

ISSN 0221-794

BULLETIN
DE LA SOCIÉTÉ
THÉOPHILE GAUTIER

Publié avec l'aide
du Centre National des Lettres

N° 14

1992

COMITÉ D'HONNEUR

**M. Jasinski †, M. Van der Tuin †, Mle Cottin
M. Suffelt, M. Ambrière, M. Castex**

CONSEIL D'ADMINISTRATION

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

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.

SOMMAIRE

	Pages
Camille DUMOULIÉ	
<i>Spirite</i> : de l'allégorie du désir à la métaphore de l'écriture.....	7
Jean-Pierre SAIDAH	
Le diable en habit dandy, ou le triomphe du dandysme littéraire dans <i>Albertus</i>	25
Françoise COURT-PEREZ	
Vallombreuse et Léandre: le langage de l'amour.....	47
Françoise COURT-PEREZ	
<i>Le Capitaine Fracasse</i> : nourriture et langage	65
Francis MOULINAT	
Histoire d'une pétition	85
Joseph SAVALLE	
Quelques oublis de la <i>Bibliographie de la France</i>	99
Claudine LACOSTE	
Le Journal d'Eugénie Fort (suite).....	101
Carnet 5 (fin) (1er janvier au 25 juillet 1861)	101
Carnet 6 (25 au 31 juillet 1861).....	141

DOSSIER JUDITH GAUTIER

Jean-Claude FIZAINE	
Un Portrait de Judith en impératrice chinoise	149
Pierre NOGRETTE	
Judith Gautier et <i>Le Livre de Jade</i>	165

Claudine LACOSTE

Judith Gautier critique d'art.....	181
Bibliographie	187
Informations	189
Compte rendu de la 14^e Assemblée générale.....	191
Nouvelles adhésions	193
Bulletin d'adhésion	195

SPIRITE
DE L'ALLEGORIE DU DESIR
A LA METAPHORE DE L'ECRITURE

Comment se débarrasser du médium ? Tel est l'un des problèmes majeurs de Gautier dans *Spirite*, au point que l'on puisse considérer son désir d'outrepasser les signes comme le véritable legs de son testament spirituel, voire spiritiste. Trop lié au corps, à la matière, et donc à la mort, le signe est la trace d'une différence séparatrice. Mais, par là même, en tant que signe, trace d'une altérité toujours revenante, il inscrit dans le champ du désir. Ecrivain, se tournant vers la page d'écriture, c'est toujours la femme que Gautier cherche à faire apparaître, dans cette inquiétante étrangeté du fantastique où angoisse et désir se mêlent, comme si l'écriture était à la fois trait d'union avec le féminin et voile protecteur. Aussi est-ce bien avec le désir qu'il faut en finir, pour atteindre, au-delà de la différence des sexes, du féminin, l'unité indifférenciée de l'Ange androgyne.

La question du médium, de la lettre morte du texte, c'est la question même de la femme, qui n'entre en jeu que depuis sa propre mort. Au point que tout le propos de Gautier est de faire de la revenante un pur signe du désir, sans plus de réalité que les signes d'écriture eux-mêmes. Mais à la faveur de cette transsubstantiation, ce sont les signes qui se mettent à vivre, et vont s'offrir à Lavinia comme le lieu de son incarnation, opposant au rêve de la vie

éternelle de l'âme l'espace matériel d'un entre-deux-morts que ne cessent de hanter les esprits et où se trame le désir infiniment.

HISTOIRE DU REGARD

Comme l'a admirablement montré Marie-Claude Schapira, le monde de Gautier est dominé par le regard de Narcisse ; aussi la femme n'a-t-elle d'autre moyen d'apparaître qu'à travers le miroir, au moment où, ne réfléchissant plus, il risque de révéler l'abîme des ténèbres sur quoi repose l'image narcissique. Est-ce à dire que Malivert échappe au destin de Narcisse et découvre l'autre réel ? L'issue de cet amour, la fusion de l'Androgyne, prouve le contraire. L'apparition de Lavinia n'est donc pas la rencontre avec la femme, mais avec une sorte d'allégorie du désir, d'objet fantasmatique-fantastique pris à l'intérieur de l'enceinte narcissique. Le commentaire que donne Lacan des représentations de Vénus surgissant des flots peut s'appliquer à cette apparition :

Ce qui émerge à l'état de forme fascinante se trouve investi des flots libidinaux qui viennent de là où il a été retiré, à savoir du fondement, si l'on peut dire, narcissique, d'où se puise tout ce qui vient à former la structure objectale.(1)

C'est le destin de cette figure allégorique du désir prise dans le regard de Narcisse que nous nous proposons d'abord de suivre.

La première « dictée » de Spirite raconte l'histoire d'une demande de regard qui n'a jamais abouti, et trouve son origine dans un coup d'oeil, un coup de foudre de l'enfant qui réclame, en retour et en échange, un regard de reconnaissance -dans tous les sens du terme. Sa vie se passe à se constituer en objet idéal du regard de Malivert: d'où les longues pages qui décrivent sa toilette, ses préparatifs pour le bal, lieu par excellence où la femme peut paraître et se montrer avec ostentation. Mais jamais l'oeil de Malivert ne se pose sur elle, soit qu'il regarde ailleurs, que son désir à lui consiste à voir d'autres pays et d'autres ciels, soit que l'ironie du destin mette une barrière entre eux, ainsi, lors du bal, celle des habits noirs, signes de mort, de ce qu'entre le désir et son objet, la mort

séparatrice s'entremet. Et Lavinia de répéter (car, dans la première « dictée », c'est bien plutôt Lavinia qui parle, la seconde étant celle de Spirite) :

Sans que vous l'ayez aperçue, mon existence a passé près de la vôtre. Vos yeux étaient portés ailleurs, et je restai pour vous dans l'ombre.

Ross Chambers commenté fort justement ce passage :

Si Lavinia est condamnée à « l'ombre », c'est faute d'avoir été vue par Guy de Malivert (car on sait que l'oeil est souvent rêvé comme source de lumière et non réceptrice...). Et c'est ce regard insuffisamment clairvoyant, projetant de l'obscurité à la place de la lumière, qui a posé sur le visage de Lavinia le voile de la mort, voile qui sépare les mondes et oblige la jeune fille à ne plus se manifester aux yeux du héros que sous la forme d'une « ombre »(2).

De n'avoir pu se constituer en objet du regard et du désir, elle est devenue l'ombre, le fantôme. Mais l'ombre est une part essentielle de l'objet, peut-être même sa vérité, celle qui rappelle que, pour être objet de désir, il doit avoir été perdu, et n'être jamais saisi que comme toujours déjà perdu. Aussi, en position d'objet d'un regard toujours manqué, Lavinia devient-elle, dans ses apparitions fantomatiques, l'objet du désir par excellence, erratique, hallucinant et vide de toute réalité, puisque déjà mort.

Deux citations, reproduites par Ross Chambers, illustrent parfaitement ce qui en est de la pulsion scopique et du regard, en général, et chez Gautier tout particulièrement :

Dans ces orbes aux éclairs phosphoriques, les rayons des soleils éteints, les splendeurs des mondes évanouis, les gloires des olympes éclipsées semblaient avoir concentré leurs reflets; en les contemplant, on se souvenait de l'éternité, et l'on se sentait pris de vertige comme en se penchant au bord de l'infini(3).

Le regard, fantasmatiquement, est bien encore un rayon qui sort des yeux et supporte, englobe les objets -et ce sont tous des objets perdus, pourtant les plus glorieux, les plus splendides qui semblent ranimés par la flamme du regard. Mais, en même temps, il trace les limites d'un bord, d'un trou où ce qui vient de surgir (le rayon, les objets évoqués) risque de se voir englouti, de s'effondrer dans l'abîme qui est comme l'envers de cette avancée spectaculaire du regard. Encore qu'ici cet abîme s'appelle l'infini, et transcende le gouffre en un horizon imaginaire au-delà des objets -horizon, nous le verrons, qui est encore celui d'un Regard. La deuxième citation est la suivante: à propos du regard des portraits peints, Gautier écrit :

Il semble que des esprits d'une autre nature que la nôtre nous regardent comme à travers les trous d'un masque par ces yeux cerclés d'ombre.

Le tableau est ici révélateur de l'être. Le visage est un masque, une « persona », mais par les yeux, grâce au passage du regard, quelque chose s'anime, prend vie : les esprits qui nous regardent, Spirite la première, née d'un regard perdu et qui revient regarder Malivert à travers le tableau-miroir de Venise. Mais, à nouveau, cette poussée du regard, ce rayon qui avance sont bordés d'ombre : ils percent un trou dont les contours révèlent cette part d'ombre que porte avec lui l'objet, fût-ce le plus scintillant, le regard. Cette ombre à laquelle est vouée celle (Lavinia) que le regard n'a pas soutenu dans la vie.

Au bout de sa quête désespérée du regard de l'autre, qui devait répondre au sien et la reconnaître comme objet désirable, comme portant en elle, sous le masque, cette consistance (à vrai dire illusoire) de l'objet du désir, elle perd toute intériorité. Plus rien ne la soutient, il ne reste d'elle qu'une enveloppe vide, désertée :

Mon teint avait pris le ton mat de la cire de cierge ; mes yeux agrandis par la maigreur brillaient fiévreusement dans leur orbite meurtrie...

Elle, qui voulait tant se faire voir, reste seule avec ce regard qui la dévore et dont il semble que toutes les forces de son corps aient servi à le maintenir brillant jusque dans la mort.

PHALLOPHANIES

Mais déjà, pourtant, une autre histoire a commencé: tout un jeu de voiles qui, au moment de sa disparition, va lui permettre de s'identifier au véritable objet du désir, hors de toute illusoire consistance. C'est de trop se montrer qu'elle n'a pas réussi à se faire voir, aussi est-ce en se cachant qu'elle va se rendre désirable. Là encore Ross Chambers a mis en évidence l'importance du motif du voile dans *Spirite*, et il remarque :

Lavinia elle-même doit collaborer à l'élaboration progressive de l'obstacle, du voile, qui la séparera de Guy(4).

Ces voiles sont symboliques ou réels : le dépit qui la fait se cacher au fond de la voiture, la voilette qu'elle porte lors de son apparition au Bois de Boulogne, et surtout la prise de voile, moment où elle choisit l'ombre, la part d'ombre de l'objet. Et Lavinia devenue fantôme passera son temps à lever et refermer le voile entre le réel et l'extramonde, à se dévoiler petit à petit, et même petit bout par petit bout (un visage, une main....) acquérant ainsi le scintillement de l'objet du désir, par l'imposition du voile et de l'obstacle. Car l'obstacle seul attise le désir; et lorsque Malivert se reproche

vainement de n'avoir pas su deviner cette créature charmante qui n'était pas enfouie dans un harem de Constantinople, ni cachée derrière les grilles d'un couvent d'Italie ou d'Espagne, ni gardée comme Rosine par un tuteur jaloux, mais qui était de son monde, qu'il pouvait voir tous les jours, et dont aucun obstacle sérieux ne le séparait,

il dit exactement la raison pour laquelle il ne pouvait la désirer, et pourquoi, maintenant, l'obstacle impénétrable de la mort la fait si désirable.

Malivert s'efforce de la rendre visible, de donner forme à ce qui n'est qu'une lueur, ou plutôt perpétuel jeu de l'ombre et de la lumière, réalité intermittente du scintillement à partir de quoi il va

falloir faire la Femme, la fabriquer à deux, faire de cette apparition phallique, de cette « phallophanie », un corps de femme dont l'ultime métamorphose en statue vivante révèle la fonction de fétiche. Sa mort, comme objet manqué par le regard de l'autre, sa prise de voile, qui l'a introduite dans l'ordre symbolique, du pacte avec Dieu (celui dont l'enjeu est de faire connaître à Malivert son amour), l'ont mise sous l'égide de l'Autre et lui ont conféré cette dimension phallique. Elle devient alors un signe du désir de Malivert et de Spirite, puisque c'est à deux qu'ils font scintiller le fantôme de Lavinia (comme on le voit dans la scène du jeu de métamorphose de Spirite en Lavinia, où Spirite révèle sa nature réelle: pure lumière, alors que Lavinia, toujours mue par son désir de femme, se révélera jalouse de Spirite). Telle est la fonction de Lavinia que de faire signe, de faire des signes (y compris d'écriture). Aussi devant sa tombe au cimetière:

Dans le tremblement lumineux du rayon où jouaient quelques atomes gelés, Malivert crut distinguer une forme svelte et blanche qui s'élevait de la tombe comme une légère fumée d'une cassolette d'argent, enveloppée des plis flottants d'un suaire de gaze, semblable à la robe dont les peintres revêtent les anges, et qui lui faisait un signe amical de la main.

Où, mis à part le signe, on retrouve le rayon, la trouée, le voile, mais surtout le scintillement de cette forme qui, de la tombe à la morte, s'élève comme la promesse d'un désir. Forme qui mêle l'ombre et la lumière, mais aussi le feu et la glace. De même, lors de la première apparition :

Au milieu de ce scintillement, la glace paraissait d'un noir bleuâtre, indéfiniment profond, et ressemblait à une ouverture pratiquée sur un vide rempli d'idéales ténébres.

La description de l'apparition lumineuse dans le miroir rappelle les deux citations données plus haut, qui décrivaient la percée du regard, surgissant d'une trouée noire et d'un abîme. Au point que, comme le dit Ross Chambers, ce miroir est un oeil, et dans cet oeil, objet désirable et fascinant, brille Lavinia, sorte d'allégorie du désir.

Le terme de « phallophanie » que nous avons introduit est utilisé par Lacan pour désigner ces apparitions du phallus, ces épiphanies de

l'Autre en tant qu'il peut se présenter comme phallus(5).

Il précise:

Le phallus, comme signe du désir se manifeste comme objet du désir, comme objet d'attrait pour le désir(6).

Si nous pouvons dire que Lavinia est, dans *Spirite*, une allégorie du désir, c'est que son être se résume à un perpétuel va-et-vient entre sa nature de signe, de métamorphose du désir, et la présence réelle de l'objet qu'elle tend à devenir jusqu'à son érection finale sous forme de statue. Par ses caractéristiques essentielles: jeune fille qui devient pubère, corps scintillant dont l'être se réduit à sa brillance, elle confirme l'équation établie par O. Fenichel : Jeune fille = Phallus. Ainsi, Vénus sortant des flots, Psyché se tenant devant Eros endormi, tels que les représente la peinture sont, selon Lacan, autant de figurations du phallus. Ce en quoi le féminin, la différence sexuelle que porte le corps de Lavinia, sont, dans cette histoire, le tiers exclu.

HISTOIRE D'OISEAUX

Métaphore, Lavinia signifie le désir conjoint de Malivert et de Spirite; allégorie, elle en représente l'objet commun, à la manière de ces figures étranges que sont les allégories, dans lesquelles la métaphore cherche à se faire personnage, la figure rhétorique à prendre figure humaine, à s'animer d'une vie que concède mal la lettre morte de l'écriture. Reprenons la scène du cimetière quelques lignes auparavant :

Peu à peu la trouée se fit, et de l'ouverture s'échappa un long rayon visible sur le fond sombre de la brume, qui vint éclairer et faire briller sous le mica de la neige, comme sous une rosée d'hiver, la gerbe des lilas blancs et la couronne de roses en marbre.

Une fois encore, le rayon et la trouée -nous y reviendrons, car ici, le regard vient d'en haut. De ce rayon émane le fantôme de Lavinia qui est comme une allégorie ou une métaphore de quoi ? Bien sûr du désir, et par là même, de l'impossible rapport sexuel entre Malivert et Spirite. Ce rapport impossible, ne serait-ce que par la mort de la femme, cherche pourtant à se dire, à se réaliser par la métaphore: l'union de la couronne de roses en marbre (image de la femme morte), et de la gerbe de lilas blancs (la forme et le mot « gerbe » concourent à signifier l'objet phallique), accompagnées par la rosée d'hiver -nous n'irons pas plus loin sur cette voie, mais l'assonance entre « la rosée d'hiver » et le nom de Malivert, y compris le rapport que ce dernier implique entre le mâle et l'hiver, ou la neige et la glace si présentes dans le récit, surtout lorsqu'il est question de la femme et des liens amoureux, tout cela produit des effets de sens qui traversent et trament le texte, comme depuis une scène inconsciente.

Au fond, le destin de Lavinia semble inscrit dans un « signifiant flottant » qui court à travers le texte comme la métaphore de son être et de son propre devenir métaphorique, l'oiseau. En voici quelques occurrences :

La première fois que je vous vis, c'était au parloir du couvent des Oiseaux ;

Si, par hasard, vous ne faisiez pas plus attention à la jeune fille qu'à l'enfant du couvent des Oiseaux ! ;

Tant que j'étais enfermée entre ces hautes murailles, j'avais le droit de me bercer indolemment dans mon rêve sans rien me reprocher; mais, une fois envolée de la cage, il fallait diriger mon vol...;

Dans l'allée de sable fin, moirée comme un ruban avec les dents du râteau, les oiseaux sautillaient en toute confiance et avaient l'air d'être chez eux. Je me promis

bien de m'associer à leurs promenades sans les faire
envoler ;

(...) mon âme se sentait pousser des ailes et tendait de
plus en plus à s'élever vers des régions éthérées

(...) on voudrait aller, courir, voler; on envie à l'oiseau
ses ailes; on s'agite dans son tombeau ...

et ainsi de suite, jusqu'à l'envol post-mortem où sont
mentionnées les ailes du papillon qui réapparaîtront plus loin :

Ses doigts, d'une pâleur faiblement rosée, erraient sur
le clavier d'ivoire comme des papillons blancs (...),
frêle contact qui n'eût pas courbé une barbe de plume.

Tout cela conduisant à la saillie des

ailes de Psyché, qui avaient palpité un instant sur son
dos.

Ensuite, ce ne seront plus que battements d'ailes et envol de
plumes.

Mais le plus signifiant est le nom qu'elle se choisit en religion:
« soeur Philomène », variante de Philomèle, cette jeune femme
violée, à laquelle a été coupée la langue pour qu'elle ne puisse
révéler le forfait (signe de castration, à mettre en parallèle avec les
cheveux coupés lors de la prise de voile) et qui parvient à le faire
connaître néanmoins à sa soeur en brodant une tapisserie (la
broderie peut être considérée comme une métaphore de l'écriture, de
cette écriture par laquelle communique Spirite qui ne peut encore
parler directement à Malivert), et, à l'issue de ses aventures, se
trouve transformée en rossignol, oiseau au chant aussi sublime que
la musique de Spirite qui

transpose la langue du vers dans la langue de la
musique.

Comme si la faute de Malivert avait trait à la cruauté subie par Philomèle, juste après la révélation du nom, il se demande :

N'était-il pas le meurtrier de cette blanche colombe si vite retournée au ciel ?

Autour de l'oiseau donc, tous les motifs de la castration et de l'érection phallique ou de l'envol, de la plume d'écriture et de la plume d'ange se réunissent en un réseau métaphorique dont le noeud est le nom même de Philomène, qui signifie, pour Lavinia, la perte de son identité réelle et l'entrée dans son destin métaphorique.

Si Lavinia n'a qu'un rôle de signe du désir, et si elle renvoie à celui de Malivert et de Spirite, c'est à condition de rappeler que, selon la formule bien connue de Lacan, « le désir de l'homme est le désir de l'Autre ». C'est-à-dire qu'elle est ici le signe du désir de l'Autre dans le champ duquel Malivert se trouve pris, en l'occurrence, du désir de la Morte, de Spirite. Lavinia qui n'avait, de son vivant, jamais attiré le regard de Malivert, est maintenant ce qu'il cherche à voir par tous les moyens, attaché à cet objet dont le prix vient du scintillement que lui procure le regard de l'Autre. A propos de la remarque faite par un jeune homme devant Madame d'Ymbertcourt, « l'étincelle vient d'ailleurs », Ross Chambers note :

« L'étincelle » vient en effet toujours d'ailleurs dans *Spirite*(7).

Ce processus, clairement exprimé par Lavinia, s'inscrit dans son jeu de voiles. Si, voilée, et même morte, elle devient désirable, cela ne tient pas seulement à l'obstacle créé, mais surtout à ce qu'alors, dit-elle

le voile, le linceul symbolique qui me faisait morte au monde (...) ne me laissait plus visible qu'à Dieu.

Tel est le sens de la prise de voile que de se faire l'objet du regard de l'Autre, et devenir ainsi objet du désir de Malivert, car quel autre regard que celui de l'Autre est-il nécessaire à Narcisse pour s'assurer de son être? Elle est pour toujours prise dans le

regard de Dieu, et c'est dans ce même rayon que Malivert se trouve pris :

Les esprits ont l'oeil sur vous

lui dit Feroë, alors que lui-même regarde avec des yeux « d'un bleu d'acier » qui

brillaient singulièrement et lançaient des rayons dont Guy de Malivert crut sentir la chaleur à sa poitrine.

Mais ce à quoi renvoient tous ces regards, y compris les rayons qui trouent le ciel, c'est à l'oeil de Spirite, comme le miroir, sorte de piège à regard (Malivert finit « les yeux éperdument plongés dans ceux de Spirite », et non de Lavinia), mais aussi lieu d'où émane le regard absolu et mortel de celle qui, à l'instar de Dieu, désormais, voit toutes choses. Au-delà de l'objet du désir et de son scintillement, attire et fascine cet abîme, cet infini qui est le regard absolu, le regard de la Morte, de la Mort.

Voilà pourquoi, lorsque Lavinia-Spirite est devenue une statue vivante, objet dont la beauté devrait combler le regard, à la manière d'Athéna, la déesse vierge, elle est abandonnée pour ce qu'elle est : fétiche qui arrête la poussée du désir, où l'oeil se complait, mais aussi ultime voile, ultime barrière à la réalisation du désir de la Morte. Derrière le regard de l'Autre, regard de Dieu ou de la Chose étrange, de l'Ange qu'est Spirite, dans lequel Narcisse va finir par se fondre, se trouve toujours le regard de la Mère. Suivant l'analyse de Marie-Claude Schapira

ces femmes possessives, culpabilisantes, castratrices pourraient bien être les avatars de la mère phallique qui, nourrissant des fantasmes incestueux, veut protéger la virginité de son fils et refuse de la partager pour conserver, au-delà des limites permises, le lien oedipien qui fait d'elle le premier et le seul objet d'amour(8).

Telle est Spirite, de par cette omnipotence qui fait d'elle la Morte et l'éternelle Vivante, celle qui voit tout, qui fait la dictée à Malivert.

Parce qu'il est celui de Spirite (de la mère) le désir de Malivert est double: désir du phallus de la mère -qu'elle désire et que, fantasmatiquement, Malivert rêve qu'elle possède, ce dont Lavinia fait office-, et désir d'être le phallus de la mère qui s'accomplit dans la fusion dernière avec elle.

LA CHAMBRE D'ECRITURE

Dans cette fusion, quelque chose s'est perdu, est demeuré en reste -cendres éparses d'une flambée du désir. Ces cendres, ces restes, ne sont autres que le corps de Lavinia, gisant sous la surface pure et réfléchissante de la neige. Mais ce n'est pas tout. Pour avoir été un signe du désir, Lavinia a bien dû laisser quelques traces, quelque empreinte de son passage, qui, comme elle, occupent une zone intermédiaire entre la vie et la mort, tiennent du cadavre, de la lettre morte, mais aussi d'un désir toujours renaissant, toujours revenant.

Les restes de Lavinia, conformément à son essence, ce sont encore des signes, de purs signes, ceux qui recouvrent les pages de la dictée. Avant la première dictée, Gautier note :

Comme pour bien indiquer que cette main n'était là qu'un signe...

Dans la mesure où il s'agit de la dictée de Spirite, à elle revient ce qui est éternellement vivant: le sens, le signifié transmis par son verbe ineffable ; à Lavinia incombe l'écriture au sens le plus littéral, le plus matériel : cette étrange manière de former les lettres que Malivert ne reconnaît pas comme sienne. Pourquoi, après que Lavinia et l'écriture ont servi de médium entre Spirite et Malivert, doivent-elles disparaître ? Quels liens unissent Lavinia comme signe du désir et le signe de l'écriture ?

Il faudrait mettre ici en exergue la formule de Lacan selon laquelle « le rapport sexuel ne cesse pas de ne pas s'écrire ». *Spirite* en offre la parfaite illustration. En un mot, parce que, dans la chambre, il ne cesse pas de ne pas y avoir de rapport sexuel, ça ne cesse pas d'écrire. L'écriture est ici la métaphore du rapport sexuel,

l'acte d'écriture vient donc à la place de l'acte sexuel impossible. Ce faisant, elle a bien trait au rapport sexuel, à une jouissance qui ne peut se dire, voire se vivre, peut-être mortelle. Certes, elle la recouvre, en protège, mais, comme signe, au moins l'indique, et par là, remplit le rôle de *pharmacon* qui porte en lui la trace de la mort, du sexe et de la castration. Que l'écriture ait trait (c'est-à-dire rapport, mais rapport barré dans la mesure où il s'écrit, se trace d'un trait) à la jouissance, on le voit dans les moments de fusion entre Spirite et Malivert lors des dictées. Alors, il ne se possède plus; emporté dans une sorte d'extase, le sujet vacille, le texte s'écrit sans lui, trace muette d'un moment de jouissance dont il est exclu, et qui, cependant, anticipe la fusion dernière avec Spirite. Elle anticipe, mais aussi bien elle en protège. Et, du point de vue de la fusion rêvée, l'écriture est une barrière -de même que l'était Lavinia comme objet ou signe du désir.

L'écriture est un médium avec l'extramonde, mais un médium imparfait, car il signifie la distance : la médiation séparatrice du signe qui produit la séparation des arts et empêche d'accéder à une forme artistique totale, telle que Spirite en donne le pressentiment lorsqu'elle traduit en musique un poème de Malivert. Le rêve de Gautier est celui d'une transmission ineffable de l'idée, au-delà du langage. Comme le fait remarquer le baron Feroë, écrire est encore le signe d'une imperfection; lorsque Malivert, par l'ascèse, aura accédé à un niveau supérieur de spiritualité, Spirite et lui pourront converser directement.

L'INQUIETANTE ETRANGETE DE L'ECRITURE

Que l'écriture soit une métaphore du rapport sexuel, qu'elle en tienne lieu et le cache en même temps, le texte de Gautier en donne par deux fois une sorte d'allégorie à travers deux moments de mise en abyme du récit de la scène de l'écriture. Comme dans le cas de la métaphore de l'acte sexuel sur la tombe de Lavinia, déjà évoquée, ces deux épisodes ont lieu sur fond de neige -et la surface neigeuse, dans son aspect mortifère, glacé, est elle-même une métaphore de la page blanche. Il s'agit de l'épisode qui précède l'apparition du Bois de Boulogne :

La neige, balayée et relevée sur les bords, laissait voir la surface noirâtre et polie, rayée en tous sens par le tranchant des patins, comme ces miroirs de restaurateurs où les couples amoureux griffonnent leurs noms avec des carres de diamants. (...) Dans le milieu du lac, les célébrités du patin, en svelte costume, se livraient à leurs prouesses. Ils filaient comme l'éclair, changeaient brusquement de route, évitaient les chocs, s'arrêtaient soudain en faisant mordre le talon de la lame, décrivaient des courbes, des spirales, des huit, dessinaient des lettres comme ces cavaliers arabes qui, avec la pointe de l'éperon, écrivent à rebrousse-poil le nom d'Allah sur le flanc de leur monture.

Nous trouvons là un réseau thématique très serré et révélateur. Les signes sur la neige sont, dans les deux scènes, comparés à des signes d'écriture, et chaque fois, ils sont la métaphore de quelque chose qui ne doit pas se voir représenté: le visage de Dieu, Allah, le rapport sexuel, que signifie la réunion des noms des amants sur le miroir. Dans *Mademoiselle de Maupin*, Gautier écrit :

Où la vie commence, je m'arrête et recule effrayé comme si j'avais vu la tête de Méduse.

Voilà qui est clair; mais « où la vie commence », à part la mère, c'est aussi la sexualité, la différence sexuelle, par essence liée à la castration. On comprend pourquoi il y a là quelque chose qu'il ne faut pas regarder: le sexe, comme Allah, comme Méduse, doit rester voilé, il ne peut se voir ni être représenté. Et le danger encouru est signifié par cela même qui sert à cacher, qui interpose une trame de signes sur le réel : les objets de l'écriture ou de l'inscription, à savoir les patins tranchants, les diamants coupants, l'éperon. Autant d'objets ambigus, susceptibles de remplir une fonction phallique (le diamant par sa brillance, les patins et l'éperon par leur forme), tout comme ils peuvent être des instruments de castration. Cette ambivalence irréductible fait de l'écriture un médium dangereux, dont la pratique n'est pas sans faire naître un sentiment d'inquiétante étrangeté.

Ecrire suppose un geste stylé, un maniement habile et maîtrisé du stylet, de la plume -l'art pour l'art-, qui conjure certains risques, qui assure l'érection du fétiche (nous renvoyons ici aux analyses de Marie-Claude Schapira sur l'écriture de Gautier, sur le rôle de l'artifice et de la description) contre la castration qu'il s'agit de recouvrir, contre la blancheur de la page, la blancheur de la neige (ce « linceul » qui peut figurer celui de la mort comme celui du lit nuptial), enfin contre et sur la surface vide du miroir. Cette symbolique phallique, associée à la métaphore de l'acte sexuel, mais aussi à la fonction de fétiche du livre, se trouvait déjà explicitement dans la « Préface » des *Jeunes-France*, où Gautier écrivait :

Le seul plaisir qu'un livre me procure encore, c'est le frisson du couteau d'ivoire de ses pages non coupées : c'est une virginité comme une autre et cela est toujours agréable à prendre.

Sauf que l'écriture, le rapport à la page blanche, à la virginité réelle de Lavinia, sont autrement plus angoissants, et obligent à se confronter à la pureté mortelle de la neige, de la glace que l'on retrouve dans tout le texte : neige séparatrice entre Malivert et Madame d'Ymbercourt ; neige qui recouvre la tombe de Lavinia, glace du Bois de Boulogne.

Quelques lignes après la scène des patineurs, Malivert se trouve, à nouveau, devant le spectacle (il s'agit de « masques » et d'« acteurs ») de ces amours hivernales :

Il savait assez le monde pour distinguer les amours, les intrigues, les *flirtations* qui faisaient mouvoir cette foule choisie qu'on a bientôt démêlée de la foule vague, de ce troupeau de comparses ameuté sans le comprendre autour de tout spectacle, et dont l'utilité est d'empêcher l'action d'apparaître trop nue et trop claire.

Marie-Claude Schapira commente :

Là est dite clairement la fonction de cette longue scène de patinage. Elle n'apporte rien à la diégèse, mais comme la foule vague autour du lac, elle fait écran à ce

qui se passe vraiment dans le bois, elle empêche qu'apparaisse « trop nu et trop clair » le scandaleux passage d'un « esprit » en traîneau(9).

Certes une autre explication est possible, puisque de toute façon personne n'a vu Spirite ; et si on l'avait vue, qui aurait cru qu'il s'agissait d'un esprit ? Certainement pas Madame d'Ymbercourt qui a eu le privilège de la voir et l'a bien prise pour une rivale en chair et en os. Le scandale qu'il faut cacher par l'écriture, ce que les gens regardent sans vraiment comprendre, mais que Malivert connaît, c'est ce qui se passe derrière ces « flirtations », ces amoureux du restaurant: le rapport sexuel « trop nu et trop clair », d'une nudité effrayante, figée et glacée comme la neige.

Nous nous en tiendrons à cette scène du Bois de Boulogne, mais bien d'autres développements pourraient être consacrés à l'étude de la métaphore de l'écriture dans tout le texte, et particulièrement de la métaphore de l'écriture comme métaphore du rapport sexuel. Un seul exemple :

Mon coeur n'avait qu'une page: vous y avez écrit votre nom sans le vouloir.

Tenant lieu d'un rapport sexuel impossible, la dictée de Spirite prépare l'entrée dans un monde d'amour pur, où il n'y aura plus besoin d'écrire ni de parler, un monde sans distance et différence sexuelle, où les plumes n'auront plus à « griffonner », « trancher », « mordre » comme des lames, mais auront la douceur et la légèreté des plumes de l'ange que sont devenus le poète et sa muse. Mais à la condition d'en finir justement avec l'écriture, la matérialité du signe qui doit, comme le corps de la femme, s'effacer.

CONCLUSION : ECRITURE ET FANTASTIQUE

Quand on écrit, on ne fait que cela ; l'importance de ce geste est telle, qu'il ne laisse place à aucune autre expérience. En même temps, si j'écris, j'écris de quelque chose, même si ce quelque chose est l'écriture. Pour que l'écriture soit possible, elle doit partir de la mort de ce dont elle parle; mais cette mort la rend elle-même

impossible, car il n'y a plus quoi écrire. La littérature ne peut devenir possible que pour autant qu'elle se rend impossible (10).

C'est peut-être pour avoir expérimenté cette impossibilité comme seule ressource de la littérature que Gautier finit par rejeter l'écriture, et contre cette épreuve de la mort vécue dans l'expérience d'écrire, rêve d'une vie éternelle dans le sein de l'Un indifférencié. Pourtant, ainsi que l'a montré Paolo Tortonese dans son beau livre sur Gautier, au testament spiritualiste de l'auteur, le texte apporte un démenti. A propos de l'analyse de Ross Chambers, il conclut :

Mais toute lecture, en totale cohérence au fond avec l'interprétation que Gautier donne de lui-même dans son dernier roman, est démentie par l'écriture(11).

Ce que nous entendons littéralement : c'est le geste même de l'écriture qui ouvre l'espace d'un entre-deux où à la fois le réel disparaît, mais d'où il ne cesse d'émerger dans son caractère essentiel, d'être l'impossible. La révélation inquiétante est dans cette vie des signes qui supposent l'annulation du sujet, cette sorte de mort qui est celle de Malivert pendant les dictées. Le réel, le rapport sexuel, ne cessent pas de ne pas s'écrire, mais dans cet infini ratage de « l'iter-rature », le signe écrit n'en est pas moins comme la trace matérielle d'un travail d'incision, de frayage, qui rappelle le geste des amants inscrivant leur nom sur le miroir, ou le tracé des patins sur la glace.

Ce faisant, les signes d'écriture sont le seuil matériel du possible et de l'impossible, du réel et de l'irréel. Le fantastique et l'extramonde émergent de l'écriture, de la matérialité de signes écrits, traces adressées par des morts à d'autres morts, qui portent en elles la vie de l'esprit, mais toujours comme d'un mort-vivant, renaissant du tombeau des livres. Fantômes, revenants, mortes-vivantes n'existent que parce que le signe d'écriture a délimité un seuil à travers lequel il les suscite et les révoque, dans un mouvement parallèle à celui qui suscite et révoque le réel. Par sa révocation toujours réitérée du réel, l'écriture ne cesse d'en évoquer l'innommable présence. Alors que Gautier rêve d'annuler l'écriture, lettre morte et médium secondaire par rapport à la parole vivante, la

scène de la dictée montre au contraire l'annulation du sujet et l'autonomie de l'écriture, du texte qui s'écrit en toute inconscience. Comme Lavinia, le corps de la lettre s'anime d'une vie post-mortem.

Il n'y a qu'une profondeur: celle de la matérialité des signes qui s'éprouve dans l'expérience de l'écriture et qui est, comme l'acte sexuel, épreuve de la différence, impliquant le risque de la mort, mais ouvrant le champ du désir. Selon une formule de Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini*, « la différence, essentiellement, écrit ». Ce rapport à la différence fait l'inquiétante étrangeté de la femme et de l'écriture, conjointement mises en scène dans *Spirite*. Si la femme est l'être fantastique par excellence, chez Gautier, si elle engendre le fantastique, il en va de même de l'écriture. L'histoire de *Spirite* et de Malivert reprend celle du Poète et de la Muse, mais avec Lavinia, nous sommes en présence d'une chose nouvelle : ce n'est pas le poète inspiré qui écrit, c'est la femme qui, dans et à travers le poète, réellement écrit, trace des lettres au corps étrange et étranger. Ecrire suppose d'être contaminé par cette différence et cette mort qu'est la femme pour Narcisse, qu'est la femme morte, et de faire du texte l'épreuve de cette différence ; épreuve pour ainsi dire typographique, permettant de lui donner, dans le texte, lieu de prendre corps.

Tel serait le testament antispiritualiste de *Spirite*.

Camille DUMOULIÉ

NOTES

1. *Séminaire VIII, Le transfert*, Seuil, 1991, p. 450
2. « *Spirite* » de Gautier, *une lecture*, Minard, 1974, pp. 11-12
3. P. 23
4. P. 14
5. *Séminaire VIII*, p. 290
6. P. 307
7. P. 27
8. *Le Regard de Narcisse, Romans et nouvelles de Gautier*, Presses universitaires de Lyon, 1984, p. 50
9. P. 251
10. Todorov *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p. 183
11. *La Vie extérieure, essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*, Minard, 1992, p. 125

LE DIABLE EN HABIT DANDY
OU
LE TRIOMPHE DU DANDYSME
LITTÉRAIRE DANS « ALBERTUS »

Dans le sillage du *Don Juan* de Byron et, par delà Byron, remontant à Sterne (1), *Albertus* fut salué à sa parution comme appartenant à l'école du dandysme littéraire (2). La manière de Gautier, plus que le contenu, autorisait une telle appréciation. Le *Charivari* en avait loué « la manière insouciante, paresseuse et mutine tout à la fois » ; il y avait vu une « oeuvre de contraste et d'ironie », avant de lui reprocher une certaine « nonchalance » et un « cynisme effronté » (3). René Jasinski (4) a passé en revue les jugements que la presse contemporaine et les critiques ultérieurs ont portés sur cette « légende semi-diabolique et semi-fashionable », ainsi que la définit Gautier lui-même dans la préface (5). Les malentendus et même les contre-sens y pullulent; aujourd'hui encore, René Bourgeois estime que cette oeuvre « n'est au fond qu'une fantaisie ... »(6). Beaucoup de lecteurs semblent avoir pris au sérieux et interprété au premier degré les propos narquois et ironiques de la préface. L'auteur s'y présente comme «un jeune homme frileux et maladif» qui ne connaît rien du monde et qui « fait des vers pour avoir un prétexte de ne rien faire, et ne fait rien sous prétexte qu'il fait des vers »(7); voilà la paresse et la nonchalance justifiées et, de plus, par l'auteur lui-même ! Gautier ajoute que son poème est « une oeuvre d'art et de fantaisie » (8) et on ne l'a que

trop cru. Un certain humour devrait nous mettre en garde ; à ceux qui lui demandent « à quoi cela rime », il répond avec désinvolture : « le premier vers rime avec le second quand la rime n'est pas mauvaise, et ainsi de suite ». Cette préface, plus sérieusement, est déjà un manifeste de l'art pour l'art, qui exalte la peinture, la sculpture et la musique, parce qu'elles « ne servent absolument à rien », et donne de l'art une définition célèbre qu'on peut considérer comme le fondement du dandysme esthétique : « l'art, c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, c'est l'épanouissement de l'âme dans l'oisiveté » (9). Si Gautier présente ses premiers poèmes comme des tableaux inspirés de la peinture flamande, il ne dit presque rien d'*Albertus*, la plus importante de ses pièces (122 strophes), dont nous allons tenter de dégager les traits appartenant au dandysme littéraire.

Faut-il que nous suivions sans prudence à notre tour le préfacier qui qualifie son poème de « semi-diabolique et semi-fashionable » ? Le dandysme, compris comme le mépris à l'égard du vulgaire et le culte du beau, gouverne assurément l'inspiration du poète d'*Albertus*. Plus profondément, sa volonté de couper le poème de tout référent appartenant au réel et de l'inscrire dans l'espace de la littérature, une technique narrative très concertée et une composition rhapsodique, l'usage de l'ironie et le recours au grotesque, définissent un dandysme de la narration comico-sérieux, où se marient désinvolture distante d'un narrateur narquois, jeu incessant sur l'oeuvre, parodisation, autant d'éléments d'une esthétique de la surprise et de l'ambiguïté. Le diable en habit dandy autorise toutes les dérives imaginatives. On se rappelle peut-être le diable qui, dans *Onuphrius*, s'efforçait de cacher « sous les basques de son habit une demi-aune de queue velue qui venait de s'en échapper et qui se déroulait en frétilant » (10) ; on retrouve ici le même humour : le Belzébuth dandy qui apparaît à la fin d'*Albertus*, dans la scène carnavalesque du sabbat, puissant et dérisoire, marque le poème du sceau du fantasme, de la fantaisie et de la démesure.

A LA RECHERCHE DU REFERENT

Le narrateur multiplie, tout au long du poème, mais plus particulièrement dans les strophes introductrices, les indices qui

permettent de constituer décor, personnages et récit en tableau empruntant ses éléments non au monde connu, réel, référentiel, mais à d'autres oeuvres littéraires, picturales et même musicales (comme le *Don Juan* de Mozart). Il arrive aussi que le texte s'auto-référentialise, comme en témoignent ces deux exemples : à la strophe XV, il est question d'un « matou », vivant non dans un décor donné, mais dans une « autre strophe » ; à la strophe LXXIII, la destinée d'Albertus est définie comme une succession de « chapitres » que le jeune homme aurait pu sauter, s'il avait été maître du « roman de la vie », en passant directement « A la conclusion de cette sottie histoire ».

Les références à la peinture, aux gravures et à une certaine littérature fantastique, le recours, dans la description, à la technique picturale utilisant largement les couleurs et le jeu des lumières, un système très subtil qui renvoie les signes à d'autres signes, contribuent à réaliser le poème et à le constituer en allégorie de la création artistique. Risquons une nouvelle lecture.

Dès la première strophe, le narrateur nous introduit dans son univers, comme dans une toile, appartenant à l'école flamande, proche d'une peinture de Téniers. Le référent n'est pas le réel, mais une oeuvre d'art, et si la peinture sert de modèle à la poésie, c'est qu'elle contient déjà « ... toute une poésie/ De calme et de bien être... » (str.II). Les références picturales abondent dans les trois premières strophes (11) ; ce sont les peintures flamandes qui font oublier au poète le Sud, « Ce pays du soleil où les citrons mûrissent » (str.III), Naples, mais aussi le Lorrain et ses tableaux lumineux à qui, pour l'occasion, le poète préfère Berghem et Rembrandt. le référent même auquel s'oppose le « tableau » est aussi pictural.

Voilà le cadre extérieur tracé, l'atmosphère générale évoquée (str. I à III). Le récit qui commence à la strophe IV se fonde paradoxalement sur l'apparente neutralité d'une « chronique » faisant état d'une « méchante femme », Véronique, que son entourage semble considérer avec crainte comme une sorcière. Ainsi

« ... dame Gertrude avait un jour d'orage
Vu de ses propres yeux, au milieu d'un nuage,
A cheval sur la foudre un démon noir sortir,
Traverser le ciel rouge, et dans la cheminée,
De bleuâtres vapeurs soudain environnée... »
(str.. V)

L'insistance narquoise « Vu de ses propres yeux » contredit le contenu fantastique de l'objet perçu, soigneusement choisi dans la panoplie conventionnelle des visions démoniaques, mais rehaussé de couleurs (noir, rouge, bleuâtres) qui en soulignent le valeur picturale.

Tout l'attirail du démonisme traditionnel est, en effet, présent dans la description du cadre de vie où séjourne Véronique. Gautier ne nous épargne ni le chardon, ni l'ortie, ni le plancher vermoulu, ni la « limace baveuse », ni les crapauds ; l'intérieur de la sorcière est encombré des inévitables chauves-souris, de crocodiles, de serpents, d'alambics et de vieux manuscrits, et, horreur ! de « foetus mal conservés » (str. IX) qui dégagent un parfum saisissant. Tout est grimace. Dans cet univers, tout est inversé : le réel, «Glace vue à l'envers où l'on ne connaît rien» (str. XI), et même les couleurs : le blanc y devient noir, le noir bleu, le rouge fauve.

On ne peut s'approcher de cette demeure - « non pas même Eisembach le ministre »- (str. VIII), sans effroi ; quant à y pénétrer, même Satan se signerait avant de le faire. La parodie évidente de la description utilisant ironiquement le cliché est encore soulignée par la référence à Hoffmann et à Rabelais (str. XI) ; le « tableau » s'achève par l'évocation de têtes de morts et d'un squelette debout.

Au terme de cette longue peinture, le narrateur interrompt le récit par un commentaire prébaudelairien où il dévoile le principe esthétique dont il se réclame et qui nous autorise à considérer son poème comme une allégorie de la création poétique : « Et pourtant cet enfer est un ciel pour l'artiste » (str. XIII). Téniers, Callot, d'un côté, Goethe et Walter Scott, de l'autre, sont ses cautions ; même Victor Hugo qui

« Créa Bug, Han, Cromwell, Notre- Dame, Hernani,
Dans cette hutte même a ciselé ces masques
Que l'on croirait, à voir leurs galbes si fantastiques,
De Benvenuto Cellini » (str. XIV).

Cette hutte, empruntée elle-même à l'univers pictural, est comme la matrice où ont été fécondées les visions les plus fantastiques. le réel se dissout dans l'intertextualité et dans la fusion des imaginations picturale et poétique ; sa densité s'éparpille devant la réalité du fantasme fantastique en une parodie ironique.

C'est, bien sûr, à minuit que se produit la transformation de la sorcière. L'horrible Véronique se met toute nue et le narrateur, qui feint de s'en offusquer avec effroi, et parodie Shakespeare s'écriant : « Horror ! horror ! horror ! » (str. XIX), déclare que cet « idéal de cauchemar » est « impossible à décrire », alors même qu'il vient d'évoquer « cette carcasse aux mamelles arides », aux bras pareils à ceux d'un homard, au ventre creusé de rides. En comparaison, le squelette qui se balance depuis six mois au haut d'une potence est un « objet riant » (str. XIX).

Grâce à ses sortilèges, Véronique va devenir la plus belle des femmes. Il fallait toute cette horreur pour souligner le contraste entre les deux états. Le poète se glisse dans la peau de Véronique pour rédimier la laideur et suggérer la nécessaire assomption de l'oeuvre d'art, annoncée déjà dans son commentaire de la strophe XIII. A l'outrance dans la peinture de l'horrible - mais peindre l'horrible, n'est-ce pas accéder au ciel de l'artiste ? - succède l'hyperbole dans la représentation du beau. le cauchemar est devenu un « miracle, un rêve du ciel », « une perle d'amour » (str. XXII).

Au lecteur qui n'aurait pas encore compris que la nouvelle Véronique, produite par les sortilèges poétiques, (peut-on ne pas penser à la « sorcellerie évocatoire » de Baudelaire ?) est une allégorie du travail artistique, le narrateur, interrompant à nouveau son récit, s'écrie :

« Lecteur, sans hyperbole, elle était vraiment belle, -
Très belle !- c'est-à-dire elle paraissait telle,
Et c'est la même chose. - Il suffit que les yeux
Soient trompés, et toujours ils le sont quand on aime.
Le bonheur qui nous vient d'un mensonge est le même
Que s'il était prouvé par l'algèbre. (...) »
(Str. XXIII)

Il n'est d'art que de l'apparence. Mêlant l'esthétique au fantasme, Gautier fonde l'art, comme le bonheur ou l'amour, sur le mensonge ; peu importe le réel, seuls le désir et la foi, qui nous transportent dans l'univers du fantasme, peuvent expliquer l'étrange pouvoir de fascination de l'art qui voile le néant et fait oublier « l'exil de la vie » (12). Les catégories du vrai et du faux éclatent ; la puissance du rêve - création et fascination poétiques - se confond avec la force du désir.

La nouvelle Véronique est également présentée, dans une surenchère hyperbolique, comme un personnage littéraire ou comme une oeuvre d'art. Cette « vivante poésie » (str. XXVIII) était « Tour à tour Camargo, Manon Lescaut, Philine » (str. XXXIV) ; l'ombre « veloutée » (str. LX) de ses cils rappelle une peinture de Lawrence.

On connaît la suite. Cette oeuvre d'art, qui a suscité beaucoup de passions dans le monde, tombe amoureuse d'Albertus à qui elle envoie une courte missive l'invitant à la rejoindre. Plus prompt que le messager de Véronique, le narrateur nous transporte chez ce double de Gautier qui, malice supplémentaire, est peintre. L'atelier d'Albertus est « Un univers à part qui ne ressemble en rien / A notre monde à nous » (str. LXXVI) ; un monde où, dans une atmosphère de clair-obscur, les toiles des plus grands peintres côtoient les objets les plus étranges et les plus hétéroclites : kriss malais, khandjars, espingoles, heaumes et masses d'armes, « Caftans orientaux, pourpoints du moyen-âge » (str. LXXVII) etc. L'atelier est lui-même comparé à une toile de Rembrandt et Albertus travaillant à un paysage, une toile qu'eût signée Salvator.

Albertus n'a vraiment aimé qu'une femme, une Vénitienne que son mari fit poignarder et dont il a conservé les traits sur une toile,

une « *Mater Dei* d'après Masaccio » (str. LXXIX). Et voilà que le pseudo-réel se met à ressembler à une oeuvre d'art ou aux images du passé, icônes renvoyant à d'autres signes. L'illusion continue : quand il arriva chez Véronique, « Albertus un instant crut voir sa Vénitienne » ; « Elle lui ressemblait à faire illusion »(str.XC). Le page même qui le guide ressemble à une peinture (str. XCI). Avec Albertus, nous pénétrons dans l'univers du fantasme. Opulence, élégance et luxe caractérisent ce lieu où, entre « mille riens fashionables », s'étalent « De blondes sépias, de fraîches aquarelles » (str. LXXXVIII) ; le fantasme se révèle dans l'hallucination et la perception brouillée :

« Tout flottait sans contour dans une vapeur trouble ;
Le plancher ondulait, les murs semblaient valser »
(str. XCII).

Emporté par la passion de revivre un amour fantasmé, il renonce à la vie éternelle. Devant une Véronique presque nue, n'ayant pour tout vêtement qu'une toile de Flandre, Albertus achève de déshabiller la belle, sermonné par le narrateur aux aguets qui lui reproche de tuer son amour, en faisant tomber avec le voile « l'illusion et le désir » (str. C). Il n'empêche ! Leur volupté est frénétique, mêlant les cris d'extase aux râles et aux soupirs, la rage du plaisir à la convulsion du désir.

C'est à minuit également que la seconde transformation se produit. Avec ce clin d'oeil malicieux s'achève l'illusion d'Albertus. Le hibou reprend ses droits, les lumières (du rêve) s'éteignent et, dans le noir absolu, les doigts du jeune homme ne sentent plus qu'une chair décomposée qui eût fait reculer le diable.

La mort de l'illusion, le narrateur l'avait indiqué à la strophe C, c'est la mort du désir et le retour au réel hideux ; mais ce réel est lui-même perçu à travers les représentations de l'art : « Un recueil de Callot et de Goya complet ! » (str. CVI). Au pied du lit d'amour, grouillent « Incubes, cauchemars, spectres lourds et difformes » (str.CVI) ; le « lit doré » devient « un grabat sale » et le « boudoir rose une petite salle / d'un aspect misérable... » (str.CVII)(13).

Pourtant cette laideur est peu de choses à côté du « théâtre » (str. CXI) satanique où Albertus est conduit. Des squelettes aux culs-de-jatte, rien ne manque au cauchemar où trône un « Belzébuth dandy », (str. CXIV)(14).

La mort de l'illusion scelle l'épiphanie du poème qui se termine joyeusement par l'intervention goguenarde du conteur-poète. Le narrateur, toujours maître du jeu, ne manque pas une occasion de le rappeler. Sa caution n'est pas le réel honni, mais l'onirisme fantastique des grands créateurs, qui se confond avec l'univers de ses fantasmes. Illusionniste qui fait surgir l'enfer et le transforme en paradis, il semble ne devoir qu'à lui-même le don de gouverner cette création et ces métamorphoses. Cette maîtrise est visible tout au long du poème, à travers une composition subtile et complexe.

COMPOSITION

Le récit de Gautier nous conduit du «vieux bourg flamand» (str.I) au sabbat de la fin à travers quelques étapes où se produisent des transformations narratives, sans contrevenir gravement au principe de la continuité temporelle. Cependant, le récit est interrompu régulièrement par des interventions discursives du narrateur, qui peuvent occuper jusqu'à douze strophes contiguës (strophes XLVII à LVIII); on n'en finirait pas d'énumérer les intrusions ponctuelles en un ou deux vers qui empêchent le lecteur d'oublier la voix du conteur présent à travers ses intonations narquoises, ses attitudes faussement ingénues et même ses propres histoires d'amour (str. L à LVII).

C'est bien un narrateur dandy qui signe cette composition entrecoupée de digressions capricieuses contenant feints étonnements et appréciations sur les événements et les personnages de son récit, commentaires sur les fonctions de la poésie, confidences ironiques et apostrophes au lecteur. Le narratif est constamment et subtilement subverti par l'emploi de verbes au présent et de longs passages descriptifs qui apparentent le poème à une succession de tableaux.

Ces digressions toutes byroniennes, mais qui contreviennent aux principes de la composition poétique, apparaissent, à travers la distance ainsi instaurée à l'égard du récit et à l'égard des règles qui le constituent, comme l'émergence d'une conscience critique mettant en cause les enjeux du poème narratif. Brisant la continuité, elles empêchent l'illusion de régner, le lecteur de s'y engouffrer, et substituent à l'identification du lecteur avec les personnages sa complicité avec le narrateur. Les longues digressions n'interviennent pas de façon arbitraire dans le déroulement du poème, mais au moment précis où le lecteur commence à être entraîné dans l'univers de la diénèse. Ainsi, après avoir décrit la hutte de la sorcière en six strophes (str. VII à XII). - selon une démarche apparemment conventionnelle qui pose le cadre avant d'enclencher le récit - le conteur s'arrête et se livre à un commentaire prébaudelaire sur l'esthétique du laid, en se présentant comme l'égal de Callot, de Téniers, de Goëthe et de Walter Scott :

« Et pourtant cet enfer est un ciel pour l'artiste.
 Téniers à cette source a pris son Alchimiste,
 Callot bien des motifs de sa *Tentation* ;
 Goëthe a tiré de là la scène tout entière
 Où Méphistophélès mène chez la sorcière
 Faust, qui veut rajeunir, boire la potion.
 - L'illustre baronnet sir Walter Scott lui-même
 (Jedediah Cleishbotham) y puisa plus d'un thème.
 - Ce type qu'il répète infatigablement,
 Meg de *Guy Mannering*, ressemble à s'y méprendre
 A notre Véronique, - il n'a fait que le prendre
 Et déguiser le vêtement.(str. XIII).

Plus loin, c'est lorsque la sorcière se transforme en une « perle d'amour » (str. XXII) que le narrateur interrompt son récit en un commentaire mi-sérieux, mi-ironique sur la beauté et l'apparence, mettant en cause la longue description émerveillée qu'il venait de donner de la jeune fille.

Ces deux interventions discursives sont suscitées, l'une par l'extrême laideur, l'autre par l'extrême beauté ; elles sont toutes les deux, dans la forme et dans le contenu, une prise de recul par

rapport à l'objet décrit, une mise à distance à laquelle le lecteur est invité.

La longue interruption des strophes XLVII à LVIII est encore plus complexe et plus riche. La belle Véronique est fort triste, au milieu de ses succès ; si elle boude, c'est pour permettre au narrateur de s'extasier sur les grâces d'une femme qui boude et d'en faire un tableau plein de poésie discrète et riante ; c'est aussi pour lui permettre, en feignant, trois strophes durant (XXXVIII à XL), de s'interroger sur les raisons de sa tristesse, de compléter le tableau précédent par l'évocation de toutes les perfections de Véronique. Le narrateur omniscient feint l'ignorance pour mieux s'exhiber ensuite en maître absolu qui sait lire dans un regard la profondeur d'une pensée. Après avoir expliqué donc que Véronique souffre d'amour, le conteur arrête son récit sur une considération banale dans sa généralité : « C'est le train de la vie et de la destinée » (str. XLVII) ; mais c'est pour nous parler de la « Volupté », du « plaisir qui fait peut-être / l'homme l'égal de Dieu ! » (str. XLVIII) et de l'Amour « le seul péché qui vaille qu'on se damne » (str. XLIX), préparant en abyme la conclusion de son poème. En une importante métalepse, il accuse son aventure d'avoir retardé la rédaction de son poème et, son amour ayant tourné court au bout de quatre mois et demi, il avoue qu'il arrange maintenant ses « beaux amours en méchants vers » (str. LVI). Parenthèse dans la parenthèse, cette méta-digression désigne le poème comme le récit de sa propre genèse ; mise en abyme au milieu du poème auquel elle est reliée par le thème qu'elle développe autant que par la réflexion sur la fonction poétique, elle permet au lecteur d'assister à l'élaboration de la fiction.

L'interruption se termine en parabase : le «bénévole lecteur» est prié d'excuser «cette pause» (str. LVII) et le commentaire sur la digression tourne court brutalement : « Revenons au sujet » (str. LIX) ; le lecteur risquait, en effet, de l'oublier.

Les autres digressions importantes d'*Albertus* comportent une réflexion ironique sur la fonction de la poésie et sur les rapports entre Art et nature. A la strophe XCVII, la scène d'amour entre Albertus et Véronique, suggérée par un rayon de lumière et des

rideaux tirés derrière lesquels le narrateur croit « deviner un lit », est interrompue par des points de suspension :

« Albertus, sans mot dire
(C'était bien répondu), de ce côté l'attire,
Sur le bord de ce lit la pousse doucement...
C'est ici que s'arrête en son style pudique,
Tout rouge d'embarras le narrateur classique ».

Mais notre narrateur n'est évidemment pas classique et ne recule pas devant la description d'une « gorge nue » (str. XCIX) ni devant l'évocation des « cris de volupté » (str. CIII) et des « fureurs » de l'amour. Par avance, le narrateur demande l'indulgence des uns, commente la réaction des autres et refuse de « châtrer ses vers » (str. XCVIII). Est-ce pure provocation anti-classique ? « Dame poésie » est en vérité le seul critère ; loin de toute hypocrisie, elle laisse les vers marcher librement, « dans leur nudité sainte ». Ce commentaire justifie la description érotique et place la poésie, dans son innocence absolue, au-dessus des critères moraux des hommes ; ce que font les artistes « est sacré ! » (str. XCIX).

Mais paradoxalement, deux strophes plus loin, le commentaire se fait malicieusement en exaltant la nature - la perfection de Véronique - au détriment de l'art :

« O Nature ! nature !
Devant ton oeuvre à toi, qu'est-ce que la peinture ?
Qu'est-ce que Raphaël, ce roi de la beauté ?
(...) » (str. CI)

Or cette nature est elle-même, dans le poème, inspirée de la peinture ! Ces exclamations sont d'autant plus malicieuses que la belle Véronique, - et le lecteur le sait - n'est qu'une apparence, la métamorphose éphémère d'une laideur repoussante ; et l'ironie éclate quand l'exaltation de la nature cède le pas à la glorification de Dieu :

« Dieu seul est le grand maître,
Il garde son secret et nul ne le pénètre.
Et vainement nous l'essayons ». (str.CI)

Quel est le statut du narrateur, dans cette strophe ? Il *sait* qui est véritablement Véronique, il connaît sa nature satanique et pourtant il semble attribuer à Dieu seul la perfection de cette apparence de beauté. Responsable de cette métamorphose du laid produite par les sortilèges de l'art, le narrateur ne s'attribue-t-il pas ici les qualifications d'un Dieu qu'il paraît pourtant désespérer de pouvoir imiter ?

Ce narrateur goguenard revient sur scène dans les deux dernières strophes, une fois le récit terminé, pour dire au lecteur, dans une apostrophe directe, sa joie d'avoir achevé « ce moral poème » (str.CXXI), « Ce poème homérique et sans égal au monde » (str.CXXII). A l'hyperbole auto-ironique succède un cavalier « bonsoir » et une non moins cavalière injonction adressée au lecteur devenu son auditeur :

« Fermez la porte,
Donnez-moi la pincette, et dites qu'on m'apporte
Un tome de Pantagruel » (str. CXXII).

JEUX

Il est inutile de multiplier les exemples de ruptures narratives et il serait fastidieux de passer en revue les emplois innombrables - abusifs ? - de tirets ou de parenthèses entre lesquels de courtes phases, souvent exclamatives ou interrogatives, révèlent une conscience au second degré, ironique ou humoristique, empêchant l'illusion de prendre et le récit d'avancer en ligne droite. Le récit se fait à plusieurs voix et le narrateur multiplie les instances ; tantôt hétérodiégétique et tantôt homodiégétique, il profite d'une digression pour devenir auto-diégétique ; pareillement, il passe d'un niveau narratif à un autre avec dextérité, sans omettre de parsemer le

récit ainsi fragmenté de vocables et de figures aux effets subtilement ironiques ou manifestement parodiques.

Tantôt, c'est une opposition de couleurs qui révèle le sourire ironique :

« Mon pauvre Childebrand (...)
Le meilleur coeur de chat et l'âme la plus blanche
Qui se puissent trouver sous des poils aussi noirs »
(str.XV),

et tantôt, ce sont des termes étrangers : « Notre *innamorata*... », « tant de *morbidezza*.. » (str. LXXXIX), « ... *Signor Albertus*... » (str. LXVII). L'hyperbole est une figure courante ; elle est parfois associée à l'ironie :

« En entrant là, Satan, bien qu'il soit hérétique,
D'épouvante glacé, comme un bon catholique
Ferait le signe de la croix. » (str.XII)

Plus souvent, ce sont des énumérations parodiques qui la dévoilent ; énumérations de monstres :

« Stryges au bec crochu, Goules, Larves, Harpies,
Vampires, Loups-garous, Brucolaques impies,
(...) » (str.CX)

ou énumérations d'actions :

« Cela grogne, glapit, siffle, rit et babille,
Cela grouille, reluit, vole, rampe et sautille ; »
(...) (str.CX).

Comment peut-on croire à cette sorcière qui fait « Hop ! hop ! », « Housch ! housch ! », « Trap ! trap ! » (str. CVIII et CIX), à cette course des « balais haletants » (str.CX), à ce diable élégant, « Boîteux comme Byron, mais pas plus... » (str. CXIV) ?

Les nombreuses adresses au lecteur, qui pourraient être de simples parabases, ne sont pas exemptes non plus de clins d'oeil malicieux n'ayant d'autre fonction que d'exhiber un narrateur ludique. « Vous reconnaissez-vous ? » nous demande-t-il après avoir évoqué le bourg flamand (str.I) ; au moment où il décrit hyperboliquement la belle Véronique, il fait mine de prendre un ton sérieux pour nous confier :

« Lecteur, sans hyperbole, elle était vraiment belle »
(str.XXIII).

C'est au « bénévole lecteur » qu'il s'adresse pour se faire pardonner une longue digression (str. LVII) ; mais c'est un hypothétique « lecteur bourgeois » qu'il veut étonner en présentant l'atelier d'Albertus.

Si le narrateur conclut son poème sur l'évocation de Rabelais, c'est qu'il semble partager avec lui le sens de l'humour et la force vitale, ce goût de la parodie, dans l'énumération ou la peinture du grotesque. Avec la disparition du référent, la composition fragmentée et les digressions incessantes, la peinture du grotesque contribue à creuser la distance ironique.

LE GROTESQUE

Si, à la fin du XVI^e siècle, en Italie, *grottesca* a pris le sens de « peinture grossière et mal soignée », dans le dictionnaire de Richelet, en 1680, le grotesque tend vers le bizarre et l'étrange. Selon le Grand Dictionnaire des Lettres, il désigne soit un « dessin plein de fantaisie, ornement capricieux, tel que ceux qui décoraient des ruines de monuments antiques mises au jour au temps de la Renaissance », soit « une figure caricaturale ou fantastique »(15).

L'esthétique du grotesque exclut l'harmonie, en mettant en valeur l'extravagant, l'incongru, le bizarre, le démesuré et l'irrationnel. En tant que genre parodique, il favorise l'hyperbole et la satire, à travers l'évocation des distorsions de l'imaginaire. Cette

catégorie esthétique suggère la multiplicité, la variété infinie des formes et définit l'aptitude à recourir aux figures de l'inversion.

De nombreux écrivains de l'époque romantique ont eu recours aux représentations du grotesque, de Victor Hugo à Balzac, en passant par les petits Romantiques, particulièrement Pétrus Borel et Gautier; celui-ci ne s'est pas contenté d'avouer son goût pour les grotesques dans un ouvrage, publié d'abord en feuilleton (16) ; il a intégré cette catégorie esthétique à certaines de ces oeuvres, en privilégiant, dans *Albertus*, comme nous allons le voir, quelques motifs qui l'illustrent et lui donnent une fonction pleine d'intérêt (17). Ces motifs sont empruntés aux organes du corps, ainsi que le soulignent Mikhaïl Bakhtine et Elisheva Rosen (18) ; on met en valeur ce que l'esthétique ou le discours classiques interdisait de citer, en déformant parfois l'objet décrit ou en insistant sur ses caractères difformes. Le grotesque s'attache donc à nommer, en donnant une image insolite et monstrueuse, les organes du corps ainsi que les activités corporelles dont la bienséance classique proscrit l'évocation : accouchement, accouplement, etc. De plus, il atténue ce qui relève de la stricte humanité en effaçant tout ce qui sépare l'homme de l'animal ou du végétal.

Dès le début d'*Albertus*, par les effets sournois de la sorcière Véronique, une femme met au monde « un enfant couvert d'un poil immonde », à l'oeil vert, aux dents noires et au « pied tordu » (str. VI). Dans la hutte de la sorcière, le végétal foisonnant se mêle à toutes sortes d'animaux et d'objets rares et bizarres ; on y trouve même, singuliers vestiges d'une humanité absente, des foetus pestilentiels. Une « cruche hydropique » semble un « hippopotame » et une fiole allongée un ibis égyptien ; les récipients s'allongent en « phallus » ou en trompes, devenant ainsi éléphants ou rhinocéros. La présence de l'homme n'est attestée que par un squelette et des crânes nus aux « grandes dents » et aux « orbites vides » (str. XII). Dans ce pandémonium, règnent le moisi et le vermoulu. Le grotesque caractérise non seulement des objets grimaçants, mais aussi leurs métamorphoses inquiétantes. A cette description du décor s'ajoute le portrait de Véronique dont le corps nu est présenté dans ce qu'il a de difforme : c'est une

« carcasse aux mamelles arides,
Au ventre jaune et plat, coupé de larges rides,
Aux bras rouges pareils à des bras de homards ».(...)
(str. XIX)

La comparaison animale renforce le grotesque qui réapparaît après la deuxième transformation de Véronique. Celle-ci redevient une « vieille infâme », dotée d'« épais sourcils », de « gros yeux verts » et d'un « col décharné » ;

« Ses os faisaient le gril sous ses mamelles sèches,
Et ses côtes trouaient ses flancs » (str. CV).

De la même façon, lors du sabbat infernal qui clôt le poème, on peut voir des sorcières nues, des rabbins au « poil roux » et des « foetus verdâtres », toute une humanité difforme et monstrueuse :

«Culs-de-jatte, pieds-bots, montés sur des limaces,
(...)
Guillotiné blafards, un ruban rouge au col,
(...)
Parricides manchots couverts d'un voile noir,
(...)
Roués meurtris et bleus, noyés aux chairs marbrées;»
(str. CXII).

Après l'arrivée du « Belzébuth dandy », la cérémonie du sabbat peut commencer. Au milieu du grouillement informe, on peut voir des femmes nues se tordant en « postures infâmes », se fondant en « étreintes lubriques » et on assiste à de « hideux accouplements » (str. CXIX).

Du point de vue thématique, le grotesque a ainsi partie liée avec le fantastique et l'irrationnel, c'est-à-dire avec le débordement insolite de l'imaginaire qui se déploie dans toutes les directions, en explorant particulièrement celles du cauchemar et du fantasme.

Du point de vue stylistique, le grotesque est associé à la métamorphose étrange et à l'hyperbole. Vision déformée du réel par le grossissement démesuré d'un détail, cette catégorie esthétique se constitue souvent par l'énumération. Hyperbole et énumération ne manquent pas de produire, on s'en doute, en effet de distanciation parodique ; nous y reviendrons.

Ces différents traits mettent en relief le caractère ambigu du grotesque : la présence du fantastique implique la mise en oeuvre de procédés destinés à entraîner l'adhésion et à assurer la crédibilité ; au contraire, la caricature burlesque et parfois satirique, la parodie, font ressortir le jeu, l'excès, la distance.

A cette ambiguïté générique s'ajoute une ambiguïté sémantique. Que signifie la représentation du grotesque dans l'économie du récit et ces longs cortèges de figures difformes et hideuses ? Pourquoi ces excès dans le satanisme ? La postulation du laid et du mal semble annoncer un sens qui viendra éclairer le choix initial, avec d'autant plus d'insistance que Gautier proclame sa foi dans la beauté et dans la poésie aux majuscules appuyées. Or l'intervention du grotesque provoque l'émiettement du sens et propose une esthétique de l'ambiguïté seule capable de rendre compte de l'unité volontairement brouillée de l'oeuvre.

Ainsi, dans notre poème, Véronique la sorcière, dont la description dégage le caractère infernal et maléfique, devient, par ses propres sortilèges, une jeune fille d'une beauté superlative et miraculeuse (str. XXII); et cette beauté est seule capable de donner le sentiment du bonheur et la foi qui permet d'oublier le « désert du monde », le « néant » et le « malheur » (str. XXIII) ; elle inspire poètes et peintres (str. XXX) autant qu'elle suscite de duels, mais elle est capable de souffrir d'amour et même de pleurer (str. LXIV).

De même, à la fin du poème, lors du sabbat, au milieu des chauves-souris, des Vampires et des Larves, dans ce pandémonium burlesque à force d'être chargé, le diable qui apparaît est un élégant dandy,

«Portant l'impériale et la fine moustache,
Faisant sonner sa botte et siffler sa cravache
Ainsi qu'un merveilleux du boulevard de Gand»
(str. CXIV).

Ce « Belzébuth dandy » (str. CXV) à l'« air aristocrate » ressemble à Byron et ordonne un concert magnifique que les plus grands compositeurs, Beethoven, Gluck ou Weber, n'auraient pu inventer.

Dans ces deux passages où domine le grotesque, le beau et le laid, le bien et le mal se confondent et, par là, ruinent toute axiologie. Le lecteur est séduit par la beauté d'une jeune fille dont il n'ignore pas la réalité hideuse ; séduit aussi par la beauté d'un diable qui gouverne un univers aussi repoussant et maléfique que grandiose.

A ce premier niveau de compréhension, face à l'ambiguïté du sens, le grotesque se révèle déceptif. A l'évocation du nom de Dieu par Albertus, les monstres de ce singulier sabbat mettent en pièces le jeune homme avant de se disperser, laissant la place au narrateur narquois qui revient sur scène faire un dernier tour pour dire sa joie d'avoir terminé son poème et surtout pour inviter le lecteur à briser l'os et à « sucer la moelle » (str. CXXII) ; il aurait pu « clairement expliquer chaque chose », mais il s'y est refusé en faisant confiance au lecteur qui ne manquera pas d'accomplir l'effort de comprendre. Le contrat de confiance, tardivement et malicieusement posé, outre un clin d'oeil à Rabelais et à sa propre galerie de grotesques, souligne le caractère allégorique du poème et les contours indéfinis du sens. Il nous invite surtout à mettre en relation le grotesque, comme fondement de l'ambiguïté, et la forme discursive utilisée par le narrateur pour introduire ses commentaires et ses adresses au lecteur, afin de dégager les fonctions que le grotesque occupe dans le poème.

Au plan esthétique, le grotesque apparaît comme la révélation qu'au regard de l'art les frontières brouillées entre le beau et le laid sont moins importantes que l'action transfiguratrice de l'artiste ; le

commentaire du narrateur appuie cette révélation : les valeurs morales ne jouent plus aucun rôle dans l'art ; le grotesque dénonce l'assimilation du bien et du beau.

Au plan fantasmagorique, le cauchemar, comme objet d'inspiration, subit une transmutation ; le grouillement hideux semble même une condition nécessaire de la création artistique. En décrivant de façon détaillée, analytique, l'univers grimaçant du cauchemar, Gautier met l'accent sur l'insolite, l'extravagant, le fantastique, en tant qu'éléments à rebours de ce qui pouvait constituer la norme ; comme le diabolique dont ils sont la traduction, ils constituent autant de transgressions. Dans le scénario fantasmagorique, la satisfaction du désir naît de la transgression, c'est-à-dire du grotesque inversé. Le processus fantasmagorique, comme celui de la création artistique, comme celui que demande le dandysme, passe par l'inversion ; et cette inversion est elle-même retournée au cours de la seconde transformation de Véronique, indiquant aussi bien le nécessaire renouvellement de l'activité fantasmagorique que la déception du désir assouvi. La figure du « Belzébuth dandy » symbolise le déplacement des valeurs, l'union des contraires ; maître de l'univers des fantasmes qu'il orchestre, le diable en habit dandy figure le retournement et son mouvement incessant.

Au plan narratif, le grotesque intervient pour encadrer l'histoire d'un désir qui meurt d'avoir été satisfait. Les figures qui l'illustrent, appuyées par les ruptures narratives et les interventions discursives, provoquent un effet de distanciation qui invite le lecteur à prendre du recul par rapport au récit ouvertement désigné comme fiction ou comme fusion du réel et de l'imaginaire. Cette désinvolture ironique fonctionne alors comme le masque qui cache la vérité intérieure derrière l'apparence de la fiction sinon de la dérision.

Avec *Albertus*, contemporain des premiers romans goguenards, Gautier met en oeuvre une écriture qui intègre les principes implicites du dandysme littéraire. Dans ce poème narratif, on voit le réel s'éparpiller et se recomposer en figures empruntées à la peinture, devenir le décor d'un théâtre gouverné par un narrateur illusionniste et pourtant démystificateur. par le jeu de l'ironie et de la parodie, par une désinvolture qui mêle le sérieux et le comique, il

couvre ses principes esthétiques et son amour du beau d'un masque ambigu, en invitant le lecteur à se distancier constamment du sujet de son poème. Ses interventions malicieuses brutalisent le lecteur que la peinture du grotesque achève de malmener; mais cette peinture dénonce, par ses excès, l'illusion de réalité à laquelle on pouvait se laisser prendre. Telle est l'action du narrateur dandy qui perturbe le sens de son poème en liant l'expression de sa foi poétique à une dérision ambiguë. A la différence des *Jeunes-France* et de *Fortunio*, la forme poétique permet à Gautier de centrer son propos sur les principes et les effets de la création, en présentant une allégorie. Pourtant, affectant une légèreté ludique, le dandysme littéraire voile la confiance et le credo artistique ; mais il fait de l'ironie, qu'il inocule dans son poème, le principe actif du dévoilement de l'illusion et de son exaltation. C'est par cet effet que l'esthétique de la surprise se trouve complétée et corrigée par l'esthétique de l'ambiguïté.

Jean-Pierre SAIDAH

NOTES

1. Cf. Francis B. Barton, « *Laurence Sterne and Théophile Gautier* », *Modern Philology*, Chicago, The University of Chicago Press, vol. 16, 1918-1919, qui souligne ce que Gautier, dans *Albertus*, comme dans d'autres oeuvres de la première période, doit à Sterne.
- 2 « *Albertus ou l'âme et le péché, légende théologique* » par *Théophile Gautier*, le *Charivari*, 16 janvier 1833.
3. *Ibid.*
4. René Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Vuibert, 1929, pp. 119-125.
5. Préface d'*Albertus ou l'âme et le péché*, in *Poésies complètes*, publiées par René Jasinski, Nizet, 1970, Tome 1, p. 84.
6. René Bourgeois, *l'Ironie romantique*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 152.
7. Préface d'*Albertus Op. cit.*, p. 81.
8. *Ibid.*, p. 82.
9. *Ibid.* p. 82
10. *Onuphrius* in *Les Jeunes-France, romans goguenards*, Lardanchet éditeur, Lyon, 1914, p. 85.
11. L'alliance de la peinture et de la littérature avait été notée par le *Figaro* du 30 août 1831. C'est ce que rappelle Gautier, plus tard, dans son *Histoire du Romantisme* : « Cette immixtion de l'art dans la poésie a été et demeure un des signes caractéristiques de la nouvelle Ecole, et

fait comprendre pourquoi ses premiers adeptes se recrutèrent plutôt parmi les artistes que parmi les gens de lettres. Une foule d'objets, d'images, de comparaisons, qu'on croyait irréductibles au verbe, sont entrés dans le langage et y sont restés. La sphère de la littérature s'est élargie et renferme maintenant la sphère de l'art dans son orbe immense. » (*Histoire du Romantisme*, éd. La Goliardica, 1970, p. 18)

12. Strophe XXIII ; plus loin, à la strophe LXXII, nous retrouvons la même idée :

« - Jouissons, faisons-nous un bonheur de surface ;

Un beau masque vaut mieux qu'une vilaine face.

- Pourquoi l'arracher, pauvres fous ? »

13. On pense, bien sûr, au poème en prose de Baudelaire, « la Chambre double ».

14. Quelques années plus tard, en 1837, Frédéric Soulié, dans les *Mémoires du Diable*, évoquera aussi le personnage du Belzébuth dandy. Soulié, comme Gautier, décrit des horreurs qu'il feint de fustiger; mais il le fait avec une complaisance voluptueuse !

15. *Grand Dictionnaire des Lettres*, 7 vol., Larousse, 1986.

16. Avant d'être réunie en volume, les études de Théophile Gautier sur les Grotesques ont paru dans la *France Littéraire*, à partir de Janvier 1834 ; pour l'histoire mouvementée de leur publication, voir René Jasinski, les *Années romantiques de Théophile Gautier*, pp. 218 sq.

17. Le grotesque n'a pas suscité beaucoup d'études. On retiendra : Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, Indiana University Presse- Mc Craw Hill, N.Y. Toronto, 1966 (traduction anglaise de l'allemand par Philip Thomson, *The Grotesque*, Methuen and Co. Ltd., coll. The Critical Idiom, London, 1972 ; l'étude de Mikhaïl Bakhtine, *l'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1970, est riche d'aperçus sur le grotesque médiéval; les dernières mises au point sont celles d'Elisheva Rosen, « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien » in *l'Invention du Roman*, colloque de Cerisy, Belfond, 1982, pp. 139-157, et « Les « Grotesques » ou le grotesque ? Aspects d'un débat romantique » in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, N° 9, 1987, pp. 91-102.

18. M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 34 et E. Rosen, « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », déjà cité, p. 140.

LE SOD-COMPAGNIE THIERRY ATLAN

présente

A V A T A R

de

THÉOPHILE GAUTIER

du 27 avril au 24 mai 1992 à 20H30
le dimanche à 17 heures
relâche le mardi
à L'ATALANTE
10, place Charles Dullin
75018 Paris - Tél. : 46 06 11 90



Avec

Christian Brendel
Ariane Fazznoli
Yumi Fujimori
Emmanuelle Nataf
Pierre Poirot
Alain Rais
Michel Trillot

Adaptation,

mise en scène

Assisté de

Costumes

Lumières

Administration

Contacts

Thierry Atlan
Colombe Barsacq
Anne Le Turcq
Christian Mazubert
Créatec
Elizabeth Atlan

AVATAR est une coproduction LE SOD - L'ATALANTE
avec la participation du Jeune Théâtre National
et le soutien de l'A.N.P.E.

Le Sod - 3, Square La Bruyère - 75009 Paris - Tél : 48 44 53 89
Le Sod est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication.

VALLOMBREUSE ET LEANDRE : LE LANGAGE DE L'AMOUR

Certains hommes plaisent aux femmes (en général), ce qui ne fait que prouver la faiblesse ou la sottise de celles-ci : c'est ce que montre Gautier à propos d'un personnage du *Capitaine Fracasse*, Léandre. Derrière ce propos où l'on retrouve l'humour habituel de l'auteur, se profile un arrière-plan théorique déjà présent dans *Les Grottesques*, oeuvre dont il convient de souligner qu'elle contient en germe de nombreux éléments essentiels du roman de 1861. A travers Léandre un type de discours et un genre esthétique sont disqualifiés; à l'inverse, Vallombreuse, figure totalement antithétique à celle du comédien, autorise la floraison de plusieurs langages, tous brillants et fourmissant, comme en un bouquet, la tonalité langagière d'une époque.

Vallombreuse apparaît assez tardivement dans l'oeuvre, peu avant la fin de l'aventure de Léandre, c'est-à-dire une fois presque traité le cas Léandre. Le duc semble remplacer le comédien, l'un comme l'autre permettant la reduplication secondaire de l'intrigue principale, car dans la structure du récit, le roman amoureux d'Isabelle et de Sigognac ne va jamais seul. Dans une première partie, comme dans les romans issus du modèle original de *Quichotte*, - et R. Jasinski a souligné par exemple ce que la figure du Matamore doit à Don Quichotte (1) - l'action essentielle entraîne avec elle des épisodes secondaires (comme chez Cervantes), et

parallèles : ici les aventures du marquis et de la marquise de Bruyères, qui figurent l'écriture vulgaire du roman d'amour converti en aventure galante, sans sombrer pour autant dans la trivialité puisqu'elles témoignent d'un certain goût. Le marquis de Bruyères par exemple est sensible à Zerbine, la Soubrette, qui est l'essence « piquante », érotique, du théâtre ; et l'adultère de la marquise révèle un certain raffinement et un art subtil du masque et du secret. Lorsque ces deux épisodes, ironiquement parallèles, du marquis et de la marquise, sont achevés ou sur le point de l'être, Vallombreuse fait son apparition. Son amour pour Isabelle suscite une autre structure de récit avec la notion d'obstacles qui entraîne, comme il est de rigueur, péripéties multiples et dénouement obligé. Le jeune duc, dans l'économie du roman, prend donc, et très avantageusement, la place, non seulement de Léandre - décidément trop décevant - mais encore du marquis de Bruyères qui, dès lors, va devenir par rapport à lui un double mineur. Chez Vallombreuse, la noblesse, l'élégance et l'aisance dans l'action, précédemment propres au marquis, sont portées à un niveau d'incandescence; et les succès féminins, à l'inverse de ceux de Léandre et même de ceux du marquis, n'ont alors aucun besoin de mystère. Vallombreuse, être triomphant, possède même un excès d'existence grâce à cette perfection à qui il ne manque que la morale pour être une sublimité.

Le comédien n'a pas d'être ; pas de nom ; seulement la désignation d'un emploi : « le Léandre », c'est ainsi qu'il est nommé la première fois qu'il apparaît (2). Ses compagnons, il est vrai, sont aussi nommés par leur emploi (« l'Isabelle ») mais ils parviendront, au fil du récit, à excéder leur rôle : Isabelle en devenant amoureuse, Zerbine en quittant temporairement ses compagnons, les hommes de la troupe comique en prenant part à des batailles mouvementées (auxquelles seul Léandre ne participe pas). Le comédien, lui, ne sortira jamais d'une fonction dramatique avec laquelle il se confond tellement qu'il ne pourra pas même posséder un corps authentique. Dès que le verbe « être » le détermine, il renvoie à une notion peu précise et se trouve suivi du verbe « paraître » :

« Léandre était un garçon de trente ans que les soins excessifs qu'il prenait de sa personne faisait paraître beaucoup plus jeune » (3).

Tout oppose alors Léandre et Vallombreuse ; la pâleur, trait constitutif de la beauté, est chez le jeune duc mais recouvre le visage de Léandre (il « se graissait le museau de blanc de baleine »). L'éclat des yeux du comédien résulte, selon ses camarades, d'un effet de maquillage et ses cheveux sont toujours proprement mis en place. Le visage est à ce point construit qu'il ne présente plus de traits originaires : si la peau est « enfarinée », les sourcils épilés deviennent « une ligne tracée à l'encre de Chine » et finissent « en queue de rat ». Le cou de Léandre est un objet à part comme toutes les parties du visage qui sont étudiées en elles-mêmes, en objets non reliés :

Son col rabattu laissait voir un cou rond et blanc rasé de si près que la barbe n'y paraissait pas (3 bis),

Sur ce cou exhibé, toute trace de virilité est extirpée. Au contraire, le cou de Vallombreuse, semblable au premier abord est, lui, relié au corps et renvoie en outre implicitement à l'art grec :

Son col blanc et rond comme une colonne de marbre supportait fièrement sa tête et sortait dégagé d'un rabat en point de Venise du plus grand prix (4).

Léandre évite de boire pour ne pas « altérer la blancheur de son teint » (5) tandis que Vallombreuse boit si cela lui plaît sans souci pour son inaltérable beauté. Léandre prend soin de sa silhouette, Vallombreuse a « la taille souple et svelte ». Léandre parvient à obtenir ce que possède d'emblée Vallombreuse : ce teint pâle, ces yeux et ces cheveux noirs. Le portrait de Léandre s'apparente à un portrait-charge (on retrouve ici l'art de Scarron, à qui Gautier emprunte également le nom de l'acteur, de façon probablement ironique puisque Léandre dans *Le Roman comique* est un gentilhomme ayant caché son identité pour suivre la belle Angélique) où le corps n'apparaît que comme un vaste arrangement. La verve parfois perfide du narrateur semble n'en avoir jamais fini avec ce faux jeune premier. Aussi, comment est-il possible qu'une telle mosaïque de facticités puisse faire illusion puisque « les femmes (...) trouv(ent) charmant » Léandre ?

C'est que Léandre est le séducteur, un archétype vivant qui est dans une adéquation parfaite avec les canons de la séduction. Vallombreuse, lui, est un homme supérieurement beau, et le texte y insiste : « il était admirablement beau » (6) ; son visage est « impitoyablement beau » ; lui-même est un « un des plus beaux seigneurs de la France », un « jeune et splendide duc ». La série de superlatifs amène à avancer que Vallombreuse est la beauté alors que Léandre imite celle-ci par une surenchère de signes redondants qui s'y réfèrent. La beauté de Léandre est une composition, celle de Vallombreuse un être, par ailleurs effrayant.

On retrouve en effet chez le jeune duc cet aspect inhumain qui plaît tant à Gautier et renvoie, pour lui, à la splendeur suprême, à cette impassibilité de Pharaon dans le *Roman de la momie*, frôlée par le sultan Abdul-Medjid décrit dans *Constantinople* (7). Ce qui n'empêche pas par ailleurs le jeune homme d'accumuler des éléments de vie très divers.

Ainsi, là où chez Léandre, on aboutit à une effémination, chez Vallombreuse on obtient une ambiguïté. De même que Madeleine de Maupin possède un charme viril, Vallombreuse a des attributs de la beauté féminine ; sa taille est fine, il la met en valeur (lors de la visite du marquis) ; son pied est petit, il le souligne par la cambrure de sa botte (8). Si mademoiselle de Maupin sait se battre, le duc sait s'habiller. Ses vêtements, élégants, parfois sobres, parfois somptueux, sont toujours étudiés pour le rapport qu'ils entretiennent avec le corps. On reconnaît là un des éléments essentiels du vêtement qui est, chez Gautier, à la fois ornement et respect de la liberté du corps (9). Le costume se charge aussi de valeur purement esthétique. En Gautier, le peintre ne rend jamais les armes et, en l'occurrence, celui-ci se montre, comme presque toujours, très sensible à la couleur. La teinte des vêtements fournit un élément frappant du portrait. Vallombreuse, à lui seul, permet une petite galerie de portraits à la Van Dyck. De plus, les couleurs des étoffes, comme celles des cheveux, sont nettement symboliques. Lorsqu'il se rend dans la loge des actrices, Vallombreuse porte « un magnifique costume de satin blanc, bouillonné et relevé d'agrèments et de noeuds cerise attachés par des ferrets de diamants » (10). Le satin blanc renvoie à la pâleur du visage, au cou blanc ; le rouge des rubans à celui de la bouche (« ses lèvres brillaient rouges comme

des grenades »). L'aspect immaculé du vêtement qui correspond à la pureté des traits, évoque cette noblesse intérieure qui montre déjà de petites taches de sang : passion et crime sont inclus dans cette bouche rouge et ces rubans pourpres. Et quand Vallombreuse aura sombré dans la noirceur, il pourra bien alors se vêtir de noir, sans savoir que le souci de son élégance préfigure le frôlement de la mort.

Par ce soin méticuleux de sa toilette, quand il le juge opportun (car Vallombreuse s'oublie souvent dans l'agir), le jeune duc est un ancêtre de ce dandy qui apparaît parfois dans l'oeuvre de Gautier, comme Malivert dans *Spirite*, à qui des Esseintes doit peut-être beaucoup. Car s'il veut d'abord éblouir par son éclat, Vallombreuse est capable d'assourdir celui-ci et de se rabattre sur un registre plus sobre. C'est ainsi qu'il suit le conseil de son valet Picard et revêt un « costume de velours noir à taillades et à bouffettes en satin de la même couleur » (11). Le dandy rêve d'une harmonie vestimentaire où chaque élément serait fondu dans un ensemble, un équilibre si parfait qu'il serait invisible. Vallombreuse lui, songe à un « effet » plus soutenu ; « Oui, dit-il, le noir m'ira bien » (12). Mais le désir de conjuguer le vêtement aux circonstances, la recherche d'une harmonie, sont les mêmes que celle du Dandy.

Cet art de l'habillement contraste avec l'artifice vestimentaire de Léandre, sans constituer pour autant le seul domaine qui oppose les deux personnages puisque l'on peut recenser d'autres oppositions : Léandre est bastonné ; Vallombreuse ordonne une bastonnade. Léandre est banalement immoral en recherchant un adultère convenu, Vallombreuse est âprement amoral en ne comptant pour rien la vie d'un manant (ce qui est souligné comme un trait d'époque) ou d'un rival. Léandre est un piège miroitant, qui aura, d'ailleurs, pour récompense de ses exploits cachés, ce qui brille, une chaîne d'or ; Vallombreuse est un chasseur ardent.

*

* * *

Mais ce qui sépare peut-être davantage les deux personnages est leur usage du langage, aspect auquel le roman accorde une grande place, de ce que, par commodité, on peut appeler « style » - plus précisément il s'agit d'une réflexion sur le type de discours que l'on pourrait articuler pour l'instant autour du statut de la notion de préciosité - ce « style » donc que l'un possède à outrance et qui fait totalement défaut à l'autre.

Léandre se regarde (« Le Léandre avait tiré un petit miroir de sa poche, et se regardait avec autant de complaisance que feu Narcissus le nez dans sa source » (13)) ; Vallombreuse parle, et en ce qui le concerne, parler c'est agir. Mutisme narcissique d'un côté, langage performatif de l'autre. Léandre mime et emprunte un style :

Puis il se couvrit d'un geste plein de grâce, reprenant avec un air superbe son arrogance de cavalier abjurée un moment aux pieds de la beauté. Ce fut net, précis et bien fait. Un véritable seigneur rompu au monde, usagé en la cour, n'eût pas mieux saisi la nuance (14).

Léandre veut capter le regard, Vallombreuse entre en campagne. Le premier attend le carrosse qui l'emmènera consentant vers la noble dame séduite ; le second envoie les cavaliers qui enlèvent de force celle sur qui il a jeté son dévolu. Le premier est la proie qui s'offre au désir après l'avoir suscité, le second la bête de proie qui s'élance après le guet. D'où la métaphore filée de la chasse qui fait d'ailleurs parler Vallombreuse comme un fashionable de 1830, sans que l'anachronisme se fasse sentir. Comme dans *Les Grottesques* le langage traverse les siècles, fait même dialoguer les siècles, et le vocabulaire hippique, par le mépris, la désinvolture, l'admiration qu'il implique, convient parfaitement au jeune duc. L'image se manifeste d'ailleurs généralement chez Vallombreuse comme l'expression d'un panache qui serait écume superfétatoire de vie.

Léandre se fond dans un rôle souvent parlant mais répétitif et soumis à des poncifs. « Eh mais ! où donc est la divinité de ces lieux ? » (15), songe-t-il dans le salon où il est secrètement introduit par le page de la dame masquée. Le narrateur dénonce cette « phraséologie intérieure ». Car la platitude est le fond de cet

enrobage : « Serait-elle laide ? » se demande tout simplement Léandre, la pensée réelle finissant par percer le rideau des circonlocutions. De même que la réalité ne se fait pas oublier malgré les dénégations, le discours enflammé du comédien ne lui fait pas oublier pourquoi il est venu (16). Le prosaïsme va culminer dans la pensée de Léandre recevant de la marquise un mot d'adieu accompagné d'une chaîne d'or. Passage plein de finesse qui nous donne la clé d'un personnage dont on ne parlera dès lors pratiquement plus, et qui se clôt par un cynisme dérisoire (« En somme, l'aventure s'arrête au bel endroit, ne nous plaignons pas ») (17). La dernière formule (« combien peut-elle valoir ? ») fournit la vérité du personnage. La facticité des sentiments était d'ailleurs annoncée par celle de la beauté, qui s'écaillait pendant le sommeil :

Le Léandre prenait des tons de cierge jaunis et ressemblait à ces saint Jean de cire emperruqués de soie et dont le fard est tombé malgré la montre de verre (18).

La poésie du langage, comme le charme du visage, demeurent, chez Léandre, à l'état de leurre, et malgré son raffinement de façade, le comédien est un être d'une triste simplicité ; deux traits de caractère le régissent mécaniquement : la recherche d'une aventure, et la lâcheté, la dernière entravant toujours la première. L'hésitation à monter dans le carrosse envoyé pour le chercher, à minuit, sur la place de l'église de Poitiers, montre cette division du personnage pétrifié par deux injonctions internes contradictoires. Par cette paralysie fondamentale, Léandre est un personnage ridicule qui n'accède jamais à la complexité du vivant.

Cette pauvreté se retrouve au niveau de son langage : car il s'agit d'un discours qui, non seulement, derrière l'ornementation, dissimule le néant, mais encore, se trouve imperméable aux modifications. On remarquera la non différenciation chez Léandre du discours théâtral, de la pensée intérieure, du style épistolaire et du discours réel.

Il s'agit toujours d'une même langue, qui, loin d'être propre au comédien, n'est que la reprise d'un idiome codé. Léandre répète sur

scène ce qu'on a écrit pour lui, comédien ; il reprend dans la vie ce qu'il a joué sur les planches et écrit comme il parle. Ce style unique montre particulièrement sa vacuité lors de la déclaration d'amour à la marquise qui, du reste, somme le comédien de se lancer dans un morceau de bravoure langagier

Je vous entendis exprimer si bien l'amour fictif que je voulus voir si vous seriez aussi éloquent en parlant pour vous-même (19).

Homme à prendre, et parfois pris, Léandre doit s'exécuter. Or que dit le discours précieux ? Il use d'abord du paradoxe en avançant qu'il n'est pas ce qu'il est :

Que peuvent être des paroles fardées, des flammes contrefaites, des concetti imaginés à froid par des poètes qui se rongent les ongles, de vains soupirs (...) à côté de mots jaillis de l'âme, de feux qui brûlent les moelles..." (20)

Il prétend donc récuser l'artificialité d'un langage coupé de tout référent en donnant corps aux sentiments puisqu'il évoque

... des élans d'un cœur qui voudrait s'élancer de la poitrine où il est contenu pour servir de coussin aux pieds de l'objet adoré.

Or l'idée est tellement outrée qu'elle reste bien, précisément, une image. On retrouve aussi le procédé utilisé par Théophile de Viau dans les deux vers célèbres de *Pyrame et Thisbé*, cités et présentés comme « une mauvaise pointe » dans *Les Grotesques* : « Le voilà, ce poignard, qui, du sang de son maître, /S'est souillé lâchement ; il en rougit, le traître » (21). Mais surtout, et de façon contradictoire avec la prétention précédente, le discours précieux, qui prétend donner corps à l'image, méprise le corps, et s'élance audacieusement vers le ciel, comme le suggère Léandre :

« ... Je n'ai jamais regardé une actrice, et (...) mon idée va toujours au-delà, vers un idéal parfait... »

Le mot « idéal » ne correspond ici à rien dans la mesure où les propos sont toujours entachés de mensonge, d'irréalité. Léandre ne s'élanche, ou plutôt ne se dirige savamment, que vers la porte de la chambre. Or pour Gautier, le langage se doit toujours d'être articulé avec la réalité, ce qui se voit particulièrement dans la rédaction de ses différents voyages, dans le pôle réaliste de nombreuses oeuvres de fiction au premier rang desquelles il faut citer *Le Capitaine Fracasse*, et probablement même dans l'oeuvre poétique avec ce goût du solide (pierre, émaux, marbre) que l'on a maintes fois et à juste titre souligné. Ce qui n'empêche pas que pour Gautier, chez qui la référence platonicienne est toujours sous-jacente, l'on ne puisse galvauder un mot comme « idéal ». Traiter par la dérision un personnage qui fait fi de ces valeurs, équivaut implicitement pour l'auteur à préserver celles-ci. C'est pourquoi Léandre a droit dans le roman à un traitement qui est un mélange d'ironie et de causticité.

Chez le comédien, l'écrit vaut le discours. Le billet de Léandre est une caricature de préciosité : les comparaisons y sont si originales qu'elles frisent l'extravagance (22) ; les métaphores les plus convenues sont exploitées jusqu'à l'extrême limite de l'incongruité afin de parvenir à un rajeunissement qui serait synonyme de sincérité (« ...et j'expierai sans regret brûlé par vos yeux, sur le bûcher de mon amour » (23)). Il ne saurait y avoir de modernité du discours précieux. Malgré ses fioritures qui ne sont pas tout à fait des arabesques - et l'on sait que Gautier a recherché partout, à travers le gothique comme à travers l'artisanat ou l'art oriental, cet art de l'arabesque - et malgré sa recherche de l'originalité à tout prix, ce langage correspond à tant d'ingrédients aisément recensés par toute la société cultivée du XVII^e siècle, qu'il est reproductible à l'infini, ce que lui reproche entre autres défauts Gautier dans *Les Grottesques*. Une des conséquences, heureuse cette fois, de cette faille, c'est qu'il suffit au marquis d'écrire au nom de sa femme une missive de la même tenue littéraire que celle qu'il a envoyée, et Léandre sera mystifié ; il viendra au rendez-vous et sera battu.

Il semblerait que le discours précieux se caricaturant par sa tendance à l'hyperbole se disqualifie lui-même. Or le narrateur use de certaines de ses nombreuses interventions - elles sont sa griffe joyeuse (24) - pour accentuer la critique; il ne se fait pas faute par exemple de qualifier la lettre de Léandre de « billet du style le plus hyperbolique » (25), ou de la définir perfidement comme une « brûlante épître, qui avait peut-être servi plusieurs fois » (26). C'est que la préciosité semble passionner Gautier. Dans *Les Grottesques* elle apparaît comme un des grands pôles de l'ouvrage, un courant fascinant, souvent combattu, parfois apprécié, qui s'oppose à d'autres esthétiques, en particulier au grotesque, ce grand pôle de l'écriture gautiériste que l'on retrouve, dans *Le Capitaine Fracasse*, incarné par les personnages du Tranche-montagne puis du héros éponyme, deux figures se rattachant au Matamore, figure si importante pour la genèse de l'oeuvre. Faut-il en conclure que, réduit par cette opposition d'où il sort terrassé, le langage précieux n'est qu'un langage de la séduction ? La question peut se poser autrement : qui est dupe ?

La première victime n'est-elle pas Léandre lui-même ? Le comédien emploie le langage précieux comme appât. Mais il n'a rien à opposer à ce subterfuge. Il n'existe pour lui d'autre registre que celui de l'apparence. Et ce serait trop prêter à Léandre que d'en faire un homme baroque, pour qui la profondeur équivaut à la surface mouvante. Le Dorante de Comeille, dans la comédie du *Menteur*, montre, malgré sa versatilité, une autre densité. Le roman présente donc bien en Léandre un séducteur vulgaire qui utilise des recettes, sans adhésion philosophique.

La marquise elle, serait-elle trompée par ce style ? Il est souligné que les femmes, et même l'austère et orgueilleuse Yolande de Foix, apprécient Léandre, qui n'est pourtant que l'homme d'un style parfaitement étudié et reproduit. Les femmes sont-elles donc aveugles ? aveuglées ? En ce qui concerne la marquise de Bruyères, l'ambiguïté reste maîtresse. La jeune femme peut être une rouée servant ses plaisirs, semblable sur ce point à Léandre lui-même ; c'est la veine du XVIII^{ème} siècle vaguement libertin que l'on retrouve dans *Jean et Jeannette* par exemple. Elle peut utiliser la mauvaise foi en donnant à sa conduite l'alibi de l'énamoration. Mais peut-être aussi croit-elle vraiment à la véracité d'un discours faux :

c'est ce qu'elle laisse entendre à Léandre lorsqu'elle lui rappelle la missive de celui-ci « où éclatait », selon elle, « l'amour le plus vif et le plus pur ». La jeune femme refusait alors de prendre cette distance proposée par le marquis qui lui présentait la lettre « comme une pièce d'un parfait ridicule » (27). La chaîne d'or est-elle un moyen de se débarrasser d'un amant en le payant, donc en le méprisant, ou bien un gage d'amour ? Quoi qu'il en soit, la jeune femme demeure une consommatrice de ce style précieux qui est inséparable pour elle du sentiment amoureux. Et la problématique peut être élargie : existe-t-il un autre discours amoureux que celui imposé par la préciosité ?

On pourrait en douter, puisque, si opposés qu'ils soient à Léandre, Vallombreuse et Sigognac sont eux-mêmes des utilisateurs épisodiques de ce type de langage. C'est une des grandes constatations des *Grotesques* et dont l'auteur se plaint souvent, que cette contamination par la préciosité de tous les modes d'expressions et de tous les auteurs, même les plus farouchement individualistes. Le beau duelliste Sigognac sait user, et abondamment même, d'antithèses précieuses, par exemple lorsqu'Isabelle, lui avouant son amour, ne lui refuse pas moins sa main ; le voici, au sein même du désespoir, particulièrement éloquent :

C'est une cruauté de se montrer si adorable et si parfaite en vous désespérant, ouvrir ainsi le ciel et le fermer, rien de plus barbare (28),

Sigognac est cependant excusé de cette rhétorique car il semble que tout compliment d'un homme d'un certain rang ne puisse que passer par le moule des petits genres précieux. C'est ce que remarque Isabelle lorsque, marchant près d'elle, le jeune homme lui tient des propos que n'eût pas désavoués Léandre :

Le voilà qui aiguise des concetti en style marinesque (29), comme si au lieu d'être sur un grand chemin il coquetait dans la ruelle de quelque illustre précieuse (...) à toute parole, même la plus simple du monde, il répond par un madrigal (20).

Il semble qu'il n'y ait pas d'échappatoire et c'est pourquoi Vallombreuse s'exprime aussi parfois de la sorte, lorsque, par exemple, il voit Isabelle s'apprêter à entrer en scène :

Jamais rôle n'aura été mieux rempli. S'il est mauvais, vous le rendrez bon ; s'il est bon, vous le ferez excellent (31).

Le compliment emprunte donc à la préciosité, tantôt sa pointe, tantôt son hyperbole, tantôt sa référence mythologique, toujours son élégance affectée. Et même l'amour véritable de Sigognac, qui se rit du temps, lui emprunte ses tournures (32). L'amour parle-t-il donc toujours la même langue que la galanterie ?

*

* *

Il semble que, sinon l'amour, du moins la passion, puisse s'écarter des moules convenus. Il est remarquable que le discours amoureux le plus dense (et même le plus représenté quantitativement) soit dévolu, non à Sigognac ou à Isabelle, non à Léandre qui n'est qu'un repoussoir à cet égard, mais à Vallombreuse. Dans le roman qui, par la succession des péripéties (les duels, l'enlèvement, les poursuites, les combats), prend des allures de roman de cape et d'épée, vont alors résonner étrangement des accents raciniens. Très fortement influencé par Hugo, auquel il reste fidèle toute sa vie, l'auteur assume dès *Les Grottesques* (dont les premières études sont publiées six ans après la *Préface de Cromwell*), un anti-classicisme farouche qui est une des constantes de son oeuvre. Cependant, les aspects de son romantisme sont si variés, et si heureusement variés puisque, par cette extension même, Gautier touche à presque tout son siècle, que la résurgence d'une modalité ni romantique, ni parnassienne ou pré-parnassienne, n'a rien de surprenant. D'autant que ce qui, ici, meut Vallombreuse, est cette « fureur » propre à l'univers racinien qui ne s'apparente en rien pour Gautier à ce classicisme réducteur et glacé défini par Boileau ou Malherbe (33). Au sein de l'amour, Vallombreuse, qui s'écarte

des héros de romans héroïques (le *Polexandre* de Gomberville ou le *Faramond* de la Calprenède) parce que, s'il incarne en partie les valeurs nobiliaires, il n'est en rien un héros généreux, introduit la haine, la cruauté, la furie, sentiments propres à l'univers racinien. Le discours amoureux précieux est, selon le duc, et malgré l'hyperbole et la pointe, d'une grande platitude, parce qu'il fait de l'amour une adoration immobile, une adulation statique. Chez lui, l'expression de l'amour possède au contraire de nombreuses composantes contradictoires qui en font un langage toujours mouvant comme celui des « monstres » raciniens dont le tourment s'exprime par la succession de mouvements opposés. Le mépris y côtoie l'adoration, la violence y succède à la soumission et la haine y alterne avec l'amour. Malgré quelques concessions au langage précieux, Vallombreuse peut donc rejeter globalement celui-ci ; pour ses « poulets » d'ailleurs, il emploie des secrétaires. Et pour mieux souligner que le discours de son personnage est relié à la réalité, l'auteur donne à celui-ci une voix. Plus que tout autre, Vallombreuse possède un corps et une parole, le lien entre ces deux domaines étant précisément la voix. Celle-ci sera même parfois pourvue d'une tessiture particulière, de caractéristiques comme la stridence, indice de passion impérieuse (34)

Car le discours, et éventuellement le discours intérieur, du jeune homme, est celui du tyran. « Ceci me plaît », déclare-t-il en se référant à la pureté d'Isabelle. Parce qu'il possède le pouvoir et qu'il consent à le mettre au service de son désir, il rejoint encore les personnages raciniens. Il se donne pouvoir de vie et de mort sur l'objet aimé comme sur son rival et sa fureur amoureuse va jusqu'à l'inciter à songer à faire périr Isabelle (« L'idée de tuer Isabelle lui avait traversé le cerveau comme un éclair » (35)) lorsqu'elle lui résiste trop.

Il joint à ces traits la composante essentielle du passionné racinien, la cruauté, dont l'adjectif « pervers » rend compte dans le texte (« car il éprouvait, en dehors de la volupté, un certain plaisir pervers à se jouer de toute loi divine et humaine » (36)). Autre indice de son caractère diabolique, l'idée de faire jeter Isabelle en prison avec cette ingéniosité fondée sur une antithèse, qui consiste à faire punir la chasteté comme si elle était vice :

J'ai bien envie de la faire prendre par les sergents et jeter en un cul de basse fosse d'où elle ne sortirait que rasée et fouettée pour aller à l'hôpital ou à quelque couvent de filles repenties (37).

Certes, il refuse de s'emparer d'Isabelle endormie, ruse proposée par Dame Léonarde, mais prendre de force la jeune fille finit par lui convenir. L'enlèvement n'est que préfiguration et le prince de Vallombreuse nomme les choses par leur nom :

Le rapt, la séquestration, le viol ne sont plus de la galanterie (38).

L'allusion railleuse à Lucrèce est d'ailleurs fort claire et montre que la vie de la proie importe moins que sa capture comme l'indique froidement le duc à sa prisonnière :

Si vous n'aviez oublié l'histoire romaine, vous sauriez, ma toute belle, que madame Lucrèce ne se servit de sa dague qu'après l'attentat de Sextus, fils de Tarquin le Superbe. Cet exemple de l'antiquité est bon à suivre (39).

La référence à Lucrèce est encore romantique : elle est centrale dans *Lorenzaccio* publié en 1834 ; la tante de Lorenzo, Catherine Soderini, ou la fille de Philippe Strozzi, Louise, sont des Lucrèces, et Lorenzo a ce ton railleur que reprend Vallombreuse. Il faut peut-être voir là, et tout ensemble c'est-à-dire dans un mouvement d'oscillation, la recherche romantique de la pureté et sa remise en question (douloureusement ?) narquoise, comme dans le théâtre de Musset.

La férocité et l'amoralisme hautain de Vallombreuse participent de ce caractère de monstruosité que le personnage partage avec les personnages raciniens, et qui tient davantage encore à un élément présent dans *Phèdre*, l'inceste. La confusion des sentiments, alléguée par Vallombreuse, après sa grave blessure, pour excuser son désir profanateur, n'éclaircit rien :

Je vous vis, une irrésistible sympathie, où la voix secrète du sang était sans doute pour quelque chose, m'entraîna vers vous (40).

L'inceste est par conséquent frôlé, ce qui fait pâlir le prince, comme sera frôlé son juste châtement, la mort. L'on peut songer, de plus, ici à la biographie scandaleuse de Byron qui, dans le sillage de l'oeuvre, a fasciné les romantiques français.

L'enlèvement suscite chez Vallombreuse les mêmes protestations d'amour que chez Néron ou Pyrrhus : « Elle est ma prisonnière, dit le duc à « la charmante Isabelle » à laquelle il s'adresse, mais je n'en suis pas moins son esclave »(41). Habitué à tout voir plier devant lui, le tyran ne peut songer un instant à renoncer : le temps, la ténacité, la générosité - au sens restreint du terme, puisqu'il veut combler l'autre de présents et d'attentions - doivent l'emporter sur la froideur. Mais cet autre ne parle pas le langage d'une passion qu'il ne partage pas, et il n'en veut pas comprendre la rhétorique. Il rétorque au contraire par un type de discours très différent, celui de l'honneur : « Toute âme un peu haute et fière se révolte quand on prétend la forcer » (42), dit Isabelle. Les deux lexiques appartiennent au registre de la tragédie mais ne peuvent se rencontrer. Et le passionné passe outre au consentement. Car le discours de la gloire, qu'on pourrait dire cornélien est aussi, dans le roman, raison, quand le langage de la passion dit le délire.

Et que m'importent toutes ces femmes (...) si votre modestie excite ma passion jusqu'au délire, s'il faut que vous m'aimiez ou que je meure !(43).

Le choc des deux univers, celui de la gloire et celui de la fureur, est noté avec précision par le prince de Vallombreuse qui rejette la folie racinienne : « Où est, demande-t-il en parlant de son fils, ce monstre indigne de ma race ? » (44).

Dans ce roman qui se veut, comme *Les Grottesques*, voué à l'évocation d'un univers sans contraintes, délibérément

pré-classique, on peut donc déceler des traits de discours classiques; la frontière n'est pas si facile à dresser entre l'époque Louis XIII et la période Louis XIV (qui est d'ailleurs malgré un certain flou celle de *Mademoiselle de Maupin*) et l'évocation d'un temps historique ne saurait pour Gautier se passer de l'utilisation de sa langue, de ses langages.

En ce sens, si les transformations de Vallombreuse peuvent se justifier au niveau dramatique - la grave maladie tenant lieu de point de rupture - elles permettent aussi à l'auteur de faire représenter par un personnage central, non seulement les langages qu'il veut mettre en valeur, mais encore le « style ». Face à Léandre qui incarne la fausseté bavarde de la préciosité, Vallombreuse est un pôle d'où émergent diverses modalités d'un langage qui vont représenter « le style Louis XIII », c'est-à-dire la violence, la passion, la morgue, le panache. Le personnage, peut-être tout autant, voire davantage, que Sigognac, renvoie à l'esprit d'une époque qui a tant retenu Gautier puisqu'elle est présente dès 1833 dans la majeure partie des études qui seront réunies dix ans plus tard dans le recueil des *Grotesques* avec le dernier essai sur Scarron. Le roman de 1861, du reste, qui montre dans un premier temps le périple de la troupe de comédiens, s'inspire directement du modèle du *Roman comique*. Dans une deuxième partie, alors que la troupe s'immobilise, d'abord à Poitiers, puis à Paris, le mouvement est donné par le personnage du jeune duc. Ce déplacement de la focalisation qui transforme le « roman comique » en roman d'aventures ne doit pas faire oublier que les deux modalités se rattachent à un même tronc et servent un même propos : la restitution d'une époque, ou plutôt la création - à partir de la fascination pour une période historique, et de son étude - d'un roman moderne qui utilise les images et les langages utilisés alors. Le roman tient du XVIIème siècle. En tant que création littéraire du XIXème siècle, il possède la structure des grands romans à épisodes de son temps : les chapitres sont donnés un à un à la *Revue nationale et étrangère* de Charpentier (qui publiera l'oeuvre en volume deux ans après, en 1863) et le suspens, les péripéties en cascade sont de rigueur; on peut alors songer à Alexandre Dumas ou à Eugène Sue. Mais en tant que relié à un objet d'étude et à un intérêt passionné pour cette étude, l'ouvrage possède une autre esthétique. Ce n'est pas un travail archéologique qu'entreprend Gautier, et son érudition ne va pas jusqu'à rivaliser

avec celle de Flaubert pour *Salammbô*, mais un travail sur le style, sur le langage. S'il y a reconstitution, c'est celle d'une couleur (le terme est à la mode, comme synonyme de « caractère » dans les années 1830) de la langue qui restitue celle d'une époque. C'est par ce travail constant sur la langue, par cette réflexivité, que l'écriture de Gautier, quoique romantique et « grotesque », - car il faut souligner la dimension d'imprégnation et de pastiche dans le roman - est plus proche de celle de Flaubert que celle de Dumas ou de Sue.

Françoise COURT-PEREZ

NOTES

1. René Jasinski, *A travers le XIX^{ème} siècle*, « Autour de Théophile Gautier » « Genèse et sens du *Capitaine Fracasse* », Minard, 1975, p.212.
2. II, 52, de l'édition Garnier-Flammarion, 1967.
3. II, 52.
- 3 bis. Ibid.
4. VIII, 223.
5. XI, 296.
6. VIII, 222- 223, également pour les citations suivantes.
7. Voir *Constantinople*, La Boîte à documents, 1990, p. 174-175 : « Je regrette fort, pour ma part, l'ancienne magnificence asiatique ; j'aimais les sultans impassibles comme des idoles dans des chasses de pierreries, espèces de paons du pouvoir épanouis au milieu d'une auréole de soleil. Dans les pays d'autorité absolue, le souverain ne saurait se séparer assez de l'humanité par des formes imposantes, solennelles, hiératiques, par un luxe éblouissant, chimérique et fabuleux ; comme Dieu à Moïse, il ne doit apparaître à ses peuples qu'à travers un buisson ardent de diamants en phosphorescence ».
8. VIII, 203.
9. Voir les vêtements de Fortunio (*Fortunio* in, *Nouvelles*, Slatkine, « Ressources », Genève, 1979, introduction de Claudine Lacoste) ou ceux du torero Juancho dans *Militona* (*Militona* in *Un Trio de romans*, Slatkine, Genève, 1979, présentation de Pierre Laubriet).
10. VIII, 222-223, et pour les citations suivantes.
11. XIII, 344.
12. XIII, 345.
13. II, 56.
14. V, 130.

15. IX, 257.
16. IX, 259 : « Léandre, trop bon acteur pour oublier que la pantomime doit accompagner le débit, se penchait sur une main (...), »
17. X, 285.
18. II, 60.
19. IX, 258.
20. IX, 258-259.
21. *Les Grottesques*, édition de Cecilia Rizza, Nizet, 1985 ; p. 111.
22. V, 148 : « Ils (vos charmes) me forcent, par leur éclat, à sortir de l'ombre où j'aurais dû rester enseveli, et à m'approcher de leur lumière, de même que les dauphins viennent du fond de l'océan aux clartés que jettent les falots des pêcheurs, encore qu'ils doivent y trouver le trépas et périr, sans pitié, sous les dards aigus des harpons. Je sais trop que je rougirai l'onde de mon sang, mais comme aussi je ne puis vivre, il m'est égal de mourir. »
23. V, 149.
24. Nous renvoyons à l'article de Claudine Lacoste dans le *BSTG*. n°6 de 1984, "Le personnage du narrateur dans *Fortunio* ». 25. V, 131.
26. V, 149.
27. IX, 258.
28. X, 273.
29. Voir René Bray, *La Préciosité et les Précieux*, Nizet, 1968.
30. XV, 372, voir aussi XXI, 496.
31. VIII, 223.
32. XV, 371.
33. Voir *Les Grottesques*, op. cit., où les deux auteurs sont vivement critiqués.
34. XIII, 346 : « (...) la voix stridente et brève qui lui était familière lorsque quelque passion l'agitait ».
35. XVI, 410
36. XVI, 400
37. XIV, 356.
38. XVII, 431.
39. XVI, 411.
40. XVIII, 435.
41. XVI, 401.
42. XVI, 402.
43. XIII, 349.
44. XVII, 429.

LE CAPITAINE FRACASSE : NOURRITURE ET LANGAGE

L'idéal, on le sait, est un des mots clés pour considérer l'oeuvre de Gautier et Georges Poulet est l'un des premiers à avoir montré combien la quête de la beauté, par exemple, vise chez l'auteur un type intemporel. Archétype et visée platonicienne, Carlotta Grisi devenant Spirite... mais pourquoi Isabelle mange-t-elle ? Georges Poulet parle de deux «attitudes» chez Gautier :

Tantôt on le voit se figer dans l'immédiat, essayer de trouver dans la perception de l'instantané (...) la joie païenne d'un esprit de plain-pied avec le seul monde des réalités locales et actuelles; tantôt, au contraire, on le voit s'efforcer de détacher la forme de son substrat matériel et temporel pour n'en garder que le type plastique pur. (1)

Il est vrai que Malivert devient progressivement presque anorexique, que l'horrible mademoiselle Dafné meurt au cours d'un repas orgiaque (les deux récits, publiés en 1865 et 1866, sont les dernières nouvelles de l'auteur), mais vrai aussi que la première étude des *Grotesques* consacrée à Villon (*La France littéraire*, janvier 1834) fait la part belle au corps, et à la nourriture en particulier, et qu'elle montre même le lien entre création littéraire et fascination pour l'aliment. Ecartèlement entre deux tentations, celle

du sensualisme et de la pureté abstraite ? ou lien par le biais de l'écriture ou du langage ? Mais pourquoi, dans le *Capitaine Fracasse* tant de nourriture ?

Le château de la misère - et c'est le titre du chapitre I - se présente d'emblée comme celui de la faim, et dès les premières pages des éléments descriptifs caractérisant les animaux annoncent celle-ci dans des passages qui se déploient comme un lent travelling. Lorsque l'oeil pénètre dans l'écurie, il se pose sur «un maigre bidet, dont la croupe saillait en protubérances osseuses», qui tire «d'un râtelier vide quelques brins de paille du bout de ses dents jaunes et déchaussées»(2). Une image saisissante va renforcer cette connotation de la faim, puisque l'oeil du cheval est «enchassé dans une orbite au fond de laquelle les rats de Montfaucon n'eussent pas trouvé le plus léger atome de graisse». Mais, très rapidement, comme pour tenir en lisière une plongée dans l'horreur, la description suivante du chien sera comme adoucie : il «flott(e) dans sa peau trop large où ses muscles détendus se dessin(ent) en lignes flasques» et sommeille, «le museau posé sur l'oreiller peu rembourré de ses pattes» (2). L'humour d'une remarque sur la passivité du chien qu'aucun bruit ne dérange corrige encore l'âpreté du thème. Les animaux ne semblent donc pas souffrir mais sont simplement rendus apathiques par une alimentation raréfiée. Avec plus de naturel et moins de noblesse, ils annoncent leur maître et renvoient dans le roman à un pôle prosaïque, tendrement humoristique, ce qui euphémise les quelques éléments de pathétique.

Car s'il est très rare chez Gautier, et dans *Le Capitaine Fracasse* comme ailleurs, le pathétique existe cependant, et il prend précisément comme support principal l'animal sous-alimenté ; on pourrait relever dans l'ouvrage trois passages de ce type : d'abord la description du cheval des comédiens, ensuite la mort du tranche-montagne et sa mise en terre au chapitre VI, enfin la mort du cheval au chapitre VIII. Le cheval qui tire le chariot des comédiens à nouveau désargentés, est

une misérable rosse qui semblait s'être nourrie, au lieu de foin et d'avoine, avec des cercles de barrique, tant ses côtes étaient saillantes (4) :

L'humour plein de compassion du narrateur rappelle la tendresse réelle de l'auteur pour les animaux; Gautier possédait plusieurs chats, d'où le traitement remarquable de Belzébuth (promu au rang de véritable personnage). La veine du cheval martyr, utilisé cette fois dans la mine, sera, on le sait, amplement développée par Zola dans *Germinal* ; l'animal est comme l'enfant la première victime de la cruauté du sort. Certes, on peut aussi noter, dans *Le Capitaine Fracasse*, la présence de l'enfant, Chiquita, malingre et famélique, mais l'enfance ne semble pas retenir Gautier; le poème attendrissant d'*Emaux et camées*, «Les joujoux de la morte», inspiré par la mort de la fillette de trois ans de Giulia Grisi, reste une exception (5), et une page de *Tableaux de siège* montrant la cruauté de l'enfant devant les animaux du zoo traduit une critique implicite (6). D'ailleurs, Chiquita est plutôt une enfant-femme, une ébauche de jolie fille, un peu androgyne de surcroît à la manière de Madeleine de Maupin, une garçonne maniant le couteau.

Malgré la répugnance de l'auteur à forcer le trait, car l'art de Gautier est légèreté (7), la souffrance et l'agonie du cheval constituent des temps forts dans le roman. La description de l'animal rejoint celle de Bayard, le «bidet» de Sigognac. On retrouve même la remarque sur l'orbite creuse accompagnée d'une image atroce :

Derrière ses yeux se creusaient de profondes salières
qu'on aurait cru évidées au scapel (8).

Cette fois, le pathétique se dit («Sa tête était tout un poème de mélancolie et de souffrance») et aboutit même au tragique puisque «l'oeil douloureux» de «ce pitoyable et désastreux animal dont les épaules semblaient se disjoindre à chaque pas» semble «invoquer comme une grâce le coup d'assommoir de l'équarisseur» (9).

L'animal domestique devient le support d'un pathétique dont l'homme qu'il accompagne ne saurait, dans l'oeuvre de Gautier, se charger. Dans le chapitre I, la maigreur du jeune baron et sa cause, sont attestées par sa silhouette («le fluet Baron» (10), par les «auréoles de bistre» qui «cercl(ent) déjà ses yeux meurtris» et par «ses joues creuses» qui «accus(ent) assez fortement la saillie des pommettes»(11). Mais la minceur de Sigognac importe moins que son atonie. Le départ du héros sera une reconquête de son énergie, placée il est vrai sous le signe du festin. La brutalité et la crudité de la faim existent néanmoins dans l'oeuvre, rapidement évoquées à travers la description des premiers paysans rencontrés par la troupe ambulante. Cette fois, la misère est dégradation et laideur. Sur cet aspect déplorable de la misère, Gautier ne s'appesantit pas, et en Orient où il rencontrera fréquemment la pauvreté, il prendra soin de préciser qu'elle est magnifiée par la noblesse, ce que montre par exemple la description du derviche aperçu près du réservoir des ablutions de la mosquée Mahmoud à Constantinople :

Il n'avait pour tout vêtement qu'un haillon d'étoffe en poil de chameau, rude comme un cilice et tout souillé de la poudre des déserts. (...) C'était un hadji qui revenait de la Mecque ; il avait vu la pierre noire, accompli les sept évolutions sacrées et bu de l'eau du puits Zem-Zem, qui lave de tous les péchés, et, tout nu qu'il était, il ne faisait pas plus de cas d'un vizir que d'un grain de la boue attachée à ses pieds (12).

Le hameau misérable montre «quelques marmots au gros ventre, aux membres grêles, au teint fiévreux»(13), et, surtout, une vieille femme «aux phalanges formant jeu d'osselets», dont «les bras n'étaient plus que des bâtons sur lesquels flottait une peau parcheminée». Voilà le pathétique frôlé ; or il ne correspond pas à l'esthétique globale de Gautier et un glissement va s'opérer pour permettre au pittoresque de s'installer. Car il existe pour Gautier un pittoresque de laideur, et même un art de la laideur, les références nombreuses aux gravures de Goya l'attestent ; l'auteur annonce sur ce point les naturalistes et l'on peut voir des portraits semblables à ceux-ci dans les premières oeuvres de Huysmans, et même plus tard dans *En Rade* en particulier (14). Puis, chez Huysmans, quand l'auteur aura tourné définitivement le dos au naturalisme, la laideur

restera pôle d'intérêt dans la mesure où elle sera transfigurée par l'esprit (15). Dans le roman de Gautier - et c'est ce qui le sépare radicalement de Huysmans - le corps vaut pour lui-même : la description s'attache donc à la vieille femme et, comme pour être filée, elle passe du narrateur (descripteur) à l'un des personnages : c'est le discours du pédant qui va la prendre en charge et la développer en un morceau de bravoure grandiose où l'emphase comique détruit l'émotion. Gautier refuse le romantisme humanitaire de Hugo (*Les Misérables* paraissent en 1862). Le même évitement du pathos, cette fois par une certaine dose d'humour, se retrouve dans l'évocation du Tranche-Montagne. L'attitude de celui-ci face à la nourriture est un volontarisme pathologique :

Il croyait, en mangeant et en buvant trop, perdre la maigreur phénoménale qui était son meilleur moyen comique (16).

Le personnage est enfermé dans une situation insoutenable « puisqu'il ne subsistait qu'à la condition de mourir de faim », mais elle est aussi cocasse et c'est en raillant légèrement son personnage que le narrateur va lui donner un rang de martyr ou de saint :

Volontairement Tantale, abstème comédien, martyr de la maigreur, anatomie disséquée par elle-même, il ne touchait aux mets que du bout des dents, et, s'il eût appliqué des jeûnes à un but pieux, il eût été en paradis comme Antoine ou Macaire (17).

Or le roman va prendre au pied de la lettre l'expression initialement anodine et amusée, car le Tranche-Montagne sera vraiment « un martyr de la maigreur » puisque son manque de corpulence l'empêche de résister à la tempête de neige, comme le souligne Blazius, et que sa mort n'est que l'effet d'un amaigrissement héroïque en vue d'un accroissement du comique. Ce mélange de stoïcisme admirable et de ridicule se double dans la mort d'un mélange de comique et de tragique (qui n'est d'ailleurs pas unique dans l'oeuvre, si bien que celle-ci a pu être assimilée à une tragi-comédie (18)) :

La tête de mort sculptée par la maigreur apparaissait déjà à travers ce visage pâle où l'habitude des grimaces avait creusé des plis horriblement comiques (19).

Ce refus de céder au tragique au sein même de son noyau, la mort, « car c'est une misère du comédien que chez lui le trépas ne puisse garder sa gravité »- renvoie à l'aspect grotesque du roman et à la veine burlesque du *Roman comique* de Scarron, source essentielle, comme l'étude de la genèse le montre.

La référence picaresque est un autre moyen d'éloigner le tragique : le personnage de Matamore est associé à l'hidalgo famélique (« le Tranche-Montagne était sobre à la façon espagnole, et eût vécu comme des hidalgos qui dînent de trois olives pocheteés et soupent d'un air de mandoline » (20)), en même temps qu'au picaro, par son métier ambulancier qui lui fait connaître tous les degrés de la société. Par ailleurs, certains détails des scènes d'auberge semblent directement issus de ce type de récit, rappellent la *Lazarillo de Tormès*, le *Buscón* de Quevedo (dont le héros embrasse d'ailleurs, entre autres professions marginales, celle de comédien). La capture du jars par Scapin, par exemple, s'apparente parfaitement à un larcin de picaro.

Mais, si la misère, malgré un refus du traitement pathétique ou tragique de la thématique, n'est pas absente du roman, *Le Capitaine Fracasse* est une oeuvre heureuse. Et cela peut-être même si l'on tient compte du dénouement initialement prévu par Gautier, qui renvoyait son héros dépérir dans son château. Les maigres repas comme celui de Sigognac, au chapitre I, ou celui de la troupe réduite à la misère, au chapitre VII, sont moins nombreux que ces repas abondants qui offrent toujours plus que les plaisirs de la table. Tout indice de nourriture est d'ailleurs chargé de vie. C'est au cours d'un plantureux repas que Sigognac fait la connaissance des comédiens et que les relations se nouent suffisamment pour susciter son départ avec eux ; c'est encore pendant ce premier festin que naît l'amour entre Isabelle et lui. C'est aussi parce qu'il veut manger qu'apparaît dans l'auberge le marquis de Bruyères, dont la première action est d'apaiser sa faim. L'appétit est alors joyeux et se situe autant sur le versant d'un instinct violent, mais justifié, que sur celui de la

sociabilité la plus courtoise. Quand il reçoit les comédiens dans son château, le marquis leur fait servir un repas avant de leur parler de théâtre. De la même façon, le grand acteur retiré, Bellombre, dès qu'il fait entrer les comédiens chez lui, appelle ses valets « qui couvr(ent) la nappe d'assiettes et de pots à large anse »(21). Les rencontres, comme les retrouvailles, se font généralement autour d'une table. Et c'est encore au cours d'un repas que s'énoncent les bonnes nouvelles : ainsi le prince de Vallombreuse apprend à Isabelle qu'il lui donne le titre de comtesse de Lineuil lors d'un dîner (22). C'est encore après lui avoir demandé à manger, et en partageant un repas simple mais abondant, que le duc de Vallombreuse incite Sigognac à le suivre pour demander la main d'Isabelle (23). Et le chapitre final réunit lors d'un repas au château de Sigognac le héros et sa jeune épouse, le jeune duc, le marquis de Bruyères, Blazius et Hérode (devenus intendant et sommelier)... L'aventure de Sigognac s'achève comme elle a commencé, par un festin joyeux. Elle aura été constamment ponctuée de repas, très variables quant à leur abondance et leur qualité (ce dont le lecteur est presque toujours renseigné), qui tissent les liens, sociaux, amoureux, amicaux et sont le reflet de la vie incertaine et agitée des comédiens et des héros.

Le repas inscrit le roman dans une veine réaliste fortement revendiquée dans *Les Grottesques*, et ce n'est pas seulement, dans la mesure où le réalisme fait partie du grotesque et du burlesque, Scarron, qui est retrouvé ici, mais tout autant, Rabelais, référence récurrente dans toute l'oeuvre de Gautier, et sous le signe duquel s'inscrit le premier repas des comédiens avec Sigognac, dîner assimilé à une «frairie à la Gargantua si en dehors des sobriétés érémitiques de la maison»(24). Et toute la cuisine de l'auberge de la rue Dauphine semble issue de l'univers rabelaisien; elle est « grande à y pouvoir accommoder à l'aise le dîner de Gargantua ou de Pantagruel » ; la cheminée y est «immense» et on y brûle « des arbres tout entiers » (25). La batterie de cuisine est « formidable » et les poissonnières peuvent «faire cuire le léviathan au court-bouillon» tandis que les moules de pâtisserie semblent « toutes les armes offensives et défensives que peut renfermer l'arsenal du dieu Gaster ». Ce n'est pas seulement le gigantisme qui rappelle Rabelais mais aussi le procédé stylistique de l'accumulation. Une même phrase montre sur les broches « des chapelets d'oies, de

poulardes et de coqs vierges », des « quartiers de boeuf », des « longes de veaux, sans compter les perdrix, bécassines, cailles et autres menues chasses ». Le roman fourmille de plats et nomme les victuailles, comme pour le plaisir d'une amorce de taxinomie (26).

Comme dans *Les Grottesques* et plus particulièrement dans la première étude consacrée à Villon où Gautier montre la relation qu'entretiennent création littéraire et fascination pour le culinaire (27), la nourriture est évoquée avec précision. Deux personnages lui sont même en partie consacrés, le Tyran et le Pédant qui s'avèrent tout naturellement les interlocuteurs privilégiés des aubergistes. Mais si le désir de manger renvoie chez eux, parce qu'ils sont des gourmets et des gourmands, à la sensualité, il désigne plutôt, chez les jeunes gens, une appétence générale qui est indice de vitalité irrépressible. Et l'on voit le narrateur se faire l'observateur narquois de personnages qui ne peuvent s'empêcher de se nourrir copieusement. Ainsi Gautier se joue d'un des impératifs du romanesque romantique, qu'il a raillé abondamment dans *Les Jeunes-France* (28) : la nécessité de l'éthéré. Il ne craint pas de poser à l'inverse l'exigence du corps éprouvant sa satisfaction dans la matérialité. Ainsi,

bien qu'il eût la meilleure envie du monde de paraître amoureux et romanesque devant la Séraphine et l'Isabelle,

... Sigognac « mang(e) ou plutôt englouti(t) avec une ardeur qui n'eût pas laissé soupçonné qu'il eût soupé déjà »(29). Le Pédant sourit de cette « fringale juvénile ». La jeunesse dans le roman est un appétit qui renvoie à une santé qui transcende celle du corps, ce qui explique que le rapport à la nourriture permette un diagnostic éthique des personnages ; ainsi, lorsqu'il est en proie à sa mauvaise passion pour Isabelle, Vallombreuse touche à peine aux plats ; mais à peine remis de sa grave blessure, il fait preuve chez Sigognac d'un joyeux appétit ; il

attaqua les mets réunis à grand-peine par Pierre, avec une amusante férocité d'appétit. Ses belles dents blanches, après avoir dévoré un poulet tout entier,

lequel il est vrai, semblait mort d'étisie, s'enfonçaient dans la tranche rose d'un jambon de Bayonne, et faisaient, comme on dit, sauter les miettes au plafond (30).

Cette joie est celle d'un jeune homme qui, guéri de ses plaisirs pervers, se livre avec ivresse aux plaisirs sains de la dévoration réjouie. Mais le jeune homme ne fait pas tout à fait oublier le raffiné :

Il proclama les foies de canard une nourriture délicate, exquise, ambrosienne... (31)

Appétit à la lisière de la voracité et raffinement de gourmet ne s'opposent donc pas dans le roman et la nourriture permet l'alliance de traits généralement en relation d'exclusion. Violence et raffinement par exemple constituent ce « panache » propre à la période Louis XIII recréée par Gautier, ou ce que le vocabulaire artiste des années 1830 nommait le « caractère ». Le caractère de l'époque pré-classique, pour Gautier, consiste en cette violence insouciant qui n'a pas même besoin de provoquer parce qu'elle se dit pour son propre compte, dans le bonheur souverain d'exister. Dans le roman, on notera que ce « caractère » ne s'oppose pas non plus à la beauté classique et antique, dont la célébration est un des grands pôles de l'oeuvre de Gautier : le personnage de Vallombreuse allie remarquablement les deux traits. L'auteur introduit par l'intermédiaire de ce personnage, deux idéaux, celui de la beauté parfaite, et celui de la tonalité pleine de vie et de fureur d'une époque. La nourriture est partie prenante de la deuxième tendance.

Le rapport des femmes à la nourriture est plus complexe ; les bienséances exigent une indifférence difficile à soutenir. Alors que le Pédant et le Tyran clament naïvement leur faim à l'auberge du Soleil bleu, Isabelle et Séraphine restent muettes ; elles

ne se plaignent pas, car la montre de voracité ne sied point aux jeunes dames, lesquelles sont censées se repaître de rosée et suc de fleurs comme avettes (32).

Isabelle, quoique héroïne, ou plutôt parce que précisément elle est une héroïne gautiériste et non romantique, possède un corps (33) ; loin d'être une précieuse, elle reste une jeune fille « naturelle ». La notion de « naturel » chez Gautier, quoique jamais explicitement notée, sous-tend bien des textes ; on a tendance à la négliger parce que Gautier est surtout considéré comme la figure maîtresse de l'Art pour l'art, le poète voué au culte de l'art ou de la beauté marmoréenne, le « visuel » ; parce qu'il a affirmé aussi sa haine de la nature et pris parti contre elle dans cette opposition baudelairienne de la nature et de la culture (ou de l'art) que reprendra Huysmans. Or l'oeuvre de Gautier comporte de nombreuses tensions, - il n'est que de voir ses prises de position par rapport au progrès (34) - et c'est en quoi d'ailleurs elle témoigne des très nombreuses tendances du romantisme et du post-romantisme. Cette nature, qui touche à un réalisme joyeux mais pur, qui n'a rien de naturaliste, (et l'on peut songer à tout ce sème de la pathologie explorée par le naturaliste, et qui est aux antipodes de la conception de Gautier) intègre donc aisément le corps de la femme :

Isabelle, en dépit du chagrin que lui causait son aventure, se sentait une faim qu'elle se reprochait, comme si la nature perdait ses droits (35).

Malgré la tristesse de sa situation, Isabelle fait honneur au repas. Le narrateur justifie ce primat du corps sur l'émotion (« la nature réclame impérieusement ses droits chez les personnes les plus délicates ») en le considérant comme le substrat de l'action : « Cette réfection lui donna les forces dont elle avait grand besoin » (36). A travers ce rapport à la nourriture, Gautier définit un type de femme qui allie délicatesse, comme l'indique la constante de la pudeur chez Isabelle - qui rappelle celle de Nyssia dans *Le Roi Candaule* - et acceptation du réel.

Néanmoins, si l'absence de nourriture revient à nier le corps, l'excès de nourriture ne saurait davantage être associé à la féminité ;

ainsi, la duègne, qui a renoncé par force à l'amour, dévore sans discernement. Elle indique la perversion du bon rapport à la nourriture comme celle du bon rapport à l'amour (elle tente de vendre Isabelle à Vallombreuse).

Il existe en effet des liens divers entre amour et nourriture comme entre perfection et nourriture. Deux comédiens représentent avec une particulière clarté cette difficulté à opérer le savant dosage, toujours menacé d'effondrement, permettant d'atteindre la perfection, deux comédiens que tout oppose, excepté le souci de leur silhouette : Léandre et Bellombre. Le premier prend soin de manger sobrement et évite de boire pour conserver la beauté relative à son emploi. Le second a renoncé au théâtre quand il a perdu la minceur de sa taille.

J'allais avoir du talent, dit-il, mais je prenais du ventre, chose ridicule en mon emploi de beau ténébreux et d'amoureux tragique (37).

L'exigence pointilleuse de Bellombre, homme par ailleurs pourvu de mille vertus, semble excessive à Blazius qui lui rétorque que sa « retraite » a été prématurée ; « Tu eusses pu rester dix ans encore au théâtre », lui déclare-t-il (38). Et, comme pour donner raison à son personnage, le narrateur clôt ainsi le portrait du grand comédien : « C'était encore un fort bel homme ». Il semble donc que ce soit des conventions trop habituelles et révisables qui imposent la minceur. Pourtant, même en dehors des planches, l'amour semble exiger, selon Blazius, la maigreur ; « les femmes ne croient qu'aux passions maigres ; les ventripotents ne les persuadent point » (39), déclare-t-il à Sigognac en justifiant son goût pour « la dive bouteille », « laquelle ne fait point tant la renchérie ».

Le vin, comme les mets, a droit à un traitement nuancé dans le roman ; il est apprécié, au même titre que la bonne chère par le tyran Hérode et le Pédant Blazius (« altéré de naissance, dont la soif était toujours éveillée, même aux heures nocturnes », (40) qui constituent un couple rabelaisien. Mais le rapport au vin est encore plus important chez les deux truands, Jacquemin Lampourde et Malartic. Cette autre paire de bons amis propose deux façons opposées de

boire : « Le système » de Malartic « différait de celui de Jacquemin, mais n'en était pas moins efficace » (41). Le comique est toujours présent dans cette évocation du vin : Jacquemin Lampourde encore hébété par l'alcool reçoit cocassement Mérindol, le sbire de Vallombreuse ; les hésitations de ce personnage haut en couleurs - il est « aussi joueur qu'ivrogne, et aussi ivrogne que joueur » (42) - entre le jeu et l'alcool, et sa tentative d'équilibrage de ses deux passions (43) sont empreintes de ridicule. Malgré l'ivresse qu'elle suscite, la passion de l'alcool ne doit certes pas être assimilée à de la grossière ivrognerie ; Jacquemin Lampourde s'avère au contraire une sorte de raffiné, qui tente de cultiver tout l'éventail de la sensualité ; il satisfait d'abord « le sens de la vue en admirant cette chaude couleur de topaze brûlée » ; il passe « au sens de l'odorat », en humant l'arôme du breuvage ; il goûte enfin savamment le breuvage :

Les papilles du palais, convenablement excitées, s'imprégnaient d'une gorgée de ce nectar ; la langue la promenait autour des badigoinces et l'envoyait enfin au gosier avec un clappement approbatif (44).

Aussi le brigand est-il « un épicurien consommé tirant jusqu'au dernier suc et quintessence de plaisir qu'elles contiennent ». Jacquemin Lampourde prétend même que le tact et l'ouïe peuvent être satisfaits : la remarque sarcastique du narrateur qui ponctue cette prétention (« Mais ce sont là paradoxes, billevesées et fantaisies d'un raffinement trop subtil, ne prouvant rien pour vouloir trop prouver, sinon le vicieux raffinement de ce maraud ») ne doit pas faire oublier que le vin incarne un domaine privilégié où tous les sens sont en correspondance. A sa manière, ce sensuel qu'est Jacquemin Lampourde est un poète épris de synesthésies baudelairiennes. L'orgue à bouche de des Esseintes n'est pas si loin.

Cet esthétisme grotesque de Jacquemin Lampourde souligne que, loin de supporter une seule fonction, celle de l'ancrage réaliste de la fiction, tout ce qui a trait à l'oralité implique en outre un versant intellectualiste, et l'on pourrait avancer que la table ne vaut que par le langage qui s'y attache. Certes, au niveau du récit, celle-ci délisse des langues et fait converser. Mais en ce qui concerne la

composition de l'oeuvre, elle permet deux grandes réussites formelles : le tableau et l'élaboration d'un certain type de discours, rhétorique, et métaphorique en particulier.

Les scènes d'auberge sont souvent décrites comme des tableaux flamands où l'on fait ripaille. Ainsi dans l'auberge de la rue Dauphine, la plus riche de celles que présente l'oeuvre, est ainsi décrite :

A chaque instant arrivait de l'office quelque robuste servante, aux joues colorées et maflues comme les peintres flamands en mettent dans leurs tableaux, portant sur la tête ou la hanche des corbeilles pleines de provisions (45).

En règle générale, le tableau est pittoresque et l'aubergiste y est figuré avec un soin détaillé. Le narrateur brosse lui-même un tableau pour une vue d'ensemble, puis détache ce personnage dont il fait le portrait plus rapproché. La littérature donne cette possibilité de superposer différents tableaux. Elle permet aussi, ce qui lui donne avantage sur la peinture (46)

de donner à entendre.

Par cette importance du discours, de ce langage qui prend joyeusement son essor, les scènes de table sont aussi des scènes de théâtre. Et Gautier reprend ici le discours théâtral de Rabelais. Les propos de Chirriguiri, l'aubergiste du « Soleil bleu », rivalisent par leur emphase avec ceux du Pédant. L'hyperbole qui les caractérise peut revêtir diverses formes depuis le superlatif (« une hure de sanglier aux pistaches si délicieuse au fumer, si confite en épices, si délicate à la dégustation »(47) jusqu'à la déification (« un potage à servir sur la table des dieux ! » ou « Notre Saint-Père le pape (...) n'en consomme pas d'autre en carême ») en passant par l'exclamation (« des foies admirables, monstrueux! de vraies bouchées de roi ! »). Or, dans le cas de Chirriguiri, ce langage est un leurre. L'aubergiste évoque des victuailles dont il affirme qu'elles furent distribuées la veille mais qui, en réalité, n'ont jamais existé.

Le fabulateur invente une présence là où il n'est qu'absence, ce que corrobore sa façon de donner des ordres à des serviteurs fictifs. L'hyperbole sert alors à magnifier le dérisoire : il y a loin de la merluche au foie de canard, et loin de la merluche vantée (« préférable au saumon, au thon, au poisson-épée ») à la merluche réelle. Ainsi, Chiriguiri s'avère un virtuose dont la parole est antithétique à son référent :

Heureusement, Chiriguiri était accoutumé à faire valoir les mets insipides par les épices de sa parole.

L'excès hyperbolique est ressenti comme une ornementation trompeuse par le Pédant, pourtant à même d'apprécier la beauté d'un discours. La formule critique qu'il emploie touche juste : «avouez-nous sans rhétorique ce que vous avez». Le discours de l'hôtelier est comme le langage précieux pourfendu dans *Les Grottesques*, fleur de rhétorique qui oublie ou qui masque la réalité.

Dans la « vaste hôtellerie » de la rue Dauphine, les paroles sont au contraire en adéquation avec ce qu'elles désignent et l'hyperbole cède la place à l'accumulation, figure plus simple mais de meilleur aloi. Le narrateur insiste sur ce point tout en citant son auteur de référence privilégié :

Ainsi se croisaient dans un gai tumulte les propos substantiels et mots de gueule justifiant mieux leur titre que les mots de gueule gelés entendus de Panurge à la fonte des glaces polaires, car ils avaient tous rapport à quelque mets, condiment ou friandise (48).

La distinction entre parole référentielle et parole non référentielle est introduite au début du roman par la notion d'imitation dénoncée dès les premiers propos du Pédant : celui-ci insiste sur la différence entre les mets utilisés pour le théâtre (« des poulets de carton » (49)) et les plats réels (« plus substantiels »).

Il semble qu'on puisse dès lors établir une loi de correspondance entre la beauté du langage et celle de la nourriture. Cette

correspondance est établie par la métaphore qui entre en jeu pour fondre les deux domaines :

Hérode, Blazius et Scapin, qui étaient sur leur bouche et gourmands comme chats de dévotte, se pourléchaient les babines à cette éloquence si grasse, si succulente et si bien nourrie qu'ils disaient hautement préférer à celle d'Isocrate, Démosthène, Eschine, Hortensius, Cicéro et autres tels bavards dont les phrases ne sont que viandes creuses... (50).

L'imbrication des deux domaines, nutritif et langagier, s'approfondit avec ce jeu d'images qui mêle les registres ; ce type de métaphore était déjà présent dans l'étude sur Saint-Amant dont l'auteur disait :

Sa métaphore jaillit plus hardiment avec le bouchon de la bouteille et va frapper le plafond en même temps que lui (52).

Autre caractéristique de la métaphore de ce type : l'humour qui l'accompagne, comme dans ce passage où les comédiens rôtiennent le jars attrapé par Scapin :

Le Pédant, qui était un homme ponctuel en cuisine s'excusa de n'avoir pas de bigarades à mettre coupées en tranches sous l'oison, ce qui est un condiment obligatoire et régulier, mais on lui pardonna de grand coeur ce solécisme culinaire (52).

De la même façon, si les nombreuses références mythologiques qui sont associées à l'évocation des mets constituent en apparence un ennoblissement, elles sont subrepticement corrodées par une faille humoristique :

Je songe, dit par exemple le tyran affamé, à Milon Crotoniate qui tua un boeuf d'un coup de poing et le

mangea dans une seule journée. Cet exploit me plaît, et je me sens capable de le renouveler (53).

Autre façon d'amoindrir la grandeur du propos : sa mise sur le même plan avec le registre exotique traité en outre sur le mode cocasse : « O ! bienheureuses les autruches, poursuit le même personnage, qui se sustentent de cailloux, tessons, boutons de guêtres, manches de couteau et telles autres victuailles indigestes pour les humains ». On reconnaît là un des procédés du grotesque, veine que l'on retrouve encore à travers la métonymie audacieuse, qui rappelle la crudité picaresque : Maître Bilot, l'hôtelier poitevin des *Armes de France* est « si frais, si gras, si vermeil, si ragoûtant, si bien à point qu'il donnait envie de le mettre à la broche et de le manger arrosé de son propre jus (54) ». L'un des marmitons de la belle rôtisserie de la rue Dauphine est de la même façon « à demi-cuit lui-même » (55).

Lieu de multiples interférences, le domaine de la nourriture est donc dans le roman un pôle qui diffuse des valeurs multiples. Sa fonction dramatique s'impose : c'est pour vivre, et survivre parfois, que voyagent les comédiens. La harangue de Scapin aux paysans du village de Bellombre se termine de façon significative :

Travaillant plutôt pour la gloire que pour le profit, nous accepterons non seulement l'argent, mais encore les denrées et provisions de bouche en faveur de ceux qui n'auraient pas de monnaie. Qu'on se le dise ! (56).

Ce sont encore la misère et la faim qui incitent le jeune baron à quitter son château délabré même si cette dure réalité doit être dissimulée par une justification plus digne, et, précisément, « romanesque », celle de « l'attrait d'une aventure galante »(57).

A travers l'inscription des aventures dans un substrat réaliste, on peut mieux définir le romanesque de Gautier, auteur qui a fait partie très tôt, comme Mérimée par exemple, de ces romantiques critiques qui refusaient les excès d'un romantisme exalté tournant ostensiblement le dos à la réalité ; dès 1833 , le recueil des *Jeunes* -

France, qui passe en revue nombre des travers dus à cette attitude, montre cette distance que prend l'auteur par rapport à ce type de fiction (58). Dans *Les Grottesques* c'est en partie pour sa façon de cultiver l'anti-corporalité que Gautier s'en prend à la préciosité et principalement à *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Le réalisme de la table renvoie donc a contrario à une esthétique fondée sur une authenticité. A la grâce anorexique ou «érémitique» (le mot apparaît souvent dans le roman), Gautier oppose un sensualisme qui ne craint pas la lourdeur puisqu'il utilise sans compter la référence rabelaisienne. Cette dernière fournit, non seulement la tonalité comique - ici Gautier reste aussi tributaire de Scarron - mais des procédés stylistiques, en particulier l'accumulation ; et nombre des personnages du *Capitaine Fracasse*, comme chez Rabelais, accumulent gourmandise, goinfrerie et ivrognerie qui vont de pair avec la franche gaieté ; Hérode, Blazius, Jacquemin Lampourde ou Malartic cultivent un art de la société (bonne ou mauvaise compagnie qu'importe), de la communication, de la joie, indissociable de leur penchant.

Est-ce encore Rabelais qui fournit la veine langagière attachée aux plaisirs de la table ? Si l'écrivain lui a indiqué la voie, Gautier a pu se servir également de ce que ses études sur *Les Grottesques* lui ont apporté : la découverte d'une langue souple, audacieuse, parfois gorgée d'une rhétorique trop visible, mais toujours vivante et éclatante, caractéristiques hautement appréciées par un romantique qui sera toujours fidèle à Hugo. Il n'est pas de nourriture dans *Le Capitaine Fracasse* sans discours sur la nourriture, ou sans tableau sur la nourriture.

C'est pourquoi cet aspect du roman est au confluent des genres constitutifs de l'oeuvre et renvoie non seulement à un art (l'art culinaire), mais à la possible réunification de plusieurs arts, en particulier de la peinture et de la littérature, tâche peut-être impossible mais à laquelle Gautier ne renoncera jamais, et à la réussite de laquelle il s'efforce parfois de croire comme l'indique un article sur Fromentin (59). Le roman reprend à son compte l'entreprise de Jacquemin Lampourde qui voulait satisfaire tous ses sens en buvant : la fusion de différents domaines, l'humour généralisé indiquant que, si rencontre il y a, l'adéquation parfaite ne saurait se faire entre les différents registres, dans la mesure où la

langue de l'auteur-artiste est le reflet travaillé, ciselé, de son référent. A l'évidence les mots doivent, pour Gautier, s'imprégner de la réalité ; non s'y engluer, mais en jouer. L'auteur devient alors pour son lecteur un second Pantagruel, et le mythe des paroles dégelées auquel il fait allusion prend alors un autre sens, d'offrande colorée et déchiffrable :

Lors nous jecta sus le tillac plenes mains de parolles gelées, et sembloient dragée perlée de diverses couleurs. Nous y veismes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz de azur, des motz de sable, des motz dorez. (60).

Françoise COURT-PEREZ

NOTES

1. Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Plon, 1952, repris dans Press-Pocket, 1989 (t., p.318)
2. *Le Capitaine Fracasse*, Garnier-Flammarion, 1967, I, 29
3. I, 29.
4. VI, 160.
5. « Les Joujoux de la morte », édition de Claudine Gothot-Mersch, Poésie/Gallimard, 1981, p.117. On peut remarquer le dernier quatrain : « Le coeur se navre à ce mélange/ Puérement douloureux./Joujoux d'enfant laissés par l'ange / Berceau que la tombe a fait creux. »
6. *Tableaux de siège*, Charpentier, 1871, ch. XII, « Les Bêtes du Jardin des Plantes, février 1871 »; l'enfant affamé s'écrie devant les animaux : « Maman, est-ce que tu mangerais de ça, toi ? »
7. On aura une analyse de cette « complicité permanente du narrateur et de ses destinataires » dans l'article de Jean-Claude Brunon : « Le pittoresque et l'expression de la durée dans le *Capitaine Fracasse*, *BSTG*, n°6, 1984 ; il y voit un des procédés visant à « éviter la fragmentation du récit en une pure succession d'instant sans lien ».
8. VI, 160.
9. VI, 161.
10. I, 38.
11. I, 37.
12. *Constantinople*, la Boîte à documents, 1990. P. 263 - 264

13. III, 77 - 78.
14. *En Rade*, folio, 1984 ; voir en particulier les descriptions du père Antoine et de Norine, p. 52 et suiv.
15. Voir l'article de Jacques Robichez : « Quelques visages chez Huysmans » in *Huysmans, une esthétique de la décadence*, Champion, 1987.
16. II, 57.
17. idem.
18. Dans sa *Préface* à l'édition Folio de 1972, Antoine Adam écrit, après avoir évoqué les tragi-comédies de Mairet et de Scudéry (rappelons que Gautier a consacré une de ses études des *Grotesques* à Scudéry publiée pour la première fois dans *La France Littéraire* en juillet 1835), : « On pourrait soutenir sans paradoxe que *Le Capitaine Fracasse* est une sorte de tragi-comédie qui nous est contée. »
19. VI, 167.
20. II, 57.
21. VII, 187.
22. XVII, 447.
23. XIX, 472.
24. II, 48.
25. XI, 294.
26. Ibidem et aussi : II, 47.
27. *Les Grotesques*, édition de Cecilia Rizza, Nizet, 1985, p.58 : « Villon, qui est mort de faim les trois quarts de sa vie, ne parle de toute victuaille quelconque qu'avec un attendrissement et un respect singulier. Aussi, tous les détails culinaires, et ils sont nombreux, sont-ils traités et caressés avec amour. Les nomenclatures abondent de tous côtés ».
28. *Les Jeunes-France, romans goguenards*, Flammarion, 1974. Voir aussi l'introduction de René Jasinski.
29. II, 55;
30. XIX, 471.
31. Idem.
32. III, 87.
33. Voir l'article de Ruggero Campagnoli, « Eclats du *Capitaine Fracasse* », I, « Le corps d'Isabelle », *BSTG* n°5, 1983, p. 15 et suiv.
34. Voir Antoinette Erhard, « Le Pégase à vapeur ou Théophile Gautier orientaliste » dans le *BSTG* n°12, p121 à 123 en particulier.
35. XV, 383.
36. XVI, 405.
37. VII, 189.
38. Ibidem.
39. V, 121.
40. VIII, 187.
41. XII, 330
42. XII, 323.
43. XIV, 362.
44. XII, 328.
45. XI, 294.

46. Voir le bel article de Paolo Tortonese, « les Hiéroglyphes ou l'écriture de pierre », *BSTG* n. 12, 1990, où il souligne cette « extrême sensibilité de Gautier aux rapports d'émulation et de compétition entre l'écriture et la peinture ».
47. III, 85-86.
48. XI, 295.
49. II, 47.
50. XI, 295.
51. Les *Grotesques*, op. cit., p. 202.
52. VII, 180.
53. VII, 175.
54. VIII, 201.
55. XI, 294.
56. XII, 195.
57. VII, 65.
58. Voir en particulier *Daniel Joward ou la conversion d'un classique*, p.89.
59. « *Un Été dans le Sahara* par Eugène Fromentin », paru dans *l'Artiste* le 22 février et le 1er mars 1857. Gautier y voit la réussite d'une écriture visuelle.
60. *Quart-Livre*, chap.56, *L'Intégrale*, Seuil, 1973, p. 732.

HISTOIRE D'UNE PETITION

Pétition des artistes contre les abus du jury (1).

Grâce à la louable et courageuse persévérance d'un artiste qui a surmonté tous les obstacles élevés, d'un côté, par le mauvais vouloir de gens intéressés à maintenir le « statu quo », et de l'autre par la nonchalance et l'apathie des artistes lésés, une pétition a enfin été déposée à la Chambre des Députés; pétition couverte d'un grand nombre d'honorables signatures et parmi lesquelles (qu'on le remarque bien !) se trouvent celles de quatre membres du jury ! Avant d'entrer en matière, nous devons remercier M. Audry (2) au nom des artistes, car il a fallu plus que du courage pour arriver au but qu'il s'était proposé ; la pétition qu'il a présentée à la Chambre le 28 novembre dernier doit être prise en considération, et si, contre toute attente la commission concluait à l'ordre du jour, le pays entier, le monde intellectuel, veux-je dire, lui en ferait un cruel reproche, car le jury tel qu'il existe aujourd'hui est l'institution la plus barbare, la plus illégale et la plus incroyable qui se puisse imaginer.

Les membres de la commission des pétitions (3) ne peuvent se douter des bases du jury ; nous croyons donc de notre devoir de les leur exposer avec impartialité : le jury a quinze séances de trois heures pour juger environ cinq mille tableaux, dessins, gravures,

statues, plans, etc., etc.; ce qui fait quatre vingt trois par heure ou plus d'un par minute : des jugements rendus avec cette précipitation peuvent-ils être équitables ; ensuite ce tribunal rend ses arrêts dans l'ombre, sans entendre les parties et surtout sans leur faire connaître ses conclusions; ce n'est que le 1er Mars, en achetant le livret, que l'artiste peut connaître la décision prise à l'égard de ses ouvrages, et s'il veut se rendre compte des motifs de son exclusion, chacun lui répond : c'est le jury qui vous a refusé ! - Mais où est donc le procès-verbal de ce jury, quels défauts reproche-t-il à mes oeuvres ?... A cette question, on répond à l'artiste que le jury n'a pas de procès-verbal. Ainsi donc, il peut résulter du mauvais vouloir d'un gardien, d'un administrateur, ou d'une erreur, car « errare humanum est », qu'un ouvrage refusé soit mis au nombre des reçus, et un admis au nombre des rejetés : il suffit de signaler un pareil désordre pour exciter MM. les députés à envoyer à M. le ministre de l'Intérieur une pétition rédigée avec la plus grande modération et dont le but est de solliciter une modification dans une institution vicieuse qui, chaque année, frappe au coeur des gens d'honneur, entr'ouvre des tombes et ôte le pain à de malheureuses victimes dont tout le crime est de n'être pas protégé par l'un de MM. les juges!

Lorsque, dans cette question, nous parlons de tombe, qu'on n'aille pas croire que nous prenons ici les figures à l'excès, non, certes ! Les décisions du jury ont tué plus d'un artiste, et chaque année nous accompagnons au cimetière de malheureux et jeunes artistes qui n'ont pu survivre à leurs espérances déçues ; s'il faut citer un exemple entre mille, s'il faut citer un nom, nous le ferons pour l'édification de MM. les députés : En mars 1840, mademoiselle Camille Eudes (4), élève de M. Steuben (5), reçue à un salon et refusée à ceux de 1839 et 1840, était le 1er Mars au matin, riche d'espérance, enjouée, et, quinze jours après, nous assistions à ses obsèques. Personne au monde n'osera démentir ce fait et le motif qui l'a déterminé !

Nous croyons donc que MM. les députés n'oublieront pas qu'à côté des questions commerciales et financières, il en est d'autres au moins aussi intéressantes pour la gloire d'une nation, celle des arts, qui seuls immortalisent ! il nous suffit donc, pour terminer, de mettre sous les yeux de nos lecteurs les premiers paragraphes de la pétition et la liste exacte des artistes qui l'ont signée.

Messieurs les Députés,

Nous avons l'honneur de vous demander de prendre en considération les vœux des artistes qui réclament de votre bienveillance et de votre sollicitation éclairée une loi spéciale pour régir leurs intérêts, et les intérêts de l'art dans leurs rapports avec l'exposition publique ; toute réforme ou toute amélioration du jury actuel de l'exposition sera un vrai et un utile service rendu ; et nous mettons toute notre confiance à la gloire de notre pays.

Suivent les signatures :

MEMBRES DE L'INSTITUT.

MM. Horace Vernet, Paul Delaroche, Drolling, David (d'Angers).

Hommes de lettres.

MM. Jules Janin, Félix Pyat, Thoré, Théophile Gautier, Jules Baget, Huard, Hippolyte Barbier, comte Louis de Girardin, Eugène Barreste, Gault de Saint-Germain, Contagrène, Ricourt, Antony Deschamps, Anatole Dauverne, de Beaurepaire, Deleuse, Duboist, Berault de Milaine, Trianon.

Sculpteurs

MM. Rude, Barye, Dantan, Etex, Sornet, Maindron, Husson, Huguenin, Antonin Moine, Klagman, Jacquot, Caudron, Louis Auvray, Duthois, Delarue, Fauginet, Fessard, Préault, Jeoffroy, Maggi, Pan, Lavranche, Girard, Grand fils, Louvet.

Graveurs.

MM. Mercury, Vallot, Caron, Ransonnette, Bertonnier, Sixdeniers, Alph. Prevost, Eug. Prevost, Revuelle, Achille Normand, Belhaste.

Lithographes.

MM. Daumier, Llanta, Lemude, Traviès, Weber, Julien, Maggiolo, Wagnez, Baust, Blot, Benjamin.

Peintres, dessinateurs, architectes.

Feu Redouté. MM. Ary Scheffer, Henri Scheffer, Corot, Charlet, Cabat, Eugène Delacroix, Jules Dupré, Decamps, Destouches, Gigoux, Granville, Rouillard, madame Rude, Saint-Evre, Vander-Burch, Villeret, Melingue, Meissonnier, Ch. Langlois, Huet, Jeannot, Audry, Alluys, Aubry, Bellair, Bottiot, Boswillwald, Berchaud, Bordes, Budelot, Bisson, Brunier, Carrier, Ed. Collet, Chocarne, de Caudin, Chasseriau, Aug. Chavart, Charles, Victor Chalamet, Dupressoir, Dusaulchoy, Demotris, Deneux, Diaz, Desportes, Dandiran, Debon, Delarieux, Dansert, David, Desbaral, Ch. André David, Delestre, Pierre Delacroix, Victor Dartiquenave, Delaporte-Bertin, Fescheur, Fouquet, François, Faollet, Franck, de Fontenay, F. Guichard, Gérard, Gosselin, Paul Gourlier, A. Gourlier, Gendron, Gobit, Gingembre, Personneux, Payne, Riondet, Ramon, Renoux, Roquemont, Rousseau, Rivoulon, Samiel, Sabatier, Steinviel, Sansonnetti, Serrur, Sippel, Tissier, Tourneux, Vanden-Bosche, Vielle, Verdier, Vallot, Mareille, Pallux, Pâris-Personne, A. Parent, E. Parent, Lepeintre, Leberthais, Lancel, Luthereau, Mauguin, Manson, Malenfant, Marquet, Menginot, Motté, Morgère, Magnier, Milon, Maison, mademoiselle Félicie Morvanchet, Jeandron, Jacob, Jacariès, J. Lane, Ernest Lebreton,

Louis Leroy, Letillois, Leclère, Lesage, Levasseur, Lassus, E. Lebrun, Lobin, Hugot, Huet, Huard, Jacquelin, Jules Joly, Jones, Jussat, Judey. (6)

*
* *
*

Les pétitions d'artistes, sous la monarchie de juillet, ne furent pas une rareté (7). Celle qui nous intéresse traite d'un problème que le XIX^e siècle allait ardemment débattre : l'admission des oeuvres au Salon et l'existence d'un jury.

Louis-Philippe avait confié à l'Académie des Beaux-Arts, section de musique comprise et ce jusqu'en 1833, le soin de recevoir les oeuvres et de les refuser ou non. C'est ainsi que fut mis en place un état de fait qui, avec le temps, provoqua un mécontentement croissant des artistes, et qui, à plus long terme, aboutit à un divorce entre les forces vives de la nation et les pouvoirs publics.

Le jury, à l'origine, avait pour fonction d'écarter les ouvrages jugés trop faibles ou contraires aux bonnes moeurs, voire à l'état. Or

l'institut prétendit se constituer en champion des saines doctrines : il ferma le Louvre non seulement aux peintres insuffisants, mais à ceux dont les conceptions lui paraissaient dangereuses... Le jury de la Monarchie de juillet fut absurde et féroce. Il proscrivit les artistes suspects sans souci de leur valeur, de leur notoriété. Comme aucun tableau n'était soustrait à son jugement, qu'il n'y avait ni « hors-concours » « ni exempts », nul n'échappait à cet « aréopage tombé en enfance » (8).

Un tel arbitraire réveilla et déclencha les passions. A partir de 1833/34, la diatribe contre le jury devint dans les comptes rendus du Salon, une sorte de passage obligé mais aussi un morceau de bravoure (9).

Le Salon, en effet, depuis sa création, avait pris un lustre et une importance indéniables. Le public le fréquentait. La presse lui consacrait d'importants articles (10). Pour un artiste, il représentait le lieu où il connaîtrait la gloire, presque le seul lieu où il pourrait se faire voir et obtenir des commandes.

De nos jours, un artiste n'est rien, il ne peut rien être que par l'exposition publique de ses ouvrages dans la galerie du Louvre. C'est là son champ de bataille, c'est là, là seulement qu'il peut faire sa réputation, qu'il peut obtenir honneur et profit.

Tel était le constat dressé par G. Laviron en 1840 (11).

Louis Peisse, l'année suivante, abordait le problème avec une franche ironie :

(...) Nous sommes encore arrêtés à la porte même par la question du « jury ». Cette année, l'orage n'a pas été aussi fort que les années précédentes, et tout s'est passé assez pacifiquement. Nous n'avons que peu de mots à dire. L'institution du jury d'admission ou plutôt d'exclusion est mauvaise parce qu'elle ne peut fonctionner équitablement. La faute n'en est pas aux hommes ; nous les supposerons, pour la commodité de la discussion, honnêtes jusqu'au scrupule, exempts de passions et de préjugés, illuminés de toutes les clartés possibles. Avec tout cela, leur tâche n'est nullement difficile, elle est impossible. De quoi les charge-t-on en effet ? de décider que tel ou tel ouvrage est bon ou mauvais, considéré absolument et abstraitement en lui-même comme production de l'art ? pas du tout. La besogne serait certes, déjà à ce point, fort épineuse ; mais on leur demande une chose bien autrement subtile : on veut qu'ils tracent, au milieu d'une masse d'ouvrages d'esprit et d'imagination, dont le goût, la manière, la conception, l'exécution diffèrent de toutes les manières dont de pareilles choses peuvent différer, c'est-à-dire à l'infini, une ligne de séparation telle que

tout ce qui sera placé à gauche est rejeté, et tout ce qui sera placé à droite admis. Mais, pour établir ces deux catégories, il faudrait une règle certaine, une mesure fixe. Or, cette règle et cette mesure, où les prendre ?

Et de conclure :

(...) chaque année voit se renouveler le scandale d'exclusions dont le ridicule n'est dépassé que par celui des admissions. (12)

Hors du salon, point de salut ! Il y eut bien des tentatives pour tourner la difficulté : le musée Colbert, les Galeries des Beaux-Arts, boulevard Bonne-Nouvelle (13). Le succès ne suivit pas. Théophile Gautier, dans un tel contexte, fit comme ses contemporains : il voua l'odieuse institution aux Gémonies. Dès 1834, il terminait ainsi son salon dans *La France industrielle* :

On a...refusé un tableau à Delacroix, et un autre à Rousseau, qui représentent le mouvement en peinture, l'un pour l'histoire, l'autre pour le paysage. Il fallait bien, pour être logique, refuser quelque chose à Préault, qui représente le mouvement en sculpture ; en vérité, cela n'est ni juste, ni loyal et ce n'est pas bien que de soustraire les pièces du procès (14).

Les salons se succédant et le jury ne s'amendant pas, le ton se fit plus accablant. Comme pour mieux marquer son mépris, Gautier alla jusqu'à consacrer une partie de ses feuilletons à des refusés. En 1839, il rendit compte d'un relief de Préault : une *Adoration des mages* et du *Miroir de vanités* de Mlle de Fauveau (15). En 1840, après avoir couvert d'anathèmes le jury dans son premier feuilleton consacré au Salon (16), il parla du *Christ en croix* de Préault (17). Il acheva en ces termes :

Depuis sept ou huit ans, M. Préault envoie au Musée des statues égales en mérites au « Christ » de Saint-Germain-l'Auxerrois, et il a toujours été repoussé

avec un acharnement et une mauvaise foi incroyables...
Ce « Christ » refusé, comme les autres productions de
l'auteur, vaut pour le moins toutes les statues admises
(18).

Il n'y a rien d'étonnant, par conséquent, à trouver Gautier parmi
les signataires d'une pétition contre les abus du jury, pétition
déposée à la Chambre des députés le 28 Novembre 1840.

Celle-ci avait été précédée quelques mois plus tôt par une « note
publiée par l'assemblée des artistes dont les ouvrages n'ont pas été
admis à l'exposition de 1840 - Pétition adressée aux deux
Chambres » (19).

La pétition d'Audry ne passa pas tout à fait inaperçue, puisque
L'Artiste nous en donne la substance :

Depuis quelques semaines une pétition à la Chambre
des Députés a circulé d'atelier en atelier et a été
déposée sur le bureau de la Chambre couverte de
signatures nombreuses. Cette pétition a pour but de
solliciter une loi qui puisse donner enfin quelque fixité
à la position des hommes d'art, et soustraire leur
existence dans le présent et leur réputation dans
l'avenir aux décisions arbitraires de ce qu'on est
convenu d'appeler le Jury d'admission aux expositions
du Louvre (20).

Peu après, le Retour des Cendres vint détourner l'attention du
public de ce problème discuté tous les ans. L'affaire aurait pu en
rester là. *Le Journal de Artistes* tenta, en 1841, de lui conférer une
nouvelle actualité et engagea une polémique.

Huard, signataire de la pétition, rédacteur de ce journal, fut
certainement l'instigateur de cette tentative. La campagne de presse
débuta par deux articles de Jules Bajet, intitulés « Du jury
académique et de sa nouvelle organisation » (21). Il rappelait, dans

un premier temps, le rôle tenu par le jury puis critiquait la réforme récente de l'admission des oeuvres.

En 1841, le jury fut convoqué le 18 février. Il tint sa première séance le 19. Le salon devait ouvrir quinze jours plus tard (22). La réforme était la suivante : les tableaux seraient classés par genre et examinés d'après ce classement, les portraits avec les portraits, la peinture d'histoire avec la peinture d'histoire, etc. (23).

Bajet démontrait l'inutilité de tout cela : le jury était composé d'artistes ; ces artistes refuseraient tout ouvrage qui n'irait pas dans le sens de leurs idées esthétiques, car ils jugeraient celui-ci d'après ce critérium, et le trouveraient mauvais, forcément.

Dans son second article, il proposait une solution. L'idée n'était pas neuve; il s'était inspiré d'une pétition, rédigée en 1791 par des artistes, exclus du Salon par les Académiciens, mais soutenus par quelques membres de l'académie, entre autres David. Cette pétition proposait une admission libre pour tous les artistes, avec un nombre limité d'envois par personne. Et pour mieux soutenir son exemple, Bajet citait le décret pris par l'Assemblée Nationale, le 22 Août 1791 (24). Il concluait son article comme suit :

... Nous demandons deux choses :

1° Admission libre pour tous les ouvrages aux expositions annuelles, mais en limitant le nombre des envois ;

2° Jury électif, chargé de désigner, à la fin de chaque exposition, les ouvrages qui méritent des médailles.(25)

Le 14 Janvier 1841, dans son numéro 7, le *Journal des Artistes* publiait la pétition déposée le 28 novembre de l'année précédente. Il ne s'agissait pas à proprement parler de celle-ci mais d'une introduction à ce qu'elle avait été, démontrant une fois de plus sa nécessité, son urgence, suivie d'une citation pareille de son texte et d'une citation complète des signataires. Dans un même moment,

Ducessois faisait un tiré-à-part du-dit document, Ducessois qui, imprimait, comme par hasard ! le *Journal des Artistes*.

Le salon ouvrit, cette année-là, le 15 mars. Il ferma du 15 au 20 avril pour le réaccrochage des oeuvres. Il aurait dû fermer le 20 Mai mais fut prolongé jusqu'au 1er Juin. Il semble que la campagne de presse n'ait été suivie d'aucun effet particulier. Huard remarqua dans son salon :

... cette année le jury s'est montré tel qu'il s'est fait connaître depuis 1832. (26).

Théophile Gautier ne pipa mot de toute cette affaire, mais se permit à nouveau d'attaquer l'académie, et d'épingler par la même occasion Delaroche et Vernet, membres de l'Institut, signataires de la pétition mais absents des délibérations pour l'admission des oeuvres.

Lançons contre le jury l'anathème obligé à propos de M. Auguste Préault, repoussé systématiquement depuis bientôt dix années... Ce que nous disons de M. Préault s'applique également à M. Rousseau, paysagiste de premier mérite, autre martyr dont la moindre esquisse vaut tous les paysages de ses juges. M. Couveley s'est vu aussi refuser une toile, *Le Camp de chameaux, près de Smyrne*, que l'on peut visiter dans la galerie de M. Aguado, qui vient de l'acheter. Nous sommes obligé de blâmer ici sévèrement des hommes tels que MM. Horace Vernet, Delaroche, et autres membres influents du jury, qui, sous prétexte d'être révoltés par les injustices qui s'y commettent, refusent de prendre part à ses délibérations, et se lavent les mains des refus iniques et ridicules. C'est assez la méthode des honnêtes gens de s'abstenir et de laisser faire ; en quoi ils ont grand tort ; car Ponce Pilate a été cause de la passion de Jésus Christ. Les méchants sont actifs, et les bons paresseux ; telle est la raison de la plupart des malheurs de ce monde. Trois peintres seulement ont assisté aux délibérations : ce sont MM. Garnier, Bidault

et Bertin. Il est vraiment honteux d'être obligé tous les ans de recommencer la même querelle et de jeter aux vents les mêmes plaintes. (27)

En fait, en 1841, des questions bien plus importantes occupaient la France. *L'Artiste* s'intéressa surtout au débat sur la propriété littéraire et artistique (28). A l'extérieur, la question d'Orient fut de nouveau brûlante d'actualité ; au travers de Mehemet Ali et de l'Egypte, les ambitions d'hégémonie de la France et de l'Angleterre en Méditerranée se rencontraient et s'opposaient : la menace d'une guerre semblait peser tout à coup (29) ! A l'intérieur, les remaniements ministériels s'étaient succédés. Le ministère Molé avait démissionné le 2 Mars 1839. M.Thiers forma un nouveau cabinet le 1er Mars ; or, n'étant pas parvenu à régler de manière satisfaisante la question d'Orient, il dut se retirer le 20 octobre. Un nouveau ministère est constitué le 29 octobre 1840, sous la présidence nominale du maréchal Soult ; Guizot était aux affaires Etrangères, mais dirigeait en fait, le gouvernement.

Quelles chances pouvait avoir une pétition d'artistes, une parmi d'autres d'ailleurs, de faire son chemin dans un tel contexte d'incertitude et d'instabilité politiques ? Bien peu, il faut le reconnaître.

Episode insignifiant par ses effets directs, cette pétition fut, cependant, une pièce de plus versée au procès qui opposait les artistes à la quatrième classe de l'Institut. Elle fut un événement infime, mais révèle le divorce en cours entre les pouvoirs publics et ces mêmes artistes. D'une certaine manière, elle annonce le Salon libre de 1848, à plus long terme le Salon des refusés en 1863.

Là où elle peut paraître signifiante, c'est par rapport à Théophile Gautier. Elle nous confirme la gloire et le prestige acquis par le critique et l'homme de lettres, puisque sa signature voisine avec celle de Jules Janin, de Félix Pyat, de Théophile Thoré (30), signatures accompagnées par celles des plus illustres artistes du temps : Delacroix, Rude, Barye, Préault, Ary Scheffer, Corot, Jules Dupré, Huet, etc. Mais, surtout, elle dément le désengagement du bon Théo, face aux problèmes de son époque. Certes signer une

pétition contre le jury, ce n'était pas aller très loin, mais cette signature a l'insigne mérite de nous rappeler que Gautier ne fut pas toujours cet esthète évoluant dans un univers magnifié par la beauté et ayant rompu les ponts avec le monde réel.

Francis MOULINAT

NOTES

1. L'Imprimerie de Ducessois - 55, quai des Grands-Augustins, Paris - fit paraître cette brochure. *La Bibliographie de la France* l'enregistra le 6 mars 1841 sous le n° 1143, en la décrivant ainsi : in - 8° d'un quart de feuille.

2. Ferdinand Audry naquit à Paris. On ne le connaît qu'au travers des registres du Salon où il exposa de 1831 à 1848. Ce paysagiste représenta la Champagne (1835), la Normandie (route de Caen, 1838) et la région parisienne (Bords de la Seine, Bords de la Marne, 1848). Quatre lithographies lui sont attribuées : « *Souvenir de la Tamise* »; elles sont signées Audry et furent tirées chez Lemercier en 1858.

3. Cette commission est ainsi composée : rapporteur, M. Diettrich ; membres, MM. Gamon, Comte Montozon, Marin, Hemoux, Estancelin, de Loynes, de Beaumont (de la Somme), et Croysan.

4. Melle Camille Eudes, d'après le livret du Salon, habitait à Paris, 8 rue de la Cerisaie. Elle n'exposa qu'une seule fois, en 1838, un tableau intitulé : « *Femmes d'Alger* », qualifié d'étude, répertorié à ce Salon-là, sous le n° 653.

5. Steuben, Charles Auguste Guillaume Henri François Louis, baron de (1788-1856); ce fils d'officier de l'armée russe, naquit à Bauerbach, près de Manheim. Il commença son éducation artistique à l'académie de Saint-Petersburg. A Paris, il fut l'élève de Gérard, Robert Lefebvre et Prudhon. Il exposa au Salon, de 1812 à 1843. Il obtint en 1819 une médaille de 1ère Classe. Il collabora au Musée historique de Versailles. Vers la fin de sa carrière, il retourna en Russie et peignit dans la cathédrale de Saint Isaac des scènes de la vie du Christ. Il meurt à Paris, le 21 novembre 1856.

7. En 1831, une pétition réclamait du roi la création de Salons annuels (Rosenthal, *Du Romantisme au réalisme* - Macula, 1987, Paris -p. 48) ; en 1834, un groupe d'artistes réclamait un intervalle de deux ans entre les salons (Rosenthal, p. 48); en 1836, L. de Girardin faisait paraître l'opuscule suivant : *Pétition à l'effet qu'une loi, ou du moins une ordonnance, règle d'une manière positive les expositions en faveur des artistes ; que le jury d'admission, à l'égard des tableaux, soit supprimé comme mesure inique; et qu'un palais soit élevé et destiné aux arts et aux produits de l'industrie* (*Bibliographie de la France*, n° 1785); en 1840, il y eut la *Note publiée par l'assemblée des artistes dont les ouvrages n'ont pas été admis à*

- l'exposition de 1840 - pétition adressée aux deux Chambres Bibliographie de la France, n° 1243* ; en 1841, les libraires de Paris adressèrent une pétition relative à la propriété littéraire sous le rapport international (*Moniteur universel*, 9 février 1841).
- 8 : Rosenthal, p. 39; sur les refus du jury, voir Rosenthal, p. 40 à 45.
- 9 : Voir Rosenthal, p. 39 et 40.
- 10 : Voir *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic* de Neil McWilliam. Cambridge University Press, 1991, Cambridge.
- 11 : « *De la pétition des artistes à la Chambre des députés* » de G. Laviron - *L'Artiste*, 2e série, Tome V, 22e livraison, 1840.
- 12 : *Revue des deux mondes*, Tome XXVI, 1er avril 1841 - Salon de 1841, p. 14 et 15.
- 13 : Voir Rosenthal, p. 60 à 66.
- 14 : *La France Industrielle*, 1ère année, 1ère livraison, avril 1834.
- 15 : *La Presse*, 23 mars 1839 - "Variétés, sculptures"
- 16 : *La Presse*, 11 mars 1840, Salon de 1840.
- 17 : *La Presse*, 3 avril 1840.
- 18 : *Ibidem*.
- 19 : In - 8° d'une demi feuille, Imprimerie de Bourgogne, Paris (*Bibliographie de la France* du 4 avril 1840, n° 1423) « Nous exprimons le vœu que la loi à intervenir n'institue pas un jury d'examen préalable, et que tous les ouvrages présentés soient admis, sans autre exception que pour les cas d'offense aux lois ou aux mœurs ; plus de faveurs alors, plus de jugements influencés par des idées systématiques ou par des rivalités d'écoles, plus d'erreurs. » (p. 5 et 6) ... « on pourrait limiter le nombre des ouvrages que chaque artiste aurait le droit de présenter, le borner, par exemple, à deux ou trois, sauf les exceptions qui seraient déterminées... » (p.8)
- 20 : « *De la pétition des artistes à la Chambre des députés* » par G. Laviron - *L'Artiste*, 2e série, Tome V, 22e livraison.
- 21 : *Journal des Artistes* du 3 janvier 1841 et du 10 janvier 1841.
- 22 : Le salon de 1841 ouvrit le 15 mars.
- 23 : Voir *L'Artiste* (2e série, Tome VII, 9e livraison, 1841) - « Le jury et ses oeuvres » p. 147 à 149 ; article anonyme.
- 24 : *Journal des Artistes* du 10 janvier 1841, p. 15 à 21 : « L'assemblée nationale; après avoir entendu le rapport des comités de constitution et des domaines;
« considérant que, par la constitution décrétée, il n'y a plus pour aucune partie de la nation, ni pour aucun individu, aucun privilège ni exception au droit commun des Français, qu'il n'y a plus ni jurandes, ni corporations de profession, arts et métiers, décrète ce qui suit :
« Art. 1 - Tous les artistes français ou étrangers, membres ou non de l'Académie de Peinture ou de Sculpture, seront également admis à exposer leurs ouvrages dans la partie du Louvre destinée à cet objet.
« Art. 2 -
« Art. 3 - Le directoire du département fera diriger et surveiller sous les ordres du ministre de l'intérieur la dite exposition, quant à l'ordre, au respect dû aux mœurs et quant à l'emplacement qui pourra être nécessaire » (p. 19 et 20).
- 25 : *Journal des Artistes* du 10 janvier 1841.
- 26 : *Journal des Artistes* du 21 mars 1841.
- 27 : *Revue de Paris*, troisième série, Tome XXVIII - Salon de 1841, p. 158 et 159.
- 28 : Il faut signaler l'article d'Alfred de Vigny, intitulé : « De mademoiselle Sedaine et de la propriété littéraire », *Revue des deux Mondes*, Tome XXV, 15 janvier 1841, p. 220 à 252.

29 : Voir *La France des Notables 1815-1848* d'A. Jardin et d'A. J. Tudesq, tome 1, p. 184 à 184

30 : Gustave Planche, autre grand critique du temps, n'a pas signé la pétition.

NDLR : Sur l'institution du jury, sa composition, son évolution au cours du XIX^e siècle et les documents le concernant, on peut consulter les ouvrages suivants :

Pierre MIQUEL, *Art et Argent, 1800-1900*, Ed. de la Martinelle, Maursèla Jolie, 1987, en particulier les pages 1-58.

La Politique de l'Administration des Beaux-Arts. Les Salons, ibid., 1986.

**QUELQUES OUBLIS DE LA
« BIBLIOGRAPHIE DE LA FRANCE » (1)**

1929

LE ROMAN DE LA MOMIE, compositions en couleurs de Georges Barbier gravées sur bois par Gasperini, Paris A. et G. Mornay

1934

FORTUNIO, éd. illustrée de 18 compositions de Paul-Emile Bécot, Paris, Georges Briffaut

1943

EMAUX ET CAMEES, illustrations et ornements de A.-E.Marty, Paris, H.Piazza

FORTUNIO, édition illustrée de 18 compositions de Paul-Emile Bécot, Paris, Georges Briffaut

1967

MADEMOISELLE DE MAUPIN, achevé d'imprimer le 5 décembre, avec sept dessins de Beardley, éd. Rombaldi, coll. « le Club des classiques », in-16°, 480 p., précédé d'une interview de Paul Morand et de deux pages de citations de T.G. en forme d'aphorismes; accompagné d'un portrait photographique de P.Morand, de la reproduction de dessins de T.G. (ses parents, C.Grisi), du portrait de T.G par Châtillon et de la photo de T.G. posant avec Ernesta, Judith et Estelle.

1974

MADEMOISELLE DE MAUPIN, illustré de 2 vignettes de Leloir représentant d'Albert et Maupin et de 18 gravures de Toudouze gravées par Champollion, achevé d'imprimer en avril, éd. Michel de l'Orneraie, 3 vol. in-8° de XVI-293, 268 et 211 p., tirage limité à 999 ex. numérotés; précédé d'une notice biographique par Lovenjoul, accompagné de la reproduction du portrait de T.G. par Célestin Nanteuil

Il s'agit en fait d'un fac-simile de l'éd. Coquet-Charpentier de 1883 (cf *BSTG* n°11 p.177), reproduite en trois vol. au lieu de deux.

1980

MADEMOISELLE DE MAUPIN, achevé d'imprimer en décembre, éd. Famot, Genève et F.Beauval, Paris, in-8°, XXI-336 p., précédé d'une préface de Françoise d'Eaubonne, accompagné d'un frontispice, T.G. fumant de l'opium par E.Giraud (cf H.Boucher « Iconographie générale » de T.G. n°95)

Joseph SAVALLE

Claudine LACOSTE

1. Voir *BSTG* n°11 et n°13 « Les Oeuvres de T.G. annoncées dans la B.F. »

**EUGENIE FORT
JOURNAL CARNET 5**

du 1er janvier au 25 juillet 1861

Eugénie Fort reste égale à elle-même : on retrouve autour d'elle toujours les mêmes amis, elle est toujours préoccupée des mêmes problèmes, la situation de son fils, l'humeur insupportable et la passion pour la boisson de Charles Blanc, son désir d'indépendance qu'elle ne peut matériellement assouvir puisqu'elle n'a pas de revenus propres. Elle est toujours en proie à son amour pour le jeune Arthur Kratz, que parfois elle croit diminué, mais que, dans ses moments de lucidité, elle sait toujours aussi fort et aussi condamné par l'avenir; elle en souffre beaucoup. Son journal n'est toujours qu'un aide-mémoire, mais elle en fait lire d'abord des passages à Arthur Kratz, puis des pages entières, d'où une pudeur et une retenue plus nettes encore peut-être que par le passé.

Janvier 1er 1861 - Quelques visites, les D(ames) R(enon)(1). Dîné rue de Condé. Bl(anc)(2) a été très désagréable.

2 - Je mets un mot chez K(ratz)(3) pour le prévenir que je ne serai pas chez moi ce soir et je ne veux pas lui faire perdre sa soirée. Il y a huit jours que je ne l'ai vu seul. Chez T(oto)(4), puis chez ma mère et dîner à M(on)t(rouge)(5) avec Bl(anc). Il est bien affaibli

d'esprit, il néglige complètement ses affaires, peut-être ferais-je bien d'en parler à Roussel(6).

3 - Je sors de une heure à trois. T(oto) dîne avec moi le soir rue du Cherche Midi(7), où nous passons la soirée gaiement quoique cet intérieur soit bien modeste.

4 - Bl(anc) il n'est pas content de la rue Buffaut(8). Sa pensionnaire le gêne. Cependant il y va tous les jours. Les Holz(9), puis T(oto) et Rodol(pho)(10); puis K(ratz) à six heures. Nous dînons cinq. Le soir Dest(11), G, Marion et Henri(12). (El?) (Taleg?)(13) . A neuf heures K(ratz) disparaît et ne revient qu'à onze heures. J'ai eu un moment d'inquiétude. L'on parle d'un souper pour vendredi prochain, mais avec si peu d'entrain que je ne sais s'il aura lieu.

5 - Je suis un peu enrhumée. Je ne veux pas sortir. Mr Barroux(14). Bl(anc) à quatre heures. Je lui dis que je n'irai pas rue de Buffaut. K(ratz) reste avec moi deux heures. Il va dîner et reviendra passer la soirée. Dîné seule. Le soir K(ratz). Nous causons bien intimement puis Bl(anc) revient car il n'est pas resté aux théâtres avec ces dames qui étaient escortées de russes, sa présence m'a été aussi désagréable que possible car j'espérais passer ma soirée en tête-à-tête.

6 - Les D(am)es R(enon) bien ennuyées à cause de Blanc. Puis K(ratz) il reste un instant seul avec moi et il me (fait) des reproches bien mérités du reste, mais bien affectueux de ce que je ne suis jamais seule et nous convenons que je dois prendre quelques sages mesures à cet égard. Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc).

7 - Un mot de T(oto) qui me rappelle que nous dînons ensemble. T(oto), Marie(15), puis les D(am)es La B(eaume)(16), puis K(ratz). J'espérais passer la soirée avec lui mais encore une déception pour lui aussi, mais j'admire avec quelle patience il accepte tous ces petits détails qui sont généralement un motif d'irritation. Dîné chez les Holz.

8 - T(oto) m'envoie 200 f pour le compte de son père. Rue de Tourneux, on avait envoyé chez moi avec une lettre afin de convenir de ce que l'on ferait vendredi. J'ai été témoin d'une scène bien pénible de la part de V. Grim(blatt)(17). Je les quitte disant adieu à Dest. La malheureuse femme suppose que nous avons dîné sans elle la nuit de lundi à mardi. Rue Buffault puis dîné à M(on)t(rouge).

9 - A S(ain)te Clothilde pour Dubut(18). Je trouve T(oto) et K(ratz). Il fait très froid. Nous rentrons chez moi, nous passons l'après-midi à causer tous les trois. Nous rédigeons une lettre pour Dest à propos du souper. T(oto) va à Neuilly(19) à cinq heures. K(ratz) reste avec moi, nous dînons ensemble et passons la soirée. Les D(am)es Guérin dans la journée.

10 - Une lettre de W. Il ne viendra pas, ils sont malades tous les deux, il y a bien de quoi. M. Rousset, puis Colas(20) à cinq h(eures) Bl(anc). Nous dînons à M(on)t(rouge).

11 - J'écris à Adeline(21) et à Emilie Tarr(22). De deux à quatre T(héophile) G(autier). Les D(am)es R(enom) puis Bl(anc) qui ne veut pas rester à dîner. K(ratz) puis T(oto). Le soir le père et le fils Marion avec un pâté. Holz puis Rodol(pho). T(oto) et K(ratz) s'occupent d'organiser ce fameux souper et nous nous mettons à table après minuit. M(adam)e R(enom) est restée jusqu'à quatre heures. T(oto), K(ratz) et Rodol(fo) nous avons flâné et bavardé jusqu'à près six heures.

12 - Je ne me lève qu'à midi. Seule toute la journée. Je refuse d'aller dîner rue Buffault. Seule toute la journée. Je dîne seule. Je viens de ranger mes lettres de 1860. Il est à peine neuf heures. Je vais me coucher.

13 - Seule toute la journée. Dîné rue Buffault.

14 - Je suis très enrhumée. De trois à six K(ratz). Il ne reste pas à dîner. Je le regrette mais je comprends cependant qu'il a d'autres relations et qu'il ne peut pas les négliger pour le peu de bonheur qu'il trouve chez moi. T(oto) le soir. Léon Lendel(23).

15 - Bl(anc) puis Mme Holz de quatre à six heures. K(ratz). Il était libre et serait resté avec moi toute la soirée, mais à 6 h(eures) Bl(anc) vient me prendre, il faut aller à M(on)t(rouge). J'ai peur et en même temps je suis bien aise de sentir que la privation de tête-à-tête est moins vive depuis quelques semaines. Est-ce que je n'aimerais plus?

16 - Colas, puis les D(am)es La B(eaume). Dîné chez Holz. K(ratz) était à Neuilly. T(oto) l'y invite souvent et avec insistance.

17 - M. Barroux, puis K(ratz). Je reste une demie-heure seule avec lui, il me conduit à M(on)t(rouge). Dîné avec Bl(anc), il est malade, il ne sort pas.

18 - About(24), puis K(ratz), T(oto) et Rodolph(o). Le soir les Holz et Marion. Nous causons beaucoup. Mr Franceschi(25); il est bien aimable, gai. T(oto) est très gai, aussi la conversation devient intéressante, ses idées sont justes. Je suis contente de lui. K(ratz) avait l'air bien ennuyé, fatigué, malade. Je ne puis pas deviner sa préoccupation. Je le vois souvent pourtant, mais si peu de temps seul. Je ne sais s'il désire me voir plus ou moins. Je crains tant de lui prendre sa liberté. Je préfère me priver que de le voir se fatiguer près de moi. Il faut que je lui fasse dire sa pensée, ce n'est pas facile. T(oto) me donne trois entrées pour le Panorama anglais.

19 - Je sors de bonne heure pour ne pas me laisser aller à écrire à K(ratz). Sa tristesse m'occupe plus que je ne le voudrais. Au bain, puis à M(on)t(rouge) à quatre heures. Dîné avec Barroux.

20 - Les D(am)es R(enon) puis H(enri) Mar(ion) à cinq h(eures). à M(on)t(rouge), dîné avec la famille Barroux.

21 - Quelle bonne soirée. K(ratz) est venu avant quatre heures, puis T(oto); nous avons dîné tous les trois et bavardé jusqu'après minuit. Dix heures de suite passées entre ces deux êtres que j'aime tant.

22 - Quoique bien enrhumée, je vais rue du Cherche Midi, puis à M(on)t(rouge) de bonne heure. En rentrant on me dit que T(héophile) G(autier) est venu.

23 - Je devais aller aux Champs Elysées avec les D(am)es La B(eaume), mais je leur écrit que je ne sortirai pas. Je suis très souffrante, je reste dans ma chambre, je n'attends personne. De deux à quatre h(eures) T(héophile) G(autier), puis K(ratz) qui reste avec moi jusqu'à six h(eures). Nous faisons de longues réflexions sur la difficulté de se voir seuls; il a raison quand il dit que l'on le voit trop chez moi, je suis forcée d'être de son avis, mais comme nous ne songeons pas à une rupture, qui serait peut-être sage, nous convenons de nous voir le samedi. Il suffit de me rendre libre pour la soirée. Il allait aux Tuileries le soir. Dîné seule. Je reçois un mot de Toto qui me dit que nous dînons ensemble demain chez Holtz. Ma soeur Caroline(26) ce soir. Il est dix heures, je fais mettre une lettre de quatre pages à la poste pour K(ratz).

24 - T(oto) vient déjeuner, puis Vattepain(27) de deux à quatre à M(on)t(rouge) je rentre à cinq h(eures) pour m'habiller, K(ratz) est venu sans me trouver. Je le regrette bien, mais je ne l'attendais pas. Dîné chez Holtz avec T(oto) et le soir à l'O(déon), Adieu aux(28)

25 -- Henri M(arion) toute la journée Mme Leclert(29), puis à quatre h(eures) K(ratz). Il ne devait pas venir. Quel plaisir j'éprouve à le voir. Il se plain beaucoup de ne pas pouvoir passer une soirée seul avec moi. Il est vrai que je suis bien poursuivie sans aucun plaisir pour moi, excepté T(oto). Je voudrais fuir tout le monde.... A six h(eures) T(oto), puis T(héophile) G(autier). Nous dînons tous les quatre K(ratz) s'égaie un peu avant neuf h(eures) les Holtz, puis les deux Marion.

26 - J'envoie un mot à K(ratz) pour le prier de venir à quatre (heures) et demie. Je sors à une heure chez les D(am)es La B(eaume), les D(am)es Guérin. En rentrant K(ratz) qui reste avec moi jusqu'à six heures. Il me fait des observations sages et auxquelles, malgré toute mon expérience, je sens que je dois avoir égard. Dîné à M(on)t(rouge). Bl(anc) a toujours mal à la jambe.

27 - Ma nièce Marie, ma soeur Victorine(30), puis K(ratz). Dîné à M(on)t(rouge) avec Vict(orine) et Barroux.

28 - Je vais passer une heure rue du Cherche Midi. Ces D(am)es sont malades. A quatre (heures) K(ratz) il est un peu moins triste, puis T(oto) et Léon, nous dînons tous les quatre, une bonne soirée, K(ratz) part à dix h(eures). Il va à l'Hôtel de Ville, il aime ces bals, ces dérangements. T(oto) et L(éon) restent jusqu'à minuit.

29 - Je sors de bonne heure chez T(oto) il est bien, il travaille, puis rue de Buffaut, il n'y avait personne, puis à M(on)t(rouge) et rentrée à dix h(eures) K(ratz) vient passer deux h(eures) avec moi. Je crois toujours que mon affection pour lui va diminuer, que je puis me passer de le voir, et deux heures de tête-à-tête me font changer complètement.

30 - Henri M(arion), il me raconte ses succès, il est très affectueux, plus même que je ne le voudrais. Cela me gêne. Dîné chez Holtz avec Marion père.

31 Il fait un mauvais temps de brouillard. Je ne sors pas. A quatre (heures) K(ratz), il reste avec moi une heure, il insiste pour revenir le soir. De bonne foi, je refusai car je crain toujours qu'il soit entraîné plutôt par la simple bonté de coeur que par un autre sentiment. Je le mets tout-à-fait à son aise. A M(on)t(rouge). Je rentre à dix heures. Je trouve ma visite. Chère et toujours aimable visite, deux heures de tendresse, de confiance, de sincère affection.

Février 1er (1861)- Colas, puis T(héophile) G(autier). Il est très affectueux. Il voulait que je sorte avec lui, mais je refuse. Les D(am)es R(enon), puis K(ratz) et T(oto). Nous dînons assez gaiement. K(ratz) parle beaucoup. T(oto) discute avec son père. Marie est très gentille et cause un peu plus qu'à l'ordinaire. Le soir les Holtz et Marion.

2 - J'écris à K(ratz) car je ne dois le voir que lundi. C'est loin. A M(on)t(rouge) de bonne heure, Bl(anc) est très désagréable,

pleurant. Il se plaint de Marie R(enon). Il ne mange pas, et boit beaucoup, il a toujours mal à la jambe, il ne sort pas.

3 - Seule toute la journée. Dîné à M(on)t(rouge). Il fait toujours le même temps, un brouillard épais, même dans le jour.

4 - K(ratz) à quatre h(eures) Nous restons seuls jusqu'à six. T(oto). Nous dînons tous les trois, le soir Rodolpho, à minuit ils partent.

5 - Bl(anc) vient de une heure à deux, il parle sans cesse de Marie (Renon) et de sa mère. Dîné chez Holtz avec T(oto). Le soir les D(am)es R(enon). L'on joue, on prend le thé. Mr Marion; il me parle de Grimb(lat), elle lui a dit qu'elle avait eu beaucoup de chagrin à cause de moi et des femmes qui viennent chez moi depuis dix ans et qu'elle ne me verra plus. Dest me fait dire combien il regrette ce qu'il s'est passé le mois dernier, mais il n'a pas le courage de rien imposer à une femme qu'il croit malade. Je rentre à deux heures.

6 - Seule toute la journée. Je travaille beaucoup, je lis de l'anglais. T(héophile) G(autier) m'a proposé de faire une traduction. Je l'accepterai certainement. A quatre heures K(ratz) il reste avec moi jusqu'à six h. Il va beaucoup dans le monde, il est fatigué et n'a (pas) l'air de s'amuser, peut-être cache-t-il son vrai empressement pour m'être agréable, nous passons deux bonnes heures. Dîné à M(on)t(rouge) avec Barroux. Bl(anc) est un peu moins maussade, il est content de ses affaires.

7 - Seule toute la journée à cinq (heures) K(ratz) je ne l'attendais pas si tard. Il avait appris de mauvaises nouvelles, toujours à propos de son avancement, il est extrêmement contrarié. Il veut renoncer à tout plaisir, distraction, se renfermer seul. Il se plaint et se blâme en même temps. Il m'annonce que je ne (le) verrai pas de huit jours. Je ne le contredis pas, je ne veux pas lui donner le droit de m'accuser d'exigence. Je ne lui dis que des paroles d'amitié et dans son intérêt. Je ne m'occupe pas de moi. Je ferai tous mes efforts pour le laisser libre de ne venir que quand il le jugera à propos. Dîné à

M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc). Il me parle beaucoup de Marie (Renon).

8 - Henri M(arion). Bl(anc) m'envoie une longue lettre adressée à Marie R(enon) pour que je la lise. Les D(am)es R(enon), puis T(oto). Après-dîner les Holtz; il n'est pas venu. Je suis bien fatiguée.

9 - Il fait beau, je devrais sortir, mais je suis paresseuse. J'écris à K(ratz) que je resterai chez moi ce soir. Henri M(arion), puis Bl(anc), Mme La Beaume. Dîné seule, seule toute la soirée. Une lettre de T(oto). J'envoie chez Victorine. Il ira voir son neveu et arrangera l'affaire.

10 - Ma nièce Marie. A trois (heures) Mrs Vattepain. Je vais avec eux à M(on)t(rouge). Dîné seule avec Bl(anc).

11 - Je sors de une heure à trois. Il fait beau. Je rencontre Mr Colas, il me ramène chez moi. A cinq h(eures) T(héophile) G(autier) et T(oto), puis Rodolphe. Nous dînons, le soir les D(am)es La B(eaume), puis K(ratz). Je ne l'attendais pas et j'étais résolue à le laisser à ses besoins de solitude, un peu exagérés. T(oto) et lui restent jusqu'à minuit.

12 - Je sors de bonne heure, chez Laromat pour un costume pour T(oto). Au *Moniteur* voir T(héophile) G(autier), nous nous promenons au soleil en causant, de quoi? C'est à ne pas croire.....Du regret de n'avoir pas pu vivre ensemble de la belle et bonne existence que nous eussions menée, lui fut devenu riche, moi bien heureuse. Je dis ceci aujourd'hui, mais les conversations reviennent souvent entre nous. Pauvre Théo, à qui la faute? - Je rentre après trois heures K(ratz) je le reçois avec autant de réserve et même de fraîcheur que je puis. Je le trouve outré dans les ennuis et je le lui dis. Il est ambitieux, il en a le droit, mais il se croit modeste et en cela il ne se connaît pas. Nous causons avec calme, lui se plaignant et moi essayant de lui persuader une chose vraie, c'est que la vie est pour tous la même épreuve sous diverses formes. Il s'agit de ne pas trop désirer si on ne sait pas accepter les déceptions. Cher et bon

garçon, il mérite pourtant d'être heureux, mais c'est un rêveur et c'est le pire de tous les travers.. A six h(eures) Bl(anc) et les D(am)es R(enon). Nous dînons et la soirée se passe assez facilement. Mme R(enon) dort et Bl(anc) lit Murger. Je ne puis m'endormir qu'à deux heures. Je cherche un moyen d'être agréable à ce rêveur ambitieux qui s'amuse quelquefois comme un écolier et qui est dans ce moment-ci anéanti par la préoccupation, mais malheureusement, il n'y a rien à faire, au moins de ma part. Je me creuse inutilement.

13 - Bl(anc) vient à midi. Seule toute la journée. Dîné à M(on)t(rouge). Je ne voulais pas sortir, mais je crains la solitude dans ce moment-ci, je ne veux pas me laisser gagner par des réflexions que je dois chasser entièrement....

14 - Je travaille toute la journée. Je traduis de l'anglais, je ne me permets pas de penser. A six h(eures) Mr Marion vient me prendre. Dîné chez Holtz avec T(oto). Je n'ai pas vu K(ratz) depuis mardi; il n'est pas allé à Neuilly mercredi. Je rentre à une heure fatiguée et pourtant je ne m'endors qu'après trois heures.

15 - Je me lève tard, je suis bien lasse, peu disposée à voir de monde, mais c'est vendredi. J'ai le visage altéré. Bl(anc) de une h(eure) à deux. Il est très triste et il se plaint des D(am)es Renom, elles demandent de l'argent. Colas, puis M.Rifkine qui arrive de Kowno avec une lettre de Félix Gruau(31). Je le prie de rester à dîner. Les D(am)es Renom, puis T(oto), le soir Rodolpho et Mr Marion. Je voudrais bien ne plus voir personne, ce semblant de société m'ennuie. Après le départ de T(héophile) G(autier) et de T(oto), je ne veux plus de vendredi, cela devient insignifiant.

16 - Ma soeur Caroline vient le matin. Nous allons ensemble rue Chateaubriant pour une place de Dame économe que l'on lui propose dans une pension. A une h(eure) Bl(anc) toujours mécontent des D(am)es R(enon). Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc).

17 - Bl(anc) m'envoie 100 f. Il me demande à dîner, et me propose d'inviter Henri, mais je n'y consens pas. Ma soeur Caroline et sa fille Ch(arlotte). Je n'ai pas vu K(ratz), je supporte cette absence mieux que je ne l'espérais. Cher garçon, je ne lui en veux pas de cette façon d'agir, c'est ainsi qu'il est fait. Henry Marion, puis les D(am)es R(enon), elles restent à dîner avec moi. Bl(anc) ne vient pas. Je donne 10 f. à Mme R(enon). (Le 20, 15 f).

18 - J'ai passé une mauvaise nuit. J'ai été souffrante, puis la préoccupation ajouté m'a tenue éveillée une partie de la nuit. Dans un article d'About, j'ai lu avec plaisir quelques lignes où il dit en parlant des *Trésors d'art* que T(oto) *partage le beau travail avec son père*(32). J'écris un mot pour le remercier. Les D(am)es La B(eaume) dans la journée, puis Stanislas. A quatre h(eures) K(ratz). Quelle joie! J'ai vingt ans quand il entre dans cette portière bleue et jaune... Enfin il a une amélioration dans sa position; il est attaché comme directeur auprès du ministre de la marine, sans quitter le Conseil d'Etat. Je suis bien heureuse de cet petit événement. Il sera plus occupé, cela lui fera du bien sans s'en douter. Cette existence un peu bohème le lassait, il est trop intelligent pour ne pas sentir le besoin d'un travail soutenu et très sérieux. T(oto). Nous dînons tous les trois gaiement. Toto est charmant et bien camarade avec K(ratz). Le soir Rifkine. Quoique bien fatiguée, je suis contente de ma soirée. Voilà encore un orage disparu et j'avoue que je me sens attachée plus que jamais à ce garçon, capricieux, exigeant, fantasque par fois, mais si constant dans ses affections.

19 - Seule toute la journée. Je travaille beaucoup. Dîné à M(on)t(rouge) avec Barroux. Bl(anc) est très maussade. Je rentre tard, fatiguée d'avoir entendu les tristes raisonnements.

20 - Il fait beau. Quoique fatiguée, je vais au Panorama avec les D(am)es La B(eaume). Rentrée à quatre heures. Dîné seule, seule toute la soirée.

22 - H(enri) Marion à une h(eure) les D(am)es Guérin(33). A quatre h(eures) K(ratz) Il est gai, je suis bien aise de le savoir plus content. Nous lisons quelques unes de mes notes, mais je ne peux pas satisfaire sa curiosité, c'est-à-dire tout lire. Je ne veux pas que

lui moins que personne voit la faiblesse où cette affection m'a entraînée; les renseignements, je veux bien les lui donner, mais mes impressions, non -Les D(am)es Renom, puis T(oto) puis Rod(olpho). Après dîner, Félix G(ruau), Rifkine, les Holtz. L'on joue aux petits jeux. T(oto) est très gai. K(ratz) se prête à tout avec bonté, Marie est très gentille. A minuit j'étais seule et j'en étais bien aise. Tout cela m'amuse bien un peu et me fatigue beaucoup. Il y a long temps que je fais la même reflexion et les choses sont toujours les mêmes.

23 - Je n'attends personne. Je suis sortie de bonne heure. Chez Barroux, puis à M(on)t(rouge) de bonne heure.

21 - J'ai oublié la journée de jeudi. Seule toute la matinée. Je travaille, je fais de l'anglais pour occuper mon esprit. A quatre h(eures) K(ratz). Il est libre, mais moi je dois aller à M(on)t(rouge). Il reste avec moi jusqu'à six heures. Comme le temps passe quand nous sommes ensemble seuls. Je rentre à dix heures. K(ratz) revient finir la soirée avec moi.

24 - Dimanche. Mes nièces, Caroline et son mari, puis les D(am)es La B(eaume). A quatre h(eures) K(ratz) nous causons seuls une demie heure à peine. les D(am)es R(enon). Nous allons à M(on)t(rouge). Bl(anc) est bien.

25 - Félix G. dans la journée à six h(eures) T(oto), puis K(ratz) que je n'attendais plus, il était sept h(eures). Il cause beaucoup, il est content de sa nouvelle position. A huit les D(am)es La B(eaume). K(ratz) nous fait de la musique, puis à dix h(eures), il se lève, dit adieu et part, je le regrette, mais je ne fais aucune observation, je sais qu'il est plein de caprices. Rod(olpho) aussi est venu et à onze h(eures) Mr Marion, qui me parle de Dewailly(34), combien il a souffert du caractère de son amie, combien il est privé de ne pouvoir venir chez moi.

26 - Je vais rue Chateaubriant où je rencontre mon frère Ch(arles) qui me ramène. Dîné à M(on)t(rouge).

27 - Je vais passer deux heures avec Toto. Comme l'on va à l'Eglise. Je rentre dîner, seule toute la soirée. Je n'ai pas voulu aller à M(on)t(rouge) quoique Bl(anc) m'en ait prié.

28 - Je vais de une h(eure) à cinq rue du Cherche Midi. Bl(anc) est venu ce matin. Ferd(inand) G(aigneuson)(35). Il me parle de mariage pour Marie La B(eaume). Dîné à M(on)t(rouge). Je n'ai pas vu K(ratz) depuis lundi. Pourquoi, je ne le sais pas. Je ne veux rien dire. C'est bien, je supporte cette privation courageusement. C'est dans l'ordre.

Mars 1er (1861) - Bl(anc) à une heure. K(ratz) à quatre, puis Colas, puis T(oto) et T(héophile) G(autier). Nous dînons. Le soir Rodol(pho). A dix heures, je suis seule. K(ratz) revient, il reste avec moi jusqu'à une heure. Quelle bonne soirée. Je me mens à moi-même quand je dis que je ne l'aime plus. T(héophile) G(autier) était un peu malade. J'écris à *T(héophile) G(autier) pour Louise*

2 - Une longue lettre de Mme Grimb(lat). Elle ne veut plus me voir. Je lui réponds en quelques mots que je respecte ses idées, quoique fausses. Je vais voir T(héophile) G(autier) au *Moniteur*, nous nous promenons deux heures. Rue de Buffaut où je dîne.

3 - Mes nièces. K(ratz). Il reste une demie-heure avec moi. Dîné chez Holtz, rentrée à dix h(eures) Je lis jusqu'à une heure du matin.

4 - J'ai passé une journée fatigante. De midi à minuit, je n'ai pas été seule. F(erdinand) G(aigneuson), H(enri) M(arion), les D(am)es La B(eaume) et les D(am)es Barroux. T(oto) dîne seul avec moi, le soir Marion. Je me sens triste, j'ai besoin de solitude.

5 - De deux à quatre rue du Ch(erche) Midi. A six h(eures) à M(on)t(rouge)

6- Je vais voir Caroline. Rentrée à quatre heures. Dîné seule, seule toute la soirée.

7 - Bl(anc) vient à deux h(eures) en voiture. Je sors avec lui. Dîné à M(on)t(rouge). Je rentre à minuit bien lasse, la tête fatiguée de tout ce que me dit Bl(anc), de ses affaires, des D(am)es R(enon).

8 - K(ratz) avant quatre h(eures) Il y avait cinq jours que je ne l'avais pas vu. Il est venu mardi sans me rencontrer, il a été contrarié; nous passons une heure seuls. J'essaie de le recevoir froidement, je désire sincèrement mettre fin à cette affection qui ne me promet que de mauvais jours maintenant. Les D(am)es R(enon), puis T(oto). Nous dînons gaiement, le soir les Holtz et les Marion. A onze heures je suis seule.

9 - Je suis fatiguée. Je dors bien peu. J'ai lu jusqu'à deux heures. Ferd(inand) Gaig(neuson). Il me parle de mariage pour Marie La B(eaume) et de M(on)t(rouge). Il voudrait revenir près de Bl(anc). A cinq rue de Buffault. C'est l'anniversaire de Marie. Rentrée à minuit.

10 - K(ratz) vient passer deux heures avec moi. Il est bien affectueux, quoique toujours réservé. Pour moi, je suis très calme, très heureuse de le voir, mais je supporte ses absences deux trois jours sans souffrir. Je suis bien aise de voir que je puis dominer cette affection qui m'a tant effrayé depuis dix-huit mois. Cher garçon, lui il est toujours le même. C'est mon imagination qui lui prêtait des perfections et des défauts. Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc). Les D(am)es Renom ne sont pas venues. Bl(anc) en a été très contrarié, il veut cesser de les voir, il écrit une lettre très dure et il la porte lui-même rue de Buffault. De six h(eures) à minuit, il n'a pas cessé de parler sur le même sujet, l'affreux procédé de ces Dames.

11 - Rodet et sa femme. Avant quatre h(eures) K(ratz), nous restons seuls deux heures. Il est content de ses occupations. A six h(eures) T(oto) et Léon, nous dînons tous les quatre. A huit h(eures) les D(am)es La B(eaume), puis les D(am)es R(enon), puis Mr Marion. Je suis fatiguée, ennuyée de ne pas être assez seule avec les gens que j'aime. Il y a très longtemps que je n'ai pas causé avec T(oto). Je ne vois pas T(héophile) G(autier). Je ne sais pas où en est le projet de voyage(36). T(oto) remarque aussi que nous ne nous voyons pas suffisamment. Les trois jeunes gens partent à dix

h(eures) Je veux décidément mettre un terme à ces dîners et à ces soirées qui semblent n'amuser que les gens qui ne m'amuse pas.

12 - Je sors à midi. Rue du Havre chez ma mère qui est un peu malade. Dîné à M(on)t(rouge).

13 - Ferd(inand) Gaig(neuson) toujours pour parler de la maison de M(on)t(rouge). Dîné seule. A huit (heures) K(ratz). Il devait aller à l'Opéra mais il n'a pas trouvé de place, il est mécontent. Singulier caractère qui ne songe pas à dissimuler un mouvement désobligeant, mais je le préfère brutal et sincère. Il reste avec moi toute la soirée. Tous mes ennuis s'envolent après quelques heures passées avec lui.

14 - Rue Buffault. Je dis que je ne resterai pas chez moi vendredi soir. Puis chez Holtz, même invitation à ne pas venir demain. Ils m'invitent à dîner pour samedi. Dîné à M(on)t(rouge). Bl(anc) est plus calme.

15 - Je n'attends personne. Henri M(arion) puis T(héophile) G(aulier) je ne le vois pas seul il semble me fuir il craint que je lui parle du voyage. K(ratz) puis About, puis Colas à six h(eures) Rodolpho, puis T(oto). T(oto) et K(ratz) restent à dîner, à 9 h(eures) nous sortons. Je vais voir Mme About(37). J'écris à Bl(anc) que je n'irai pas à M(on)t(rouge) demain.

16 - Rue du Ch(erche) Midi, puis dîner chez Holtz avec T(oto). Je suis lasse, je rentre avant minuit.

17 - Je suis mal à mon aise. Je voudrais bien ne pas sortir. A midi Bl(anc) aussi désagréable que possible. J'avoue que je n'ai pas été non plus très aimable, mais je suis si souffrante ce matin... Victorine, puis K(ratz). Dîné seule. Le soir chez Holtz.

18 - Les D(am)es La B(eaume) Marie refuse la proposition de mariage. T(oto) dîne avec moi à huit heures il va aux Italiens. Seule toute la soirée.

19 - Je suis sorti de bonne heure. Rue du Havre chez ma mère qui est un peu malade. Dîné à M(on)t(rouge) avec Barroux. Je suis allée passer une heure avec T(oto). Il est préoccupé de ce qu'il va faire pendant avril, mai et juin, car le voyage semble remis en juillet.

20 - J'ai eu du monde toute la journée. H(enri) Marion, puis Ferd(inand) Gaig(neuson) et Mr Apart(38) toujours pour la proposition de mariage pour Marie La B(eaume), puis Mlle Louise et Mr Gaig(neuson). Louise(39) me parle de Mr Clachet(40). A quatre h(eures) K(ratz). Il reste à dîner avec moi, nous passons une bonne soirée seuls. Il me raconte la deuxième représentation de Tannhäuser(41). Nous parlons de Neuilly. Plus tard la conversation prend un tour plus intime, nous causons femme, moitié sérieusement, moitié en plaisantant. Les heures passent vite. Je ne peux pas écrire tous les détails de ces causeries. Ce serait trop long et pourtant, souvent je retrouverais des pensées larges, intéressantes, spirituelles ou gaies.

21 - Rue du Havre(42), puis rue Buffault. Je dis que je ne veux plus rester le vendredi à cause de l'indisposition de ma mère. Dîné à M(on)t(rouge). Bl(anc) est très souffrant et très fatigué (10 f à Mme R(enon)).

22 - Colas à midi, il me parle d'un projet de mariage pour sa fille, il en paraît content. K(ratz). Nous restons seuls une heure et demie. Il a des scrupules, il ne veut pas dîner. Il craint de paraître indiscret et en même temps sait combien j'aime à l'avoir près de moi. T(héophile) G(autier) et T(oto). Nous dînons tous les quatre. Nous parlons de l'Académie pour T(héophile) G(autier)(43). K(ratz) cherche à l'influencer avec énergie. T(oto) est aussi du même avis. A neuf (heures) les Holtz. Je reste seule avec eux deux. Je lis des vers de T(héophile) G(autier) à haute voix. A onze heures je me couche.

23 - Ce matin avant dix heures Pierre (Puvis de Chavannes)(44) m'envoie un mot pour me prier d'aller à son atelier. T(héophile) G(autier) vient me chercher, nous allons ensemble chez Gide(45). Puis Chez Pierre. T(héophile) G(autier) est très content de ses

tableaux, il lui promet qu'ils seront reçus et admirés. Dîné à M(on)t(rouge):

24 - Bl(anc) dans la journée il est assez content de tous ces procès. T(oto) et Léon viennent dîner avec moi. A huit heures T(héophile) G(autier). Il apporte à T(oto) une stalle d'Opéra. Avant neuf heures je suis seule. Je lis jusqu'à une heure du matin. K(ratz) n'est pas venu. Quel vide.

26 - Rue du Ch(erche) Midi, puis chez ma mère, dîné à M(on)t(rouge) avec les D(am)es Renom. Bl(anc) m'envoie 100 f.

27 - Je travaille beaucoup. Je lis très tard dans la nuit. Je dors peu, mais cela me suffit puisque ma santé est parfaite. A quatre h(eures) K(ratz). Il reste à dîner avec moi et passe toute la soirée. Les D(am)es La B(eaume) viennent à huit h(eures), elles ne restent pas long temps. J'ai bien de la peine à ne recevoir personne une ou deux soirées chaque semaine. Cela tient beaucoup au rez-de-chaussée. Je voudrais changer de maison seulement pour cette raison, mais je ne trouve pas. Nous en causons avec K(ratz): il est bien de mon avis. Cher et aimable garçon. J'aime de son caractère les énigmes mêlées à une grande abnégation. J'ai envoyé hier 10 f à Moris(46) à Perpignan.

28 - Ferd(inand) Gaig(neuson). Il me parle du projet de mariage pour Marie La B(eaume) et surtout de M(on)t(rouge). A trois (heures) je vais rue du Ch(erche) Midi puis chez Louise. Dîné à M(on)t(rouge). Bl(anc) est très contrarié des affaires de bourse. Il est resté couché toute la journée.

29 - Colas, puis les D(am)es Guérin, puis K(ratz). Il reste une heure avec moi. Il est gai, aimant. T(oto) dîne seul avec moi. Nous sortons le soir, à Notre Dame, puis je reviens seule à St Sulpice. Je rentre après dix heures.

30 - Seule toute la journée. Je travaille, je traduis de l'anglais. A six h(eures) Bl(anc) vient me chercher. Dîné rue Buffault.

31 - Je sors une heure le matin. A quatre heures, K(ratz). Il reste une heure avec moi. Il va beaucoup chez son ami *Doré(47)*. Bl(anc) vient dîner avec moi. Nous sortons le soir. Il est malade, endormi.

Avril 1er (1861)- Mme Holz le matin, puis les D(am)es La B(eaume) de une h(eure) à quatre. Ferd(inand) Gaig(neuson). Nous parlons mariage. T(oto). Puis K(ratz), nous dînons tous les trois et nous passons la soirée en causant religion, musique. A minuit, je me couche, contente de ma soirée passée entre les deux chers garçons que j'aime tant.

2 - Quelle journée fatigante. Je suis allée déjeuner et passer une partie de l'après-midi chez les Holz. Ne pouvant y dîner, ils ne veulent pas les désobliger par le refus de les voir. En rentrant chez moi à cinq heures, je trouve une lettre de Bl(anc) qui me dit que j'aile à M(on)t(rouge) *si je veux*. En arrivant, je trouve Bl(anc) aussi désagréable que possible, se plaignant de tout et de tout le monde, pas de feu, pas de causerie et pas de dîner. De sept à neuf heures, j'ai entendu de choses renouvelées de 1856, et que je ne veux pas écrire. Il suffit qu'elles le soient à cinq ans de date. A neuf h(eures) je suis partie, je suis rentrée chez moi souper et me coucher, bien ennuyée, mais nullement étonnée de ce qui se passe, et je m'attends au pire.

3 - J'ai passé une mauvaise nuit, cherchant un moyen de vivre indépendante, de quitter Paris. Mais quel regret! Enfin attendons encore quelques mois. Seule toute la journée. Je ne suis rentrée qu'à cinq heures, dîné chez ma soeur Victorine. Le soir nous sommes allées ensemble voir la grand'mère.

4 - Caroline vient me chercher à midi. Nous allons au village le Valois pour un appartement. Il faisait beau temps, la campagne est déjà belle. J'ai respiré avec plaisir l'air pur. Je suis rentrée après cinq h(eures) K(ratz) est venu sans me trouver. Dîné seule.

5 - Je dors peu. J'ai lu cette nuit jusqu'à deux h(eures), je suis agitée, inquiète. Je crois toujours que je n'aime plus et mon coeur se gonfle à la seule pensée de renoncer à cette chère et dernière

affection. Voilà bientôt deux ans que durent ces alternatives! J'étais aujourd'hui plongée plus que jamais dans ces réflexions quand K(ratz) est arrivé à quatre heures. Je ne sais pas si j'étais bien aise de le voir, mais j'ai été touchée de son aspect triste et tendre, je me suis laissée aimer, j'ai entendu avec un certain bonheur les regrets de ne pas me trouver assez souvent seule. Il a hésité à rester à dîner, puis T(oto) est arrivé et nous avons passé la soirée tous les trois assez gaiement. A dix heures, M.Marion, qui m'apportait les adieux de Dewailly qui est parti ce soir. A minuit je me couche.

6 - Les Dames Renom viennent me chercher à quatre h(eures). Nous dinons rue Buffault.

7 - De midi à cinq h(eures) chez ma mère. Dîné chez Holz. Je rentre à neuf h(eures). Je voulais écrire à K(ratz) pour lui dire de venir me voir ce soir, puis je crains de lui prendre son temps, il aime à être libre, je le comprends. Mais la vie ne s'arrange pas toujours toute seule, il faut l'aider, et avec lui ce n'est pas facile.

8 - Mme La B(eaume), puis Mme Guérin qui m'engage beaucoup à aller à Boulogne, Les D(am)es R(enom). Je les garde à dîner. Ferd(inand) Gaig(neuson), K(ratz) et T(oto). Nous dinons gaiement. A neuf heures nous allons rue de Buffault. Je reviens seule T(oto) et K(ratz) restent sur le boulevard. Je suis triste et très préoccupée de ce que je dois faire pour l'été, je voudrais aller à la campagne et louer mon appartement. Il y a bien long temps que je n'ai pas vu T(héophile) G(autier). Il est un peu malade.

9 - T(oto) vient déjeuner. Il est tourmenté pour une somme de deux cents f(rancs) à payer, mais moi je ne peux rien faire. J'en suis bien fâchée. Chez Albertine pour Mme R(enon). Puis chez Gervais, où je passe une heure agréablement. Nous causons beaucoup de T(oto). Je reviens rue de Provence. T(oto) me donne une loge pour la répétition générale de *la Statue* (48). Dîné rue Buffault, le soir au lyrique avec ces Dames. T(oto) vient avec Laborde. Au deuxième acte Bl(anc) arrive et reste avec nous jusqu'à la fin. C'est très bien, je crois à un succès. T(oto) a cherché K(ratz), j'aurais été bien aise de l'avoir avec nous. On me dit qu'il est venu dans la journée. Je ne l'attendais pas, ayant passé toute la soirée avec lui hier.

10 - T(héophile) G(aulier) vient passer deux heures avec moi. Il est toujours souffrant. Je le conduis au *Moniteur*. Dîné seule, le soir mon frère. Je me couche avant dix heures. Je pensais voir K(ratz), mais il est allé à un bal!

11 - Chez ma mère toute la journée. Dîné à M(on)t(rouge) avec M. Gaig(neuson). Je voulais écrire à K(ratz) de venir ce soir, et puis toujours ce sentiment de crainte me retient, je ne suis pas assez sûre de lui être agréable. En rentrant à onze heures, l'on me dit que K(ratz) est venu. Cher ami, voilà deux semaines que je ne le vois pas seule. C'est une grande privation pour moi. Mais peut-être est-ce bien de m'habituer à le voir moins.

12 - Dès neuf heures ce matin chez ma mère. Je rentre à une heure fatiguée. Bl(anc) est venu me trouver. A quatre K(ratz). Il se plaint de la façon la plus affectueuse de ce qu'il ne me rencontre pas chez moi. Il a raison et moi je lui avoue que par un excès de discrétion, je m'abstiens de l'inviter à venir. Nous concluons d'accord que tant de réserve mène à l'indifférence. Cher ami, il est bien tendre et incapable de m'accuser. Il aurait du reste bien tort, de ne pas le voir est pour moi une grande privation. T(oto) vient à six h(eures). Nous dînons tous les trois et passons la soirée. A dix h(eures), M.Marion. Je me couche à onze h(eures) bien fatiguée, mais rassurée sur cette affection qui m'est si chère, que je voudrais toujours briser que je crains de perdre.

13 - Mr Colas, il me parle du mariage de sa fille. Ferd(inand) Gaig(neuson), puis Bl(anc). Mr Vattepain, il me prie d'aller lui demander à dîner. Dîné rue Buffault. Bl(anc) y vient à neuf heures. Il est détestable.

14 - J'écris un mot à K(ratz) parce que je ne veux pas qu'il vienne sans me trouver chez moi. De trois h(eures) à cinq chez ma mère. Dîné chez Holz. Bl(anc) est venu à six heures, j'étais partie.

15 - Tout arrive. C'est bien. J'ai été depuis quelques jours très ennuyée par *une affaire qui s'est bien terminée* ce matin. Seule toute la journée. A cinq h(eures) T(oto), nous causons de ses travaux, il

n'avance pas assez mais enfin il suffit à ses besoins, c'est tout ce qu'il faut pour le moment. A six h(eures) K(ratz) nous ne l'attendions (plus) et j'étais résignée, car je comprends que ce manque de solitude finisse par le lasser. Mais il *vient* de lui-même et avec une sorte de joie. J'en suis bien heureuse. Ce garçon a dans le caractère une grande aménité qui me charme, une patience de saint; Il croit - nous dînons tous les trois gaiement. T(oto) est toujours de bonne humeur, il est toujours aimable, nous sommes sans cesse d'accord. A dix h(eures) Mr Marion, il me rapporte mon (buste?) qui était chez Scaramanga. Je me couche à minuit satisfaite de ma soirée. Je puis dire un mot à K(ratz). Il viendra mercredi.

16 - Je sors toute la matinée. Je cherche un appartement. Je voudrais me rapprocher du quai. Au Luxembourg avec Mme Holz. Dîné rue Buffault avec Mr Favre(49) et Bl(anc).

17 - Je dîne seule. Le soir K(ratz), il passe la soirée avec moi. Quand j'ai passé quelques heures seule avec lui, il me semble que jamais je ne pourrais m'en séparer. Lui-même est si à son aise avec moi, il semble chez lui et m'appartenir pour toujours.

18 - Mme Holtz me fait prier d'aller déjeuner avec eux. Nous allons à Sceaux et aux environs pour chercher une campagne. Nous ne rentrons à Paris qu'à neuf heures. Bl(anc) m'attendait chez Mme Renom. Je suis un peu enrhumée, fatiguée de ma journée, les parties de plaisir ne me plaisent pas.

19 - Je devais aller à Bellevue avec Holtz, mais je fais dire que je ne sortirai pas. K(ratz) à cinq h(eures). Nous causons seuls une heure. Il est gai, aimant. A six h(eures) T(oto), nous dînons tous les trois, nous sommes bien, nous nous entendons. Je travaille en lisant. Mme Holtz vient un instant.

20 - J'écris à K(ratz) que je ne l'attendrai pas ce soir. Chez ma mère. Dîné rue Buffault.

21 - Je n'attends personne. Je vais rue du Cherche-Midi de une h(eure) à cinq. Les D(am)es R(enon), puis Bl(anc). Nous dînons chez moi. Bl(anc) est bien. Mr Rousset.

22 - Les Holtz me prient à dîner. T(oto). Je refuse. Je n'ai pas le temps de rester chez moi. A onze heures, je suis seule. T(oto) est venu dîner avec moi. K(ratz) avait dit à T(oto) le matin qu'on ne le verrait pas. Ils avaient déjeuné ensemble. T(oto) parle de ce qu'il fait. Il avait porté à la *Revue nationale* un article sur un poète allemand *Platon*. Il dit (et je suis de son avis) qu'il ne veut encore rien entreprendre de sérieux comme un roman ou nouvelle. Il fera encore un an des traductions avec la Russie et quelques articles d'appréciation d'auteur. Il est bien chez Charpentier.

23 - Toute la journée chez ma mère. Dîné seule, seule la soirée.

24 - A Clamart avec Holtz. Je suis embarrassée pour la location. Je me suis laissée trop engager. Je rentre à six h(eures). K(ratz) est venu dans la journée sans me trouver, mais je ne l'attendais pas et devais aller à Neuilly. Dîné chez Holtz.

25 - Bl(anc) vient ce matin me prier d'aller dîner rue de Buffault. Je refuse et il se fâche, mais je n'irai pas quant même. Je suis mal à mon aise. Je travaillais absorbée dans mes pensées, persuadée de ne voir personne quant à cinq h(eures) K(ratz) arrive. Sa présence inattendue me cause une grande émotion. Jamais je ne me serais crue capable de semblables impressions. Cher et bon garçon, il ne suppose rien de mauvais, jamais. Il a confiance en moi. Il ne savait pas que je l'avais attendu mardi, il n'avait pas reçu ma lettre. Après une heure, je me remets, il me quitte à six heures. Dîné seule, le soir chez Mr Barroux.

26 - Je sors le matin, je traverse le Luxembourg, les arbres sont beaux, l'air est pur, l'on pense librement dans ces belles allées. Colas dans la journée, à cinq h(eures) K(ratz), nous parlons de mariage. Il explique comme quoi il ne veut pas se marier, ne voulant pas renoncer à ses relations présentes. Il a bien raison, puis il craint par-dessus tout les embarras. T(oto). Il est fatigué, maigri.

T(héophile) G(autier), nous dînons tous les quatre, après dîner, T(héophile) G(autier) refait les vers de la nativité(50). A neuf heures nous allons avec lui rue du Cherche-Midi où il passait la soirée chez Sandeau(51). K(ratz) nous quitte, puis il revient à onze h(eures). Il reste avec moi deux heures. Nous causons beaucoup de Marie R(enon).

27 - Rue Chateaubriant. Dîné seule, seule toute la soirée.

28 - Je devais aller voir T(héophile) G(autier), mais je lui écris que je n'irai pas. Mme Holtz vient à midi, puis Mr Marion. Nous allons à Clamart. Nous louons eux le pavillon, moi une chambre dans la grande maison. J'ai eu tort sans doute car je ne sais pas me rendre libre et je n'en profiterai pas peut être pas. Mais je me laisse entraîner. Je rentre à trois heures. Bl(anc) me fait dire que l'on dîne rue Buffault. K(ratz) de quatre à six heures. Il est bien, il a l'air heureux. Je ne le verrai que mercredi. Dîné rue Buffault. Une lettre de Pierre (Puvis de) Chavan(nes).

29 - J'ai passé toute la journée chez Holtz. T(oto) est venu dîner. En rentrant j'ai trouvé une carte de Pierre avec des photographies. Un *bouquet de lilas* et des journaux de Montrouge.

30 - M. Apart toujours pour Marie Labeaume. Mr Vattepain. Bl(anc) me fait demander à dîner. J'y consens en prévenant que j'ai mon fils. A six h(eures) T(oto) et Léon, le soir Pierre. Nous causons jusqu'à onze h(eures). Mlle Louise, de Montrouge.

Mai 1er (1861)- Seule toute la journée. Je lis le Cosmos(52). A cinq h(eures) K(ratz). Il dîne avec moi, il passe toute la soirée. Il y a très long temps que je ne suis pas allée à M(on)t(rouge). Bl(anc) est tous les jours rue Buffault.

2 - A l'Exposition seule et une heure seulement. Rue Chateaubriant. Je rentre à cinq h(eures). Dîné seule, seule toute la soirée.

3 - M. Vattepain, puis les D(am)es La B(eaume). Nous causons longuement mariage. Les D(am)es R(enom), puis K(ratz). Nous dînons tous les quatre. T(oto) ne vient pas. A dix h(eures) K(ratz) accompagne ces dames en voiture. Il fait un temps affreux. Mr Marion. Je suis triste, préoccupée.

4 - T(oto) vient le matin, cher enfant. Il savait bien que j'étais inquiète de ne pas l'avoir vu hier. Il avait été déjeuné avec son père à la campagne. Toute la journée chez ma mère, dîné avec elle et le soir chez Holtz où je retrouve T(oto).

5 - Seule toute la journée. K(ratz) de cinq à six h(eures), une heure seulement à causer tranquillement, du Salon, du temps, de ses occupations, tout cela forme une heure de bonheur, car au fond de chaque mots, l'on sent l'affection, la tendresse, je vois clair dans cet esprit qui cherche à se cacher, je sens une riche nature, mais j'ose à peine y toucher, j'ai peur de ne pas me contenir et la fin est effrayante. Je dîne seule et me couche à neuf heures. Je n'ai pas vu Bl(anc). Il m'envoie 100 f.

6 - Ce matin l'on me dit que K(ratz) est venu hier soir. En effet j'ai entendu sonner, mais j'ai cru que je rêvais, il était onze heures. Cher ami, il regrettait de me laisser passer la soirée seule et il a la bonne et tendre idée de venir me dire bonsoir.

Les D(am)es La B(eaume), puis Colas, à trois heures T(héophile) G(autier), Mme Balemard(53), puis T(oto). Nous dînons tous les quatre, à neuf heures au théâtre des Champs Elysées. K(ratz) n'est pas venu, il allait chez Morny. Je suis fatiguée, souffrante, il est minuit, et voilà douze heures que je parle. T(oto) a l'air bien ennuyé, son travail le fatigue, il le fait lentement.

8 - K(ratz) devait venir dîner et passer la soirée avec moi, mais je suis si souffrante que je lui écris pour qu'il dispose de sa soirée. T(oto) vient déjeuner, j'étais au lit, nous causons de son travail qui avance enfin. Les D(am)es La B(eaume), puis Mr Apart. Dîné seule, je me couche avant neuf heures. J'essaie de lire Alexandre Dumas, pour me distraire, mais j'ai bien de la peine à le trouver à mon goût.

9 - J'ai oublié la journée du 7. Je suis allée au Grand Montrouge à la tombe de Charlotte, il y a trois ans que nous l'avons perdue. Chez Mlle Louise, puis chez Bl(anc). Il dînait chez Leclerc, il m'a conduit chez ma soeur Victorine où j'ai dîné. J'écris à Gruau, j'envoie à Camille des pensées de la tombe de sa mère. J'ai passé la journée chez ma mère. Dîné à M(on)t(rouge) seule. Je prends 100 f à Bl(anc) pour mon compte et les porte moi-même rue Amelot pour Stanislas.

10 - Apard. Puis M. Willemin(54), il m'offre ses services, même d'argent. Il insiste pour me faire promettre de m'adresser à lui si je me trouvais embarrassée. Je le remercie de bon coeur. A quatre (heures) K(ratz). Il s'explique et réclame en même temps des explications. Il a été contrarié de ce que je ne l'ai pas laissé venir mercredi, il n'avait pas compris ma raison. Cher garçon! Comme je suis heureuse quand il m'est bien prouvé qu'il regrette de ne pas être assez souvent avec moi. Je veux croire à une affection vraie, durable. Il le dit et il ne sait pas tromper. T(héophile) G(autier) et T(oto) arrivent à sept h(eures). Nous dînons tous les quatre et à neuf h(eures), nous accompagnons les deux Théophile qui allaient au théâtre. K(ratz) rentre avec moi et reste jusqu'à minuit.

11 - Je sors dès dix h(eures) du matin, déjeuner chez Mme Balemard avec T(oto). Pauvre T(oto), il est triste, fatigué, très ennuyé d'argent, ou plus tôt manque d'argent. Je rentre à six h(eures). Dîné seule. Pas de nouvelles de Bl(anc).

12 - Je sors de neuf à onze h(eures) au Luxembourg. A cinq h(eures) K(ratz) il reste un instant avec moi, mais quelle bonne demi-heure! Dîné chez Holtz.

13 - Seule toute la journée. A cinq h(eures) K(ratz), puis T(oto). Nous dînons. A dix h(eures) T(oto) s'en va, K(ratz) reste avec moi. Il est mal disposé, nous causons de lui, de sa famille. Il est affectueux, caressant même. J'aime à passer des heures avec lui dans le calme. Je n'ai pas vu Bl(anc) depuis huit jours.

14 - T(oto) vient déjeuner. Je vais rue Chateaubriant. En rentrant à six h(eures), je rencontre un homme âgé, russe, du nom de Monsieur Pouchkine(55). Dîné seule, le soir chez Holtz où je retrouve T(oto). Je rentre à dix h(eures) bien lasse.

15 - Chez les D(am)es La B(caume). Nous causons mariage, Marie ne se décide pas encore. Place du Havre, puis chez T(oto). Je rentre à six h(eures). Bl(anc) me fait prier d'aller à M(on)t(rouge), mais je refuse, j'attends K(ratz) qui vient dîner avec moi et passer toute la soirée. Nous lisons mon journal. C'est avec beaucoup de peine que je me suis décidée à lui laisser entre les mains et sous les yeux . Les notes qui sont écrites pour moi seule, où je dis toute ma pensée sur des faits qui n'intéressent personne. Pourtant K(ratz) a lu quelques détails sur lui qui ont semblé lui faire plaisir sans l'étonner du reste. Il a remarqué seulement que j'abrégeais trop en racontant. Nous avons passé une bonne soirée. Il me semble heureux quoique très occupé d'un travail spécial.

16 - Chez les Holtz, puis le soir à M(on)t(rouge). Bl(anc) n'était pas chez lui, je suis allée chez Louise.

17 - Mr Apart, puis Colas, puis Mr Moussine Pouchkine, sur lequel Holtz me donne des détails, de sa famille, de sa noblesse. Il me parle des *Trésors d'art* édités chez Gide. A six h(eures), T(héophile) G(autier) et T(oto). Nous dînons tous les trois. A dix h(eures), je sors avec eux. K(ratz) n'est pas venu.

18 - T(oto) vient déjeuner avec moi. Il a bien de la peine à finir sa traduction de Goethe. Son père lui a promis de le faire travailler avec lui aux articles du Salon. Le propriétaire de la rue Jacob. Je lui donne ma parole pour le mois d'octobre. Mlle Louise avec Mr Gaig(neuson). Dîné rue du Ch(erche) Midi. Marie est un peu malade, le projet de mariage est rompu. Je rentre à neuf h(eures). Je me couche de très bonne heure depuis quelques temps je me repose.

19 - Je sors de neuf à onze heures. De quatre à six, K(ratz). Bl(anc) et les D(am)es R(enon) ont dîné avec moi. Bl(anc) est très

souffrant, il se plaint, mais comme il n'écoute aucun avis, l'on finit par ne plus faire attention à lui.

20 - Mme Holtz, elle me parle de renoncer à Clamart, j'y consens bien volontiers. Je voulais aller au Salon et puis le temps passe et je ne sors pas. A cinq h(eures) K(ratz). Il était allé à l'Exposition, croyant m'y rencontrer. Je n'ai pas besoin de dire combien j'ai regretté d'avoir été paresseuse. T(oto). Nous dînons (tous les) trois. T(oto) est un moment triste. Pauvre enfant, il est souvent à cours d'argent, mais aussi il ne travaille pas assez, sans être absolument paresseux, il se laisse distraire trop facilement. A onze h(eures) T(oto) part, K(ratz) reste avec moi une heure; il est très occupé, je ne le vois plus aussi régulièrement. Je suis obligée de convenir des soirées que je puis lui donner, mais l'on s'habitue à tout quand on a confiance, et j'avoue que j'en ai une entière en lui. T(oto) n'est pas tout à fait consentant à mon changement de manière de vivre, c'est-à-dire d'aller vivre rue Jacob et de renvoyer Colombe(56). Cependant j'y suis décidée.

21 - Rue Jacob où je termine. C'est sage. Je ne fais du reste que ce que j'avais eu l'intention de faire l'année dernière. Je dois penser que j'ai raison puisque j'y ai songé un an. Chez ma mère. Je rentre dîner et le soir rue Ch(erche) Midi.

22 - De une heure à deux T(héophile) G(autier). Nous parlons beaucoup de T(oto). Il travaille bien, son père est content de lui. Il va faire régulièrement une partie des feuilletons du lundi, et son père lui donnera 100 f par mois. Rue du Havre. Dîné seule et le soir chez Holtz. A neuf heures je vais au bain et je me couche très lasse. Pas de nouvelles de Bl(anc) depuis dimanche. T(héophile) G(autier) écrit des vers sur Fellah, faits pour la princesse Mathilde(57).

23 - Pas de nouvelles de Montrouge. Au Salon, où je retrouve T(héophile) G(autier) et T(oto). Dîné rue Chateaubriant, le soir chez Valois.

24 - Je suis un peu souffrante, très fatiguée. Si ce n'était vendredi, je resterais couchée toute la journée. Colas, puis les

D(am)es Guérin, puis Apard. A cinq heures K(ratz). Il était venu hier à cinq h(eures); il ne s'est pas souvenu que nous ne devons nous voir que le soir tard. Cher ami, je lui demande pardon. Mais j'ai eu un moment de joie en l'entendant regretter cette soirée. Nous restons seuls une heure à causer avec calme. A six h(eures) T(oto). Nous attendons T(héophile) G(autier) jusqu'à huit h(eures). Il travaillait au *Moniteur*. Nous dînons gentiment. T(héophile) G(autier) a reçu un charmant billet de la princesse Mathilde. Après dix h(eures) T(héophile) G(autier) et T(oto) partent. K(ratz) reste avec moi une heure. J'ai passé une bonne soirée, ma fatigue, mon malaise ont disparu.

25 - T(oto) vient déjeuner avec moi. Nous parlons affaires. Il m'apporte le *Moniteur*. T(héophile) G(autier) a dit beaucoup de bien de Pierre(58). Les D(am)es La Beaume. Dîné seule. Le soir je sors au Luxembourg. En rentrant je trouve un mot de Bl(anc). Il m'envoie 100 f.

26 - Les D(am)es Renom *en visite*, à cinq h(eures) Bl(anc) me fait dire que je n'aille pas à M(on)t(rouge). Dîné chez Holtz. Je rentre de bonne heure, j'avais une idée vague de voir K(ratz). Je suis lasse, mal à mon aise.

27 - Colas, puis les D(am)es La B(eaume). A cinq h(eures) K(ratz) m'envoie une lettre; il est malade et ne viendra pas. T(oto). Il est bien ennuyé de sa traduction qu'il ne finit pas. Nous dînons tous les deux. Il me raconte que son père est allé dimanche aux Tuilleries, l'Empereur l'a reçu d'une façon qui lui a plu.. T(héophile) G(autier) lui portait une livraison des *Trésors d'arts*. A neuf h(eures) T(oto) s'en va, je me couche.

28 - J'envoie chez K(ratz) ce matin, il va mieux et me fait dire qu'il viendra me voir. Le propriétaire de la rue Jacob. J'ai loué décidément. Je crois que j'ai bien fait. Je serai plus chez moi, et puis je pourrai faire beaucoup d'économies. A cinq h(eures) K(ratz), il va mieux, il va dîner et revient passer toute la soirée avec moi. Nous lisons mes notes. Cela n'a rien de bien intéressant au fond, cependant il y a une chose qui peut le frapper, c'est de voir à quel point il m'a occupé depuis deux ans. Pas un jour ne s'est écoulé sans

que je dise un mot de lui, même quand nous ne nous voyons pas. Mais il est bien simple après tout que de nous deux ce soit moi qui l'aime le plus et le mieux.....

29 - J'écris à Adeline. Au Salon avec T(héophile) G(autier). Je rentre à cinq heures. K(ratz). Il est très souffrant, il ne voulait pas venir, quoiqu'il me l'ait promis, nous avons passé la soirée à causer, à lire.

30 - Une lettre de Pierre, il remercie T(héophile) G(autier)(59). Seule toute la journée. Bl(anc) ne me fait rien dire, je n'irai pas à M(on)t(rouge). Pas de nouvelles de K(ratz). C'est qu'il va mieux. Je sors de cinq à sept. Dîné seule.

31 - Bl(anc) me fait prier d'aller à M(on)t(rouge). Je refuse parce que c'est vendredi. Les D(am)es R(enom) dans la journée. Elles dînent avec Bl(anc). Colas à cinq heures. Un mot de K(ratz). Il est encore malade, couché. Je le prie de se soigner. Si je ne craignais de le contrarier, j'irais le voir, mais je ne veux pas le surprendre. T(oto). Nous dînons tous les deux. Pauvre enfant, il n'a pas encore terminé sa traduction. Il n'est pas gai, il a très peu d'argent. A neuf heures il va chez K(ratz) et viendra demain me donner des nouvelles du malade.

Juin 1er (1861) - T(oto) vient déjeuner. Il me lit une lettre où il lui est proposé une affaire de rédaction dans une revue des Ardennes. Bl(anc) me fait prier d'aller le voir ce soir rue Buffaut. A cinq heures K(ratz). Il va mieux. Je regrette d'être obligée de sortir, il serait resté avec moi toute la soirée. Dîné seule le soir rue Buffaut. Bl(anc) me dit que Ars(ène) B(igaut)(60) a été arrêté, il est en prison depuis trois jours. Il y a trois (mot manque) que la plainte a été déposée. Qu'est-ce que cela va donner! J'ai été bien péniblement émue à cette nouvelle.

2 - Une lettre de Pierre, il est à Vichy avec son frère. Je lui écris et aussi à Willemin. Mme Renom me fait prier d'aller dîner. Je refuse. Je suis un peu malade, j'ai besoin de repos, de solitude. Mr Marion. Je ne dois pas voir K(ratz) aujourd'hui, je le regrette. Je n'ai

pas été bien pour lui hier, j'étais préoccupée. Je voudrais être à demain. Dîné seule, le soir rue Ch(erche)Midi.

3 - Holtz ce matin. Il me parle des deux livres que T(oto) devait traduire il y a déjà plusieurs mois. L'auteur les retire et l'affaire ne se continuera pas. C'est un peu la faute de T(oto). Il a été négligent. C'est son défaut, il manque d'énergie, de persistance. Il faut que je le lui dise. Je ne me lève qu'à midi. Mlle Louise. K(ratz): il est toujours un peu malade, il a la fièvre. Nous dînons et passons la soirée. K(ratz) reste une heure seul avec moi. Je ne sais que lui dire pour le faire sortir de sa préoccupation. Peut-être ne se trouve-t-il plus bien auprès de moi. Je lui offre de ne plus venir. J'en souffrirais beaucoup mais je n'admets pas l'affection quand elle n'est pas réciproque, et très sérieusement je veux lui offrir les moyens de venir moins souvent. Il est très bien et plein d'égard, mais je ne veux pas en abuser. Je le verrai mercredi.

4 - T(oto) vient déjeuner. Il avait travaillé une partie de la nuit, il avait écrit plusieurs lettres ce matin et il allait voir deux peintres pour affaire. Je suis bien aise de le voir s'assumer un peu. Je l'y engage de tout mon pouvoir. Chez ma mère toute l'après-midi. En rentrant à dix h(eures) l'on me dit que Bl(anc) est venu, puis je trouve une lettre qui me pressait pour aller dîner à M(on)t(rouge).

5 - Dès le matin à neuf h(eures) à M(on)t(rouge). Bl(anc) me prie de reprendre mes habitudes d'aller chez lui plusieurs fois chaque semaines, je trouve cela tout simple. Mlle Louise, puis mon frère. Je vais voir T(oto) chez lui à six h(eures) K(ratz). Il est toujours un peu malade. Il a une fièvre intermittente. Nous dînons tous les deux et passons la soirée. Il est très fatigué, un grand besoin de sommeil. Je lui raconte le livre de Sylvie (de Feydeau)(61), d'une foule d'autres choses pour le tenir éveillé jusqu'à onze h(eures).

6 - A midi nous allons avec Bl(anc) et les D(am)es R(enon) à la Chambre. Mr Faure(62) nous accompagne à la galerie des tableaux de Mr de Morny(63). Dîné à M(on)t(rouge) tous. Bl(anc) est aussi désagréable que possible, il est malade, accablé d'affaires de toutes sortes, de procès, affaires de bourse. T(héophile) G(autier) est venu hier et aujourd'hui. Je n'étais pas seule. Il veut me voir demain au

Moniteur. Je n'ai pas vu K(ratz). Je n'ai même pas de ses nouvelles. Je n'insiste pas et j'attendrai jusqu'à samedi.

7 - Une lettre de Holtz. Il me parle de la campagne, j'aurai beaucoup de peine à ne pas accepter, cependant je veux essayer. Je vais voir T(héophile) G(autier) de une heure à trois. Mr Pouchtk(ïne), puis les D(am)es La B(eaume), puis à cinq h(eures) K(ratz) que je n'attendais pas, il est un peu mieux, il ne reste pas car je n'avais pas fait faire de dîner, il doit aller à la campagne de samedi à lundi. T(oto). Nous dînons et passons la soirée seuls.

8 - Bl(anc) m'envoie 100 f. Ferd(inand) Gaig(neuson). Il est très inquiet. Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc), il est calme et parle beaucoup de Bigaut.

9 - Les D(am)es R(enom), elles sont fâchées avec Bl(anc). Dîné à M(on)t(rouge). Je n'ai pas vu K(ratz). Je suis inquiète de sa santé, il meure plus, je dois le dire, de son affection. Il semble fatigué de cette habitude de venir presque chaque jour, et comme l'ennui dans ces situations est la chose que je crains le plus, je veux m'abstenir de tout engagement. Je veux le laisser libre. Cher ami, je ne me pardonnerai pas d'apporter la moindre pression sur sa vie, ses goûts, ses désirs. Avant tout, il faut que je sois un bonheur pour lui, comme il en est un pour moi. J'espère le voir demain.

10 - Je sors deux heures le matin. Holtz, toujours pour Clamart. Je l'engage beaucoup à défaire la location. J'écris à Moris, il y a un an que je ne lui envoyais plus une ligne. Rodolpho avant cinq heures. Je le reçois froidement, il me gêne, puis K(ratz). Il va bien, je ne l'avais pas vu depuis trois jours. Je ne suis pas seule avec lui, je ne puis pas lui dire un mot. T(oto). Il est content, il a enfin fini Goethe. Nous dînons tard, le soir les D(am)es La B(eaume). T(oto) part à dix h(eures) K(ratz) et Rod(olpho) restent jusqu'à minuit.

11 - Au Salon de une à cinq heures. Je retrouve T(héophile) G(autier) et T(oto). Dîné à M(on)t(rouge);

12 - Je devais aller chez M.Pouchillon(64), mais j'écris que je n'irai pas. Je crains les nouvelles relations. Je suis si peu disposée à la causerie banale. Cela m'ennuie plus que jamais. De quatre à six K(ratz). Je ne suis pas contente de cette visite. Il se plain de sa santé, il est ennuyé, je ne sais de quoi, je suis toute disposée à croire que cet espèce de devoir qu'il s'impose vis-à-vis de moi le gêne, et comme il est bon avant tout, il craint que je ne m'afflige de la vérité. Je tâcherai de la deviner...!.. Dîné chez Holtz.

13 - Colas, il trouve Bl(anc) malade plus que je crois. Chez Mr Langlumé(65) pour Clamart, je suis libre, j'en suis bien aise. Dîné à M(on)t(rouge) avec Barroux. Je reviens à onze heures seule et à pied, par un temps superbe, une nuit claire. J'ai marché toute seule en pensant.... Mais non pas *à ce que j'aime*, non, j'éloigne cette chère rêverie le plus que je puis, et ce qui me vient à l'esprit alors est bien triste. Cependant je me suis occupée depuis quelques jours de mettre en ordre dans ma tête ce que l'on appelle *l'Histoire de ma vie*. Depuis 1856 j'ai fait un journal exact. Je veux faire précéder autant de renseignements que je pourