Renom, puis les Dames La B(eaume) puis Scara. Dîné rue Condé avec Scara.

21 - Je suis sortie de bonne heure. Dans la journée Henri Marion. Dîné seule, le soir les D(am)es Renom, Scara, Marion Père. A six heures Bl(anc) me fait dire que j'aille à M(on)t(rouge) à 9 h(eures) mais je refuse amoins que ce ne soit pour affaires graves dans ce cas je lui dis de m'envoyer chercher en voiture. Je n'ai pas de nouvelles de M(on)t(rouge). J'écris à T(oto).

22 - Je sors toute la journée. Dîné à M(on)t(rouge) seule.

23 - Je commence à m'habituer à mon nouveau domicile, il me plaît, j'y suis tranquille. Scara. Bl(anc) vient à huit (heures). Nous dînons tous

les trois tranquillement. Bl(anc) est en admiration, il trouve tout bien, même Colombe ; pourvu que je ne le voye pas trop.

24 - Vattepain, puis Victorine et Georges, elle dîne avec moi. Je passe ma soirée seule près du feu. Je suis bien.

25 - Ferd(inand) Gaig(neuson). Puis les Dames Guerni, dîné seule seule toute la soirée.

26 - Théophile (Gautier) vient me dire qu'il avait appris de vilaines choses sur Carolus, qu'il craignait que Toto ne soit compromis et qu'il voulait envoyer une dépêche pour que T(oto) revienne avec Richebourg. Je lui ai conseillé d'attendre et j'ai écrit à T(oto). T(héophile) G(autier) m'a lu le commencement de sa comédie en vers. Ferd(inand) Gaig(neuson). Georges. Dîné à M(on)t(rouge). Gaig(neuson) est venu. Bl(anc) a été très bien pour lui.

27 - Une lettre de T(oto). Ferd(inand) Gaig(neuson). Les D(am)es Guerni. Il fait un affreux temps. Je suis souffrante. Seule toute la soirée.

28 - Henry Marion dans la journée. Dîné seule. Le soir M. Marion. J'écris à T(oto).

29 - Dîné seule. Le soir rue Buffaut.

30 - Une lettre de Torri(granni). Bl(anc) et Scara ont dîné avec moi. Bl(anc) est très bien.

31 - Du monde toute la journée. Le soir dîné à M(on)t(rouge) avec M. et Mme (Varrang.?)

Novembre 1er - Je suis sortie le matin. Dans la journée mes sœurs avec les enfants. Dîné rue Condé avec Scara.

2 - Au Grand M(on)t(rouge) en sortant du cimetière j'ai rencontré Emilie Gautier (39) qui m'a emmenée jusque chez elle. Nous avons beaucoup causé de T(héophile) G(autier). Dîné chez Scara.

3 - Je suis un peu souffrante d'une douleur à l'estomac mais extérieure. Cela me fait penser au rhumatisme du cœur dont Mme Feydeau(40) vient de mourir. Dîné à M(on)t(rouge) avec M. et Mme Barroux.

4 - Seule toute la journée. Le soir le père et le fils Marion, Scara.

5 - Seule toute la journée. Le soir Rue Ch(erche) Midi. Je n'ai trouvé personne. Je suis rentrée à huit heures. Je lis les Dettes du coeur d'Auguste Maquet (41).

6 - Adolphe B(azin). Puis mon frère, qui est resté longtemps. Puis Scara et Mr Marion. Dîné chez Scara avec Bl(anc).

7 - Une lettre de T(oto). Bl(anc) m'a envoyé 100 f hier. Victorine a dîné avec moi. Le soir Scara, Henri Marion qui m'a apporté des gâteaux, nous jouons. Mme Barroux.

8 - Je suis très enrhumée. Bl(anc) me demande d'aller à M((on)t(rouge) mais je refuse.

9 - Il fait un beau temps. Je sors de bonne heure. Je vais à Boulogne. Je rentre à six heures et après dîner chez Scara.

10 - Colombe me donne deux cents francs en dépôt. Je lui fais une reconnaissance et je me sers de cette somme. Je la lui rendrai le 15 février. Dîné à M(on)t(rouge) avec Scara.

11 - Je sors le matin. Je dîne chez Scara et je rentre avant huit heures. Le soir les D(am)es Renom. Eug(ène) Delangraire. Mr Marion et Scara. Nous prenons du thé.

12 - Je sors de trois à six heures. Le soir Gruau. Je lis Mr Auguste de Méry (42).

13 - M. Marion et Henri. Dîné rue Condé avec Scara. Bl(anc) a bavardé jusqu'à près de minuit.

14 - Les D(am)es La B(eaume) puis les D(am)es Renom. Dîné rue Condé avec Scara. Je suis bien ennuyée. Je n'ai pas encore de réponse de Toto à la lettre qui parle de son retour. Je n'ai pas vu T(héophile) G(autier) depuis une vingtaine de jours. Cela ne lui arrive jamais je suis inquiète mais je n'en dis rien. A quoi bon !

15 - T(héophile) G(autier). Il me dit qu'il a reçu une lettre de T(oto) bien détaillée dont il est content. Chez les D(am)es La B(eaume) le soir.

16 - Une lettre de T(oto). Il est content de rester à S(ain)t Pétersbourg l'hiver. Pour moi comme sa santé est bonne et qu'il gagne quelque argent, cela suffit pour me faire supporter l'absence. Mr Rousset vient passer deux heures avec moi. Dîné seule le soir chez Scara. Je suis très enrhumée, mais pas trop malade. Je me chauffe beaucoup ; j'ai du feu dans ma chambre jusqu'à deux heures du matin.

17 - Mon propriétaire qui est bien et facile. Les D(am)es La Beaume. Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc).

18 - M. Vattepain et Gruau. A cinq heures Dewailly vient me chercher pour dîner. Nous rentrons ensemble à huit heures. Les D(am)es Renom, Scara, Gerspach, Marion. Nous prenons du thé et nous jouons à divers jeux jusqu'à minuit. Bl(anc) envoie à neuf heures.

19 - Dîné à M(on)t(rouge) seule.

20 - Mr Marion, puis Henri qui part demain. A cinq heures les D(am)es Renom. Nous allons ensemble dîner à M(on)t(rouge). Bl(anc) est bien.

21 - Legras (43) est venu samedi. Il m'a dit que Georges avait été malade et ne viendrait pas. Mr Roussel, puis les D(am)es La B(eaume). Puis ma mère avec Charles (44). Je sors une heure pour acheter une robe à ma mère de moitié avec Charles, puis nous rentrons et nous dînons tous les trois. Le soir Scara.

22 - Je sors de bonne heure. Chez Thiloux, Trepied, rue de Buffaut, j'achète une casaque à Marie. Chez (Derl ?) chez Victorine ; puis dîné à M(on)t(rouge). Je rentre très souffrante mais j'ai fait tout ce que j'avais à faire.

23 - Les D(am)es La B(eaume), puis Ferd(inand) Gaig(neuson). Puis les D(am)es Renom et Angèle. Nous allons dîné à M(on)t(rouge). Lucile vient un instant avec sa mère. Scara est venue ce matin.

24 - Scara vient de bonne heure. Bl(anc) dîne avec nous il est bien, il est content, il a envoyé du vin. Il s'endort après dîner tandis que nous causons. J'aime mieux cela que de le voir galant. Il m'a envoyé 100 f.

25 - Je reçois une lettre d'Adeline. Gruau, Vattepain. T(héophile) G(autier) vient à cinq heures, nous causons il me dit des vers de Riega. Nous allons ensemble rue de Buffaut. Nous dînons et passons la soirée avec Bl(anc), Angèle. Bl(anc) fait répéter une scène de Molière à Angèle, T(héophile) G(autier) donne quelques conseils à la pauvre enfant qui ne donne pas grandes espérances.

26 - Scara vient me prendre à deux heures. Nous sortons ensemble. Dîné rue de Seine avec Bl(anc). Gerspach vient à neuf heures. Bl(anc) est très désagréable.

27 - Scara. Puis Mr Marion à cinq heures. Mr Dewailly vient me demander à dîner. Le soir nous allons ensemble à l'Ecole lyrique pour voir Angèle

Brémont. J'écris à Scareg pour A. Brémont.

28 - Seule toute la journée. Bl(anc) me fait demander d'aller à M(on)t(rouge) mais je ne veux pas sortir. Je lis La Femme de Michelet (45).

29 - Je sors de bonne heure. Chez Dalg pour T(oto). Rue de Buffaut. En rentrant à cinq heures, je trouve Arthur Kratz. Il est arrivé ce matin. Il reste avec moi jusqu'à six heures. Il va dîner et revient à huit heures. Nous passons la soirée tous les deux. Il fait de la musique, nous causons beaucoup.

30 - Je reçois une lettre de Sareg que j'envoie à Marie Renom. Je sors de bonne heure. J'écris à T(oto). Dîné chez Scara. Le soir Dewailly et Mr Marion. Je rentre après une heure.

Décembre 1er - Au bain le matin. Gruau. Puis Scara. Dîné à M(on)t(rouge) seule. Bl(anc) est souffrant. Je lui conseil d'aller voir Legroux il refuse comme toujours dans ce cas-là. J'insiste. Il me ramène à onze heures.

2 - Mme La B(eaume) le matin. Elle m'apporte une lettre pour Bl(anc). Je la lui envoie en lui répétant qu'il doit aller demain matin chez Legroux. T(héophile) G(autier) vient dîner avec moi. Le soir Scara, les D(am)es Renom et Félix (Renom). Mr Marion, Gerspach et à dix heures Arthur Kratz. Nous prenons le thé et nous passons la soirée gaiement, la musique les jeux, la conversation sur Michelet et les trois livres de Sand de Paul de Musset et de Louise Collet (46). Je reçois une lettre de T(oto). Un mot de Dewailly pour dîner demain avec lui.

3 - J'écris à Dewailly et je dîne à M(on)t(rouge) avec les D(am)es Renom. Mr Rousset.

9 - Il y a six jours que je n'ai rien écrit. Cependant je me souviens à peu près de ce que j'ai fait, des personnes que j'ai vues. Samedi je suis allée voir T(héophile) G(autier) rue de Beaune et le soir j'ai dîné à M(on)t(rouge) avec les D(am)es Renom et Angèle. Bl(anc) est très souffrant. Dimanche je devais aller chez Victorine et puis j'ai trouvé qu'il faisait froid et je ne suis pas sortie. Kratz est venu à trois heures. Il est resté avec moi jusqu'à six. Quelle bonne causerie. Il a fait de la musique. J'ai dîné seule à M(on)t(rouge). Bl(anc) m'a dit qu'il était malade sérieusement il (a) une irritation d'estomac, mais il ne veut rien faire. Je lui propose d'aller le soigner rue Condé ou même à M(on)t(rouge), mais il ne veut rien. Lundi Mme La B(eaume) Gruau. Le soir Scara, Kratz et Mr Marion.

Nous parlons d'aller au théâtre du Luxembourg. Mr Marion propose d'aller dîner au cabaret, bref à mon tour je propose de ne pas dîner ce jour-là et rentrer chez moi faire collation. Nous ajoutons comme convive Gerspach puis l'on convient d'apporter son plat enfin tout en plaisantant nous arrivons à organiser un souper pour samedi ; l'on se reverra mardi. Je sors de bonne heure. Je vais passer la journée chez ma soeur Victorine. Le soir je dîne seule à M(on)t(rouge). Bl(anc) est toujours bien souffrant et toujours bavard jour et nuit. Mercredi Mr Rousset puis Scara. Je dîne seule et le soir rue de Seine. Kratz vient il est triste. De Brossart Dewailly qui raconte beaucoup il est très aimable, nous l'engageons pour samedi, le souper se complique. Mr Marion. Jeudi je vais voir Mme La B(eaume), Gruau puis Scara. Elle vient dîner à M(on)t(rouge) avec moi. Bl(anc) est toujours malade. Aujourd'hui c'est vendredi. Je ne sors pas. Ce sont mes jours de fêtes. Je suis bien chez moi, j'aime mon appartement. Mme Renom est venue de bonne heure avec Marie. Elles sont restées à dîner avec moi. Ce soir Scara, Mr Marion, Kratz et Félix. J'ai reçu une lettre de Toto un instant avant le dîner. Il me dit que lui aussi le vendredi il se réunit à plusieurs amis, seulement il y a entre nous Yaoling... J'ai fait demander une loge à Larounat (47) pour demain. On me l'a promise. Mme Renom a reçu une lettre de Moris. Elle me la donne.

10 - Ma nièce Marie. Puis René qui vient me dire que sa soeur est très malade. Pauvre Lucile ! Comme je suis changée - A cette nouvelle un autre jour, ou plutôt à une autre époque j'aurais pris une voiture et je serais à Belleville. Mais aujourd'hui j'ai à peine promis d'y aller demain. J'écris à Moris. Je ne lui enverrai de l'argent que quand il aura répondu. Dans la journée Gruau, Théophile (Gautier) vient à cinq heures au moment où je prenais un potage, car je ne dîne pas puisque nous soupons, il en prend avec moi. Nous parlons de T(oto). Kratz, puis Dewailly. Je reste seule avec Kratz de six à sept heures. Nous allons à l'Odéon. Scara Dewailly Kratz Gerspach et Marion. Nous rentrons à minuit et jusqu'à quatre heures et demie nous restons à table. Beaucoup de bougies. J'avais fait faire un fort rôti et un gâteau de riz. Kratz a envoyé un homard, Marion un pâté de perdreaux, Dewailly un pâté pithiviers, une boîte de madeleines, Gerspach un nougat. Ils se sont bien amusés, des histoires, un peu de musique et beaucoup de rire. Pour moi j'étais contente de les voir gais. A cinq heures je me couchais.

11 - Je me lève avant dix heures, au bain, puis j'écris à T(oto) et je reste jusqu'à six heures dans mon fauteuil. Mr Marion, Scara. Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Blanc il est toujours malade et ne veut pas voir de médecin.

12 - Gruau, puis T(héophile) G(autier) à cinq heures. Il avait une voiture. Je vais avec lui jusqu'au Louvre. En rentrant je trouve une carte de Kratz,

ma mère et mon frère aussi était venus. Scara est venue dans la journée. Dîné seule. Le soir les Dames La Beaume Eug(ène) Delangrère. J'ai écrit à Adeline. Bl(anc) envoie à dix heures. Il est toujours très souffrant.

13 - J'écris à Scareg pour le remercier. Seule toute la journée. A cinq heures Kratz. Nous restons à causer ensemble jusqu'à six h(eures) et demi, il m'accompagne jusqu'à M(on)t(rouge). Il part demain pour toute la semaine. Dîné avec Bl(anc) qui est toujours dans le même état sans vouloir rien faire.

14 - Je sors de bonne heure. A Belleville. Je rentre dîner. Je ne vais pas chez Scara. Bl(anc) n'écrit pas.

15 - Je ne sors pas. Gruau, puis Scara. A six heures, Dewailly vient nous prendre et nous dînons avec lui. Bl(anc) n'a pas envoyé

16 - Une lettre de Moris. T(héophile) G(autier) à cinq heures, il dîne avec moi. A sept heures une lettre de T(oto) où il annonce la copie pour le 1er janvier. Le soir Scara, Gerspach, Marion. T(héophile) G(autier) est gai, il raconte des traits de sa vie de jeunesse. Pas de nouvelles de Bl(anc).

17 - J'envoie à M(on)t(rouge). Rien de particulier. Dîné à M(on)t(rouge). Vattepain dans la journée.

18 - Je sors à neuf heures. Rue Condé. J'envoie une vieille commode à Belleville (48) puis vingt b(outei)lles de vin de la part de Bl(anc). Mes amis dans la journée. A six heures les D(am)es Renom nous dînons à M(on)t(rouge). Bl(anc) se fâche avec les Desse (49). Il veut se servir lui-même. Il est toujours malade.

19 - Il fait très froid. J'écris à T(oto). Scara puis Albertine. Je dîne seule, seule toute la soirée.

20 - Je suis très souffrante. Je voulais aller à M(on)t(rouge) mais il fait si froid que je ne sortirai pas. Scara vient à trois heures. Elle reste dîner avec moi. J'écris à Adeline. A quatre heures Kratz et Gerspach. Ils restent jusqu'à six heures. J'aurais bien voulu les garder pour dîner, mais je n'avais pas de cuisine. Après notre repas, Scara et moi nous jouions aux cartes quand ces deux aimables garçons reviennent. Alors nous passons une charmante soirée de causerie, de musique. Gers(pach) gai, spirituel, instruit. Kratz aimable et mélancolique en même temps. Pour moi je n'ose pas dire ce que j'éprouve au contact de cet amour continu que je sens et que je ne veux pas laisser voir même à cet homme presque encore un enfant. Mais quelles bouffées de jeunesse il me montent au coeur. C'est donc vrai que j'arriverai à mon demi-siècle aimée comme on l'est rarement à vingt ans ! Scara était insouciant et rieuse. Il y avait huit jours que je n'avais vu Kratz

et j'aurais bien volontiers passé la soirée seule avec lui. Mme La B(eaume) le matin.

21 - J'écris à Bl(anc) par la poste. Seule toute la journée. Dîné rue de Seine. Kratz vient à neuf heures. Toute la soirée il est resté assis près de moi avec cet air préoccupé et bien aise qui est chez lui indéfinissable. Mr Marion. Un nouveau souper s'organise pour samedi chez Scara. Je rentre à une heure bien fatiguée.

22 - Toute seule la journée. Je ne suis pas sortie. Le soir dîné à M(on)t(rouge) avec Gruau. Bl(anc) était dans un état de malaise, absorbé, endormi. Une lettre de Chameray. Bl(anc) m'envoie 100 f.

23 - Mr Rousset. Les D(am)es Renom elles dînent avec moi. Le soir Scara, Kratz, Dewailly, Félix, Marion. Nous jouons à plusieurs petits jeux jusqu'à onze heures nous prenons le thé. A minuit et demi l'on s'en va. Kratz me tend la main et je le prie de venir me voir demain dans la journée, que j'ai à causer avec lui, même qu'il ne me donne un quart d'heure tout de suite. Il reste avec moi une heure et demie.

24 - J'écris à T(héophile) G(autier) pour ce soir. Il fait un temps affreux de pluie et de vent. Les D(am)es Renom dans la journée. Elles vont à M(on)t(rouge) et reviennent à cinq heures. Bl(anc) les a mal reçues. Il est contrarié de ce que je lui fais dire que je n'irai pas ce soir. Je lui écris par un commissionnaire à huit heures. Chez Scara à huit heures, nous étions réunis Dewailly, Marion, Kratz et Gerspach. Nous jouons au whist et à minuit et demie nous nous mettons à table. Nous partons à cinq heures Dewailly, Marion et moi, Kratz et Gersp(ach) restent avec Scara. Le souper ne s'est pas très bien passé, l'on était pas gai. Je ne veux plus m'en mêler à ces fêtes qui n'en sont pas pour mon goût. J'ai écrit à Chameray.

25 - Bl(anc) m'écrit qu'il ne sait que faire, qu'il restera seul, isolé, malheureux, malade. Je lui réponds que ce qu'il me dit est stupide, qu'il me fasse faire à dîner. Je vais à M(on)t(rouge) à sept heures. Bl(anc) est bien, il est content de ce que je suis venue moi aussi. Il me donne 100 f.

26 - Je voulais sortir, mais il fait un si mauvais temps que je remets à demain. Puis pour être sincère, je pense que Kratz viendra et je ne veux pas manquer sa visite qui m'est toujours agréable. J'écris à T(oto) en finissant ma lettre les larmes m'ont suffoquée. Quoique je n'attache pas grande importance aux solennités, la pensée de ne pas le voir au renouvellement de l'année m'a émue. Scara, elle me raconte la fin de la nuit de samedi à dimanche. Kratz a été bien et sage comme toujours pour son ami. M. Guérin. Puis à quatre (heures) Kratz, il a mal à un pied. Je le prie de rester à dîner avec moi. Il va chez son médecin et revient à six heures. Nous

dînons, nous le soignons, il reste avec moi jusqu'à minuit, faisant de la musique et causant. Ce garçon est pour moi le mélange d'un homme et d'un enfant. Il me semble par moment que j'ai Toto près de moi. J'écris à Mme Renom.

27 - Je sors de bonne heure. C'est mardi mon jour de visites. Chez Follin, je lui ai serré la main avec plaisir. Chez Poulet Malassis (50), j'ai pris chez lui des livres de T(héophile) G(autier). Chez Collas. J'ai écrit et envoyé quinze francs à Moris. Dîné seule et le soir au lieu d'aller rue du Cherche Midi, je suis allée au bain.

28 - Une lettre de Mme La Beaume, elle me reproche de ne pas aller la voir et elle a raison, elle m'envoie une lettre pour Bl(anc). A quatre heures je vais voir Kratz il va mieux, je reste avec lui jusqu'à six heures. Dîné rue de Seine.

29 - Une lettre de Chameray. J'écris à Mr Guerni pour demain. A Belleville. Je rentre à cinq heures, dîné seule, je me couche de bonne heure.

30 - T(héophile) G(autier) vient dîner avec moi. A sept (heures) une lettre de T(oto). Le soir les D(am)es Renom, Scara, Dewailly avec des bonbons, Gerspach et Kratz, Marion, Adolphe. Nous restons jusqu'à deux heures. On prend le thé.

31 - Je sors toute la journée. Chez Follin, Gervais de Caen, ma mère. En rentrant à quatre heures je trouve Kratz il reste avec moi jusqu'à six heures il me conduit à Montrouge jusqu'à la porte de la maison. Dîné à Montrouge. Bl(anc) est détestable. Je reste jusqu'après une heure du matin attendant le caprice de Bl(anc) pour savoir ce qu'il veut faire le 1er janvier. Louis me ramène je rentre à deux heures fatiguée.

Janvier 1er (1860) - Quelques visites. Les D(am)es Renom viennent dîner avec Blanc chez moi.

2 - Victorine et Georges. Mr Dubut, Pierre, Kratz, Scara et Bl(anc) le soir. J'écris à T(oto).

3 - Je sors de bonne heure chez Mr Dubut, mais je ne le trouve pas. Rentrée à trois heures. Dîné seule. Le soir rue de Cherche Midi.

4 - Chez Mme Guérin. à trois heures. Ferd(inand) Gaig(neuson) - à cinq heures Kratz je le garde à dîner. Il reste avec moi jusqu'à minuit. Je ne vais pas chez Scara. Je n'ose pas avouer tout le plaisir que me cause la

tendre affection d'Arthur Kratz. Je sens qu'il a une grande confiance en moi. Il est bien près de moi il a des élans de tendresse que je ne croyais plus pouvoir inspirer. Et pourtant c'est bien sincère, car rien n'oblige cet homme à agir contre ses sentiments. J'ai à cet égard là une grande réserve et je me garde de rien d'exiger, j'hésite même souvent à accepter, mais je suis touchée de cette préférence très marquée, de cette assiduité, des moyens ingénieux qu'il trouve pour rester de longues soirées avec moi. Je m'y prête je l'avoue avec une grande douceur. Cette occupation morale et intellectuelle me préserve de me trop inquiéter de ma vie matérielle qui est toujours difficile par le manque d'argent car je n'ai encore rien touché pour le compte de T(oto) et depuis son départ, j'ai payé beaucoup pour lui. Je dépense plus que je ne voudrais.

5 - Seule toute la journée. Au bain, couchée de bonne heure.

6 - Les D(am)es La B(eaume). Mr Rousset avec des bonbons et une petite coupe. Scara vient me demander à dîner. T(héophile) G(autier) puis Dewailly apporte de petites oranges et des crevettes. Nous dînons tous les quatre. Après dîner, les D(am)es Renom, Mr Marion avec des bonbons, Kratz à neuf heures et demie. T(héophile) G(autier) cause beaucoup. Il part à dix heures. Kratz le conduit au Louvre et revient. Dewailly va aussi passer deux heures dans une soirée et revient. Nous tirons les rois. Marie a la fève et choisi Kratz. L'on organise un souper rue de Buffaut pour lundi, toujours en pique-nique. Nous restons à causer jusqu'à deux heures.

7 - J'écris à Blanc qui ne m'a encore pas donné d'argent pour ce mois-ci. Vattepain. Je vais voir T(héophile) G(autier). Je rentre à cinq heures. Bl(anc) m'envoie 100 f. Dîné à M(on)t(rouge) avec les D(am)es Renom. Bl(anc) est très méchant de sept à dix heures. Il se remet nous l'engageons à venir lundi soir, il refuse. J'obtiens qu'il vienne dîner dimanche à la rue Madame.

8 - Mes nièces. Scara a cinq heures. Mr Dubut à sept heures. Bl(anc) nous dînons il est bien.

9 - Je suis allée hier matin mettre un mot au Moniteur pour prier T(héophile) G(autier) pour le soir. Seule toute la journée. A cinq heures Bl(anc) envoie deux b(outei)lles (de) champagne. A sept heures rue de Buffaut. La soirée c'est bien passée. Rentrée à quatre heures.

10 - Je sors et en rentrant je trouve une lettre de T(oto) il m'envoie un article pour le Moniteur. Une bonne petite lettre pleine de détails intimes. Kratz vient de quatre à six. Ma mère et Charles à dîner. Kratz revient à dix heures il reste avec moi jusqu'à minuit.

11 - Bl(anc) envoie des papiers pour Mme La B(eaume). Je les lui fais remettre. Lucile vient passer deux heures avec moi. Scara. Dîné rue de Seine. Le soir Marion et Gerspach. Rentrée à une heure.

12 - Bl(anc) me fait demander d'aller à M(on)t(rouge) mais je ne veux pas sortir ce soir. J'attends T(héophile) G(autier). T(héophile) G(autier) n'est pas venu. J'ai passé la soirée toute seule.

13 - Depuis une j'usqu'à près de deux heures du matin j'ai eu du monde. Bl(anc) a envoyé. J'ai promis d'aller dîner demain. Marie Renom a dîné avec moi. Je n'écris pas le nom des amis qui viennent me voir ce sont toujours les mêmes. Cependant Colas, Dêvé, Mr Faure et son fils Albert sont venus hier soir pour la première fois de cet hiver. Nous avons passé une bonne et gaie soirée. Kratz est venu tard comme toujours, mais il a l'air heureux. Je me couche tard. Je suis mal à mon aise et pourtant j'ai un peu engraisé. Je suis pourtant ennuyée à cause de l'argent. Je ne reçois rien de Toto et je paie toujours.

14 - Je ne me porte pas bien, je suis tourmentée par le sang. Je sors de bonne heure. Chez Mr Barroux. Rentrée à quatre heures. Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc). Je rentre à minuit à pied avec Louise.

15 - Je fais demander 150 f à Scara. Dans la journée Georges. Mme Renom et Marie, Vattepain et son fils, puis Kratz. A six heures Kratz prend une voiture et nous allons à M(on)t(rouge). Les D(am)es Renom avec moi. Bl(anc) ne nous attendait pas. Pendant une heure il a été détestable, colère au point de pleurer. Qu'el spectacle! Nous dînons assez mal. Kratz a comme toujours été spirituel, aimable, faisant tout pour distraire et occuper Bl(anc) qui finit par être supportable. Je rentre à onze heures.

16 - Une lettre de Lucile. Victorine et Georges à deux heures Scara puis Mr Barroux avec ses deux filles, puis T(héophile) G(autier) qui vient un instant je lui donne l'article de Toto. Après dîner Mr Marion. Nous jouons. Je suis bien fatiguée. Que de bruit et de mouvement.

17 - Kratz à trois heures. Il reste avec moi jusqu'à sept heures et me conduit à M(on)t(rouge). Que je me sens heureuse de l'affection de ce jeune homme. Qu'el sincérité dans ses opinions, quelle logique. Il m'a fait de très sages réflexions sur le caractère d'une femme que je vois souvent et avec qui je suis peut-être un peu trop confiante. Il a raison.

18 - J'ai commencé à écrire à T(oto) hier, mais comme j'attends T(héophile) G(autier) le soir je ne finirai ma lettre que demain. T(héophile) G(autier) n'est pas venu, j'ai dîné seule et avant huit heures j'étais rue de Seine. Kratz y était. Adolphe est venu me dire que T(héophile) G(autier) était un

peu malade. Nous restons jusqu'à une heure. Kratz me ramène. Il est question d'aller samedi au théâtre et de rentrer souper chez Scara. Je ne suis pas du tout disposée à renouveler ce genre d'amusement.

19 - Je sors ce matin. Rue de Beaune. J'écris à T(oto). Je lui envoie ses comptes. Dans la journée Mr Barroux. Puis Scara. Bl(anc) m'envoie 200 f et m'attend ce soir. Dîné à M(on)t(rouge). M. Gaig(neuson) était venu mercredi pour les affaires Bigault.

20 - J'écris à Adeline. Les D(am)es La B(eaume). Mme Renom et Marie ont dîné avec moi. Le soir Pierre, Adolphe, Mr Marion. T(héophile) G(autier) dans la journée. Il m'a beaucoup parlé de T(oto). Carolus est évincé. T(oto) va être un peu embarrassé et peut-être forcé de revenir. Je serais bien heureuse de le voir, mais que fera-t-il ici ? Je lui écrirai demain.

21 - J'écris à T(oto) tout ce que son père m'a dit hier. Je lui conseil de travailler et de rester là-bas jusqu'au mois d'août. J'attends avec impatience une lettre. Scara a organisé un spectacle et un souper pour ce soir. Je ne veux pas y aller. Kratz vient à trois heures. Je lui dis que je n'irai pas ce soir au théâtre. Il me fait des reproches affectueux et sévères en même temps et surtout raisonnables. Je le reconnais, il consent à changer de résolution. Je lui promets de faire ce qu'il veut. Gerspach vient à cinq heures me prévenir qu'il viendra avec une voiture à sept heures. Je garde Kratz, nous prenons une douzaine d'huitres. A sept heures et demie, nous allons au théâtre, puis nous rentrons rue de Seine. Nous restons jusqu'à quatre heures, cela se passe très bien, mais pas d'une gaieté folle., mais bien.

22 - Mes nièces. Scara. Les D(am)es Renom. Les D(am)es La Beaume. Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Blanc rentrée à minuit. Une lettre de T(oto).

23 - Lucile, mon frère, puis Kratz à quatre (heures). Après dîner les D(am)es La Beaume. Kratz qui nous fait de la musique, Adolphe. J'envoie la lettre de T(oto) à T(héophile) G(autier).

24 - Vattepain dans la journée. Le soir rue Cherche Midi.

25 - Je sors. Au Ministère de l'Instruction publique voir Mr Marchal pour Chameray. A quatre h(eures) Kratz. Il reste avec moi jusqu'à six heures. Je dîne à M(on)t(rouge).

26 - Sortie de une heure à quatre. J'ai beaucoup marché. J'ai le sang à la tête. Rentrée à cinq. M. Barroux. Dîné toute seule toute la soirée. Je lis de l'histoire, Montesquieu, des livres sérieux. Je voudrais occuper

beaucoup mon esprit, me préparer à fuir le charme des romans et des choses futiles, me persuader que je ne dois plus aimer. Enfin. Mais cela est très difficile quand je regarde autour de moi. Il faudrait le retour de T(oto) car j'ai pour mon fils une affection qui se rapproche de l'amour, de même que l'amour est toujours dans mon esprit basé sur une affection plus solide.

27 - Scara dans la journée, puis les D(am)es Renom, puis Adolphe. Nous dînons tous les cinq. Après dîner Gerspach, Mr Marion. Ad. et Marie répètent une comédie. Une lettre de T(oto). Il m'a annoncé la visite d'un Mr Holtz qui m'apportera un souvenir de lui. Cher fils que ses lettres sont bonnes et aimables. Qu'elle égalité dans (son) caractère, quel sérieux dans ses pensées. Comme j'aime cet enfant.

28 - Je travail l'anglais. Je lis beaucoup. Adolphe. Je crois qu'il va travailler avec Bl(anc). Kratz à quatre heures. Il reste avec moi jusqu'à sept heures et me conduit à Montrouge à pied en causant. Dîné seule avec Bl(anc). Il est bien, calme, pas exigeant.

29 - Les D(am)es Renom. Nous allons ensemble à M(on)t(rouge). Bl(anc) est bien. Il donne les étrennes à Marie.

30 - Victorine toute la journée. T(héophile) G(autier) vient dîner. Il lit les vers qu'il a faits pour le Prince Napoléon (51). Adolphe.

31 - J'écris à T(oto). Je lui envoie les vers de son père. A quatre heures Kratz. Il est triste. A Mont(rouge) dîné avec Mr Gaig(neuson) père.

Février 1er - M. Gaigneuson Père. M. Rousset. Adolphe (Bazin). Marie Renom. Elle vient à M(on)t(rouge) avec moi. Mme Renom vient à huit heures. En rentrant, je trouve un mot de (Sarceg?). Il était venu sans me trouver. Je voulais lui parler d'About.

2 - Je vais passer deux heures avec Scara. Kratz dîne avec moi il passe toute la soirée. Il devient un peu plus communicatif avec moi. Il me parle volontiers de ses affaires, de ses opinions sur une foule de choses sur lesquelles du reste nous sommes d'accord! Il me propose de me trouver avec Mme Cosnier. J'accepte bien entendu car je sais qu'il a une affection sérieuse pour cette femme et elle doit la mériter. Il est plus affectueux. Je le vois tous les deux jours et souvent seul. Dewailly de 4 à 6 h(eures).

3 - Georges. Collas. Les D(am)es Renom. Dewailly envoie une dinde. T(héophile) G(autier). Nous dînons. On lit les vers de T(héophile) G(autier). Le soir Rodolphe. Une lettre de T(oto).

4 - Je sors avec Dewailly à midi. Je rentre à trois heures. K(ratz) de quatre à six, nous causons beaucoup intimement. Il est tendre, plus que je ne l'aurais jamais cru. Quelle riche nature, quelle droiture, il ressemble à T(oto). Je suis bien heureuse d'être quelque chose dans la vie de ce bon et aimable homme. Dîné à M(on)t(rouge) avec Mr Barroux. Nous sommes revenus tous les deux à pied. Bl(anc) est bien.

5 - J'écris à Lucile. Mes nièces, les D(am)es Renom. Scara, Kratz. Scara vient avec moi à M(on)t(rouge). Dewailly et Barroux y étaient. Nous dînons. Bl(anc) nous accompagne. Il entre une demie-heure chez moi.

6 - Je demande une loge pour l'Odéon. Kratz à quatre heures. Puis Gerspach. K(ratz) dîne avec moi. Il reste toute la soirée. J'attendais des nouvelles de T(héophile) G(autier) pour écrire à T(oto). Il n'est pas venu.

7 - Je sors de bonne heure par un beau temps. Chez Gide, mais je ne le trouve pas. En rentrant, je trouve la loge pour l'Odéon (52). Kratz. Il va chercher Mme Cosnier. Je dîne et vais passer une heure rue Cherche Midi. A huit heures au théâtre. Nous passons une bonne soirée. Mme Cosnier est gracieuse. Kratz n'est pas gai. Cependant il a l'air content.

8 - Bl(anc) m'envoie 100 f. J'écris à T(oto). Chez Scara de une à trois. Je ne voulais pas aller chez elle le soir, mais elle a pris cette résolution en mal et s'est fâchée. J'y suis donc allée de huit à dix heures. J'étais fatiguée et ennuyée. Une lettre de Lucile.

9 - Je devais aller chez Mme Renom, mais j'écris que je ne sors pas. Je ne suis pas à mon aise. J'ai besoin de solitude.

10 - A bain. Je suis bien souffrante. J'ai bien de la peine à m'habiller. Je suis tentée de me coucher, mais c'est vendredi. Mme La B(eaume) seule, toujours pour cette affaire des (53). J'écris à Bl(anc) pour cela. Mr Collas qui me développe ses théories sur le système nerveux sanguin etc. Il parle et me fatigue beaucoup. Il m'engage à aller voir sa femme. Ferd(inand) Gaig(neuson). Puis les D(am)es Renom, Adolphe (Bazin), Kratz qui apporte des gourmandises, nous dînons tous les cinq. Le soir, Scara, Gerspach, Dewailly et Marion. Nous restons jusqu'à trois heures, causant, écoutant K(ratz) en (53). J'ai oublié mon malaise tout le monde était gai. Hier jeudi T(héophile) G(autier) est venu à quatre heures, puis K(ratz), nous avons causé une heure tous les trois, puis je suis allé dîner à M(on)t(rouge).

11 - Scara est venue à trois heures. Elle avait beaucoup à raconter. Elle m'a demandé à dîner et quoique j'eusse préféré de rester seule, je ne pouvais pas lui refuser. Le soir ma soeur et les deux petites.

12 - Une lettre de Moris. Il est caporal. Mes nièces. Puis les D(am)es Renom. Puis Kratz. Dîné à M(on)t(rouge). Une lettre de T(oto).

13.- Victorine et Georges. Comme Colombe est malade, nous dînons au restaurant. Le soir K(ratz). Il fait de la musique. Ferd(inand) Gaig(neuson) dans la journée. Il est très inquiet. J'écris à Chameray.

14 - Je sors de bonne heure. Rue Cherche Midi. Chez Gide. Dîné à M(on)t(rouge) avec Mr Barroux. Une lettre de M. Grimblot pour aller dîner. Je refuse.

15 - Scara dans la journée. Elle insiste pour que j'aie dîner, je refuse. Ferd(inand) G(aigneuson). Kratz de quatre à six. Deux heures agréables. Dînée seule, seule toute la soirée. Je lis S(ain)t Simon. Je travaille, j'ai besoin de rester chez moi. Je n'ai pas écrit à T(oto) cette semaine. Je ne vois pas T(héophile) G(autier). Je ne sais rien des Trésors. Je n'écrirai que dimanche.

16 - Je sors de bonnes heures. J'ai besoin de me distraire. Je suis trop occupée d'une pensée que j'ai honte d'avouer et pourtant.... Mais je ne me tromperai jamais sur cette révélation... Je vais à l'exposition de tableaux boulevard des Italiens, puis je reviens à pieds rue de l'Université etc, etc.. où je reste jusqu'à six heures avec intention. En rentrant je trouve une carte de K(ratz) et une lettre de Bl(anc). Je vais en voiture prendre M. Barroux et nous dînons à Mont(rouge). Nous rentrons à pied à minuit.

17 - Qu'elle journée fatigante ! A une heure M. Grimblot, puis Scara. Puis les D(am)es Guérin. K(ratz). Les D(am)es Renom le soir. Mrs Dewailly et Marion ; Les D(am)es La B(eaume) ont dîné avec moi. Il y a eu depuis trois jours une histoire de jalousie entre Scara et Grimblot. Une lettre de T(oto) Il parle de retour.

18 - Je sors à onze heures. Chez Gide qui n'y est pas. Je laisse un mot et dois revenir à cinq heures. A Boulogne avec les D(am)es R(enom). Chez Mme Guérin pour une campagne. Nous nous promenons, et revenons à Paris à quatre heures. Je vais chez Gide, je cause avec lui une heure. En rentrant je trouve une carte de Gide et une de K(ratz). Legras m'attendait. Une lettre de M(on)t(rouge). J'écris et envoie à M(on)t(rouge). Je m'habille et vais dîner rue de l'Université. Je rentre seule à onze heures. Je trouve un mot de T(héophile) G(autier). Il me prie d'aller rue de Beaune dans la soirée. Je suis fatiguée mais il me faut un peu d'agitation pour me faire reprendre mon calme habituel. Il ne m'est plus permis de caresser une de ces occupations de l'esprit qui ont pourtant un si grand charme. Mais T(oto) va revenir et je n'aimerai que lui.

19 - Une lettre de Moris. T(héophile) G(autier) avant midi. Il me dit le succès de sa soirée avenue Montaigne. Nous avons causé de T(oto). Il est d'accord de son retour. Scara, puis les D(am)es Renom. Puis K(ratz). Dîné à M(on)t(rouge) avec Barroux.

20 - Seule toute la journée. Dîné seule et à dix heures K(ratz). Nous causons. A onze heures Adolphe (Bazin). Ils partent ensemble. Gerspach dans la journée.

21 - Scara de bonne heure. Mr Marion à sept heures. Bl(anc) pour dîner. Je suis bien triste, préoccupée. Ma pensée est loin... Bl(anc) est bien, Scara gaie.

22 - Au bain. Je ne suis pas très bien portante. Je suis agitée. Je pense trop. Toto m'occupe. Je voudrais le revoir. A quatre heures Mme Grimblot avec une loge aux Français. Mr Dewailly apporte un pâté et nous dînons tous les trois. A huit heures au théâtre, duc Job (54).

23 - Dans la journée Scara. Elle me parle de K(ratz) que j'attends à quatre heures. Je suis sortie pour l'éviter. Dîné à M(on)t(rouge). Je rentre de bonne heure. Je lis Montesquieu. Je ne veux plus penser à cette dernière affection qui me fait oublier trop de choses sérieuses. Et puis le ridicule ! Evitons-le, il n'est que temps. Cher fils, reviens : c'est cela seul qui me rendra mon calme. Mais je parle trop.

24 - Je dors bien peu. Sans être malade, je suis mal à mon aise. La tête lourde, la poitrine gonflée, je ne mange pas. Je ne fais pas ce que j'ai à faire. Des lettres à écrire, quelques personnes à voir. J'erre dans les rues sans but. Je suis inquiète. Seule jusqu'à quatre heures. T(héophile) G(autier). Nous causons des Trésors. Il est sûr que l'affaire lui reviendra. T(oto) va revenir et ils repartiront ensemble au mois de juillet prochain (55). Les D(am)es Renom. Nous dînons tous les quatre. L'on s'occupe de Marie. T(héophile) G(autier) cause beaucoup. Le soir Scara, Mr Dewailly, Mr Grimblot, Christian, Gerspach, K(ratz) et Mr Marion. Marie fait de la musique. Puis l'on joue. T(héophile) G(autier) se met dans son coin et moi près de lui et nous causons tous les deux. Il part à minuit. K(ratz) se met au piano. L'on danse, pas moi, bien entendu. A deux heures la conversation roule sur les amours des femmes de quarante ans et des hommes de vingt cinq. Sujet toujours délicat. J'avoue que je ne me suis guère prêtée à animer cette causerie et elle a tombé heureusement. C'était Grimblot qui avait ouvert cet horizon sinistre. A trois heures je me suis couchée fatiguée, trouvant tout cela fort peu amusant, mais que faire ? Et demain recommenceront les préoccupations, les inquiétudes. Bl(anc) m'envoie 100 f.

25 - Lucile vient de bonne heure, nous sortons ensemble. Chez Gide qui

revenait du consulat russe. Il est content de la marche que prend l'affaire. Je lui ai laissé l'adresse de T(oto). Il va lui envoyer l'argent pour son retour. Je rentre avant quatre heures. Vattepain. Dîné à M(on)t(rouge) avec Barroux. Qu'elle journée triste.

26 - J'écris à T(oto). Une lettre de Melun que j'envoie à Lucile. Scara. Elle veut absolument faire danser chez elle mercredi. K(ratz). Il me donne quelques détails sur la semaine qu'il vient de passer. Comme j'ai le visage visiblement altéré, il insiste pour savoir la cause de mon malaise. Je ne dis rien mais je le laisse deviner. Les D(am)es Renom. Bl(anc) à sept heures et demie. Nous dînons tous les quatre. Bl(anc) est détestable jusqu'à minuit. L'on parle beaucoup de l'opéra. Nous arrangeons un dîner avec K(ratz), les D(am)es Renom et moi pour demain au restaurant.

27 - Georges est malade, Victorine ne viendra pas. Je suis bien agitée, je n'ai pas dormi. Au bain. K(ratz) avant quatre heures. Il est très affectueux, insiste pour me faire expliquer l'anxiété que je ne puis cacher, mais je refuse d'entrer dans aucun détail. Nous allons rue Buffault, puis dîner au restaurant tous les quatre. Puis au café. K(ratz) est gai, Marie est gentille. Nous rentrons rue de Buffault à huit heures. L'on fait de la musique. K(ratz) et moi nous partons à dix heures. Nous rentrons ensemble. K(ratz) reste avec moi jusqu'à une heure. Il a bien fallu s'expliquer.

28 - Ce matin je reçois un mot de M. Dewailly qui me prie d'aller dîner ce soir chez lui et d'engager K(ratz) à y passer la soirée. J'envoie rue Jacob. Chez Victorine. Puis chez les Dames La Beaume. Je rentre à cinq heures. Je m'habille et vais rue de l'Université dîner. Le soir K(ratz). Nous passons la soirée agréablement. Dewailly dit des vers. Je rentre à deux heures. Je suis un peu plus calme. Mais je ne suis pas contente de moi.

29 - Scara envoie chercher quelques objets pour sa soirée.

Vattepain avec une lettre de Gruau qui m'engage à aller passer une semaine à Saverne. Ad(olphe) Bazin. Puis Ferd(inand) Gaig(neuson). Dîné seule. A huit heures chez Scara. La soirée est froide. Je suis très ennuyée et je ne puis pas le cacher. K(ratz) fait de la musique. J'ai bien envie d'aller passer une semaine à Dieppe avec Mme (Grim ?)

NOTES

1. Il s'agit du début du quatrième des dix carnets du "Journal" d'Eugénie Fort, conservé à la collection Spoelberch de Lovenjoul (Bibliothèque de l'Institut à Paris), sous la cote 508bis. Voir *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n° 2 (6 novembre au 30 décembre 1856), n° 3 (4 janvier au 31 août 1857), n° 5 (1er septembre au 31 décembre 1857), n° 7 (1er janvier au 31 juillet 1858), n° 9 (1er août au 30 novembre 1858) et n° 10 (1er décembre 1858 au 11 juin 1859).

2. Charles Blanc : marchand de vins à Montrouge, il a partagé la vie d'E. Fort. C'est lui qui l'entretient. Il semble qu'il continue à poursuivre E. Fort d'assiduités qui lui déplaisent. Elle supporte de plus en plus mal ses sautes d'humeur, ses colères (souvent dues à l'abus de l'alcool), et même sa simple présence. Elle souhaite désespérément trouver des moyens de subsistance qui lui assureraient une entière liberté.

3. Scara est madame Scaramanga, une amie assez intime d'E. Fort qui a logé chez elle avant de reprendre sa liberté.

4. Les Dames La Beaume : Madame la Beaume et sa fille Lucile, des intimes d'E. Fort, que l'on retrouve depuis le début de la rédaction des carnets. Elles habitent rue du Cherche-Midi. E. Fort les voit presque tous les jours.

5. Moris : un jeune homme dont l'origine ne sera jamais révélée, mais dont E. Fort s'occupe par devoir.

6. Toto : Théophile Gautier fils, fils du poète et d'E. Fort, né le 29 novembre 1836. Elle a pour lui une tendresse débordante. Son vœu le plus cher est de lui voir gagner sa vie aussi largement que possible. Il s'essaie à la carrière d'homme de lettres, secondé par son père. Le 10 mai 1859, il est parti pour la Russie : émissaire de son père, il est chargé des questions relatives à l'entreprise des *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne*. E. Fort souffre beaucoup de son absence.

7. E. Fort mentionne presque quotidiennement des allées et venues entre Paris et Montrouge, où demeurent ses amis les plus intimes et une partie de sa famille. Elle y dîne très souvent.

8. Victorine et Georges : la sœur et le neveu d'E. Fort.

9. Il gravite autour d'E. Fort plusieurs personnes dont les noms reviennent régulièrement, mais qui ne sont pas identifiables pour nous.

10. Au domicile de son fils.

11. Rue Condé : son ancien domicile, qui est celui de Charles Blanc.

12. L'affaire de Russie : le grand ouvrage que T.G. préparait sur l'art russe : voir note 6 et *BSTG* n° 10 p. 121 note 54.

13. Pierre de Chavannes : le peintre Pierre Puvis de Chavannes (Lyon 1824-Paris 1898). C'est, dans *Le Moniteur universel* du 23 juin 1859, la première mention, sous la plume de T. Gautier, du peintre, auquel il consacre deux colonnes rendant compte de *Retour de chasse*. T. Gautier est bienveillant et conclut : "M. Puvis de Chavannes est visiblement né, son *Retour de chasse* le prouve, pour couvrir les murs de fresques dans le pur goût de l'antique ou de la Renaissance."

14. Félix Gruau, le mari de sa sœur Charlotte morte le 7 mai 1858. Il gérait l'entrepôt de Charles Blanc.

15. Arthur Kratz : il apparaît dès le début du Journal, et va prendre une place de plus en plus grande dans le cœur d'E. Fort, qui lutte contre cet amour et se sent ridicule d'aimer un homme beaucoup plus jeune qu'elle. Elle note un lien étroit entre cet amour et l'absence de son fils.

16. Colombe était la domestique (et la maîtresse) de Charles Blanc.

17. Vattepain : voir *BSTG* n° 10 p. 121 note 20.
18. Nous n'avons pu nous procurer le *Journal de Saint Pétersbourg* pour identifier cet article.
19. Encore un nom propre dont la lecture n'est pas sûre : on peut aussi lire Delangraires ; E. Fort écrit aussi "Delangrère" (ou Delongrère ?) ou de Langrère (ou Longrère ?).
21. Les Dames Renom : Madame Renom et sa fille Marie : des amies en qui E. Fort n'a qu'une confiance limitée. Mme Renom a un fils : Félix.
22. Adolphe Bazin : voir *BSTG* n° 3, p. 127 note 20.
23. *L'Homme de neige*, paru dans *La Revue des deux mondes* en mars 1858, avait été annoncé chez Hachette par la *Bibliographie de la France* du 28 mai 1859.
24. Arsène Bigault, un employé indélicat de Charles Blanc. E. Fort en reparlera le 19 janvier 1860.
25. Les Gaigneuson sont deux : le père et le fils.
26. E. Fort précise le 31 juillet de quoi il s'agit.
27. T. Gautier habite Neuilly depuis avril 1859.
28. Dewailly : encore un familier d'E. Fort.
29. Sa nièce ?
30. S : un nom illisible.
31. Marie Rodet (ou Radet ?) : sa sœur.
32. Gide était l'éditeur des *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne*.
33. Carolus van Raay participait à "l'affaire de Russie" : il amenait les fonds.
34. Pierre Ambroise Richebourg (Paris 1810) était le photographe chargé de photographier les œuvres d'art russes.
35. Gerspach : un des jeunes gens, camarades de T. Gautier fils, qui gravitent autour d'E. Fort.
36. Madame About, la mère d'Edmond About, était liée avec E. Fort.
37. Torrigrani : encore un nom dont la lecture est douteuse.
38. Camille Gruau, le neveu d'E. Fort.
39. La sœur de T. Gautier.
40. Inès Feydeau, la femme de l'écrivain Ernest Feydeau ami de T. Gautier.
41. *Les Dettes du cœur*, d'Auguste Maquet, annoncées par la *Bibliographie de la France* du 5 novembre 1859, à la Librairie nouvelle.
42. *M. Auguste*, de Joseph Méry, dont la 2ème éd. est annoncée par la *Bibliographie de la France* du 26 novembre 1859, à la Librairie nouvelle.
43. Legras, un beau-frère d'E. Fort.
44. Charles Fort, le frère d'E. Fort.
45. *La Femme* de Michelet est annoncée par la *Bibliographie de la France* du 21 novembre 1859.
46. Les trois livres en question sont : *Elle et lui* de George Sand, qui paraît chez Hachette (*B.F.* du 14 mai 1859, 2ème éd. *B.F.* du 19 novembre 1859), *Lui et elle* de Paul de Musset, (chez Charpentier, *B.F.* du 24 décembre 1859) qui réplique à George Sand, et *Lui* par Louise Colet, (à la Librairie nouvelle, *B.F.* du 15 octobre 1859, 2ème éd. *B.F.* du 17 décembre 1859) qui se sentait concernée au premier chef par les amours d'Alfred de Musset dont elle avait été la maîtresse. Ces livres faisaient grand bruit.
47. Le 10 décembre 1859, il y avait représentation extraordinaire à l'Odéon, où l'on jouait le *Malade imaginaire* et le *Cid*.
48. A Belleville, chez la mère d'E. Fort.
49. Les Desse servaient Charles Blanc.
50. Poulet-Malassis rééditait *Emaux et Camées*, annoncés par la *Bibliographie de la France* du 1er janvier 1859.

51. *La Femme de Diomède*, prologue par T. Gautier. Il fut récité par Mlle Favart le 15 janvier 1860, lors de l'inauguration de la maison pompéienne du prince Napoléon. Il allait paraître annoncé par la *Bibliographie de la France* du 3 mars 1860.

52. Le 7 février 1860, le *Moniteur universel* annonce pour l'Odéon : "L'affluence du public ne se ralentit pas et maintient sur l'affiche "l'Usurier de village" et "Le Testament de César Girodot". "L'Usurier de village", drame en cinq actes par Am. Rolland et Ch. Bataille avait été créé à l'Odéon le 4 mai 1859. Dans le *Moniteur universel* du 10 mai 1859, T.G. en avait salué le "franc et légitime succès". Après avoir vanté "une forte et robuste charpente capable de porter tout un monde dramatique" et résumé l'action, il concluait : "Tout ceci est un peu bien noir et sent le mélodrame, mais qu'importe, après tout, si l'on est ému, intéressé, épouvanté" et il prédisait le long succès de la pièce. *Le Testament de César Girodot*, comédie en trois actes par Ad. Belot et Edm. Villetard, avait été créé à l'Odéon le 30 septembre 1859. T.G. en avait rendu compte dans le *Moniteur universel* du 17 octobre 1859 et concluait : "MM. Belot et Villetard, en gens d'esprit, ont introduit dans ce sujet, mortellement triste en lui-même, la dose de charge nécessaire pour l'égayer et lui ôter sa vérité odieuse ; ils ont fondu ensemble Balzac, Henri Monnier et Picard pour se faire une manière originale. Le mélange est des plus heureux et la pièce restera au répertoire de l'Odéon."

53. Mot illisible.

54. *Le Duc Job*, comédie en quatre actes par Léon Laya avait été créé au Théâtre-français le 4 novembre 1859 ; T. Gautier en avait rendu compte dans le *Moniteur universel* du 7 novembre 1859. Il résumait l'action et, après avoir fait quelques réserves, il concluait : "Ces observations n'empêchent pas la pièce d'avoir été fort goûtée. Le public aime ces déclamations contre la Bourse et l'argent dont on abuse quelque peu au théâtre, et que, pour notre part, nous trouvons peu fondées. On les applaudit, mais heureusement elles ne corrigent personne, et le train des affaires continue. Les chemins de fer étendent leur réseau, les canaux se créusent, les villes s'agrandissent, et la perpétuelle circulation de l'or dans les veines du pays y entretient une vie forte et féconde ; mais trêve de considérations économiques : ce n'est pas notre affaire. Poète, ne va pas au-delà de la rime !" Il en signale à deux reprises le succès, dans son feuilleton du *Moniteur Universel* (le 6 janvier et le 2 juillet 1860).

55. T. Gautier repartira pour la Russie avec son fils en août 1861.

BIBLIOGRAPHIE

CRITIQUE

DRISCOLL Joan : *T.G.'s Voyage en Italie. The description of experience, or the experience of description*, in *Words of power. Essays in honor of A. Fairlie*, Department of French, University of Glasgow, 1987.

FRANCHETTI Anna Lia : *Il Teatro del mondo nel "Mystere" de G.*, in *Paragone* juin 1987.

KLAASSEN Jacqueline : *A figural model for describing the interpretation of a novel : T.G.'s Mlle de Maupin*, thèse University of Wisconsin-Madison, 1987, in *Dissertation Abstracts International* vol.48.

LOWIN Joseph : *G., les actrices et la rupture du cadre théâtral*, in *Revue d'histoire du théâtre*, 1987, n° 3.

SANGSUE Daniel : *Le Récit excentrique. G.-De Maistre-Nerval-Nodier*, Corti, 1987.

SCHICK Constance Gosselin : *A case study of descriptive perversion : T.G. travel literature*, in *Romantic Review*, mai 1987.

WEIL Kari : *Romantic androgyny and its discontents : the case of "Mlle de Maupin"*, in *Romantic Review*, mai 1987.

WETZEL Andreas : *Décrire l'espace : référent et réalité dans le récit de voyage littéraire*, in *Stanford French Review*, Fall 1987.

WHYTE Peter : *T.G. and the romantic perception of Greece*, in *Durham French colloquies*, n° 2, 1989.

ZENKIN S.N. : *Le Théâtre et le jeu dramatique dans la prose de T.G.* (en russe), *Vestnik Mockovckogo Universiteta*, 1986, n° 3.

RICHARDSON Joanna : *Judith Gautier*, traduit de l'anglais par Sara Oudin, Seghers 1989.

TRAVAUX

Jose Ramon Barrios a soutenu à l'Université de Grenade une thèse sur "Le Voyage en Espagne de T.G., étude biographique et littéraire".

Lydie Corado a soutenu à l'Université de Barcelone une thèse sur "T.G. et le bonheur".

SOUS PRESSE

Correspondance générale, tome V (1852-1853), éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine et Andrew Gann, chez Droz à Genève.

Correspondance générale, tome VI (1854-1857), éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine, Andrew Gann et Marie-Hélène Girard, chez Droz à Genève.

EN PREPARATION

Correspondance générale, tome VII (1858-1861), éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine et Andrew Gann.

Anne Ubersfeld prépare une biographie de T.G., à paraître en 1990, au Mercure de France.

INFORMATIONS

La date du colloque sur "L'Orient de Théophile Gautier" est maintenant fixée : le colloque aura lieu les 17, 18 et 19 mai 1989, au château de Monte Cristo, à Port Marly, près de Paris.

La cassette illustrant le colloque sur "Théophile Gautier et la musique" est enfin prête, grâce aux soins d'Andrew Gann. Dès qu'elle sera reproduite, elle sera adressée de droit aux membres de la Société et mise en vente dans le public.

Les Actes du colloque "Lectures guériniennes" viennent de paraître. C'est une coédition de l'Université Paul Valéry, Publications de la recherche (Centre d'Etudes romantiques) et du Musée guérinien du Cayla. L'ouvrage comprend vingt deux articles, recueillis et présentés par Claude Gély et de nombreuses illustrations (300 pages). Il peut être commandé soit à l'Université Paul Valéry, Publications de la recherche, BP 5043, 34032 Montpellier, soit au Musée M. et E. de Guérin, le Cayla par Gaillac 81600 Gaillac. Prix 120 francs.

ASSEMBLEE GENERALE

La onzième Assemblée Générale nous a permis de retrouver nos habitudes et de nous réunir dans l'ambiance toujours si cordiale créée par Bernard Masson à la Fondation Deutsch de la Meurthe, 37 boulevard Jourdan, à Paris 14ème. L'innovation, cette année, a été le prolongement de l'Assemblée par un repas fort sympathique, pris en commun au Restaurant du Parc Ouest de la Cité Universitaire.

Étaient présents : Mmes Schapira, Ubersfeld et Lacoste ; MM. Delporte, Berthier, Savalle, Lardoux, Fontaine, P. Laubriet et B. Masson

S'étaient fait excuser : Mmes Brahimi, Girard, Rizza, Bouchard, Lefebvre, MM. Dupouy, Miquel, Suffel, Ziegler, Eigeldinger, Fabre et Baudry.

RAPPORT MORAL

- **Vie de la Société** : elle se déroule avec régularité. La Société compte sept nouveaux adhérents pour 1989. Il manque encore une trentaine de cotisations pour 1989, mais le phénomène est chronique : les adhérents réglent en retard leur cotisation passée et se croient à jour pour l'année en cours. Ils restent fidèles cependant, et répondent au rappel de cotisation.

- **Activités** : Publication du Bulletin et préparation du colloque "L'Orient de Théophile Gautier" monopolisent toutes les énergies.

RAPPORT FINANCIER

Les comptes sont établis du 1er octobre 1988 au 1er novembre 1989

Recettes

Solde au C.C.P.	30.989,91
Cotisations des membres français	1.860,00
Cotisations des membres étrangers	3.160,00
Cotisations des bibliothèques	2.100,00
Vente du Bulletin au numéro	13.279,00
Total	51.388,00

Dépenses

Cassette du colloque "TG et la musique"	10.000,00
Papeterie	241,00
Bulletin n° 10	16.352,00
Tenue de compte	5,00
Total	26.598,00

Le Centre National des Lettres a alloué une subvention de 4.900 francs pour le n° 11 du Bulletin, dont le devis se monte à 20.000 francs.

QUESTIONS DIVERSES

L'essentiel de la réunion a été consacré au Colloque "L'Orient de Théophile Gautier" qui suscite un grand intérêt puisqu'à ce jour vingt neuf communications ont été proposées.

La Société des amis d'Alexandre Dumas apporte un concours très actif à l'organisation de cette manifestation. L'exposition est en bonne voie. Le problème de l'illustration musicale est plus délicat. Le droit d'inscription à ce colloque a été fixé à 200 francs, avec un tarif réduit à 100 francs pour les étudiants. Il se tiendra, comme prévu, au Château de Monte Cristo à Port Marly, les 17, 18 et 19 mai 1990.

Madame Rizza avait demandé la création d'une section italienne de la Société. Cela n'étant pas prévu par les statuts, l'Assemblée a proposé la nomination de "Correspondants étrangers" qui feraient partie du Conseil d'administration.

Les tarifs d'abonnement à la Société ont été reconduits pour 1990.

NOUVELLES ADHESIONS

BOSCHIAN-CAMPANER Catherine, BROWSON Charles, BULGIN Kathleen, COLAS Christine, EYGUN François Xavier, LEFEBVRE Anne-Marie, RUBINO Nancy.

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

BULLETIN D'ADHÉSION POUR 1990

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
- un chèque postal

à l'ordre de :

Société Théophile Gautier - C.C.P. n° 2003 96 T - Montpellier

Les chèques libellés en \$ USA ou en \$ CDN sont à mettre à l'ordre de Andrew Gann et à lui adresser à Mount Allison University, Sackville, EOA 3 CO, NB CANADA.

Date :

Signature :

Dépôt légal : 4^{ème} trimestre 1989

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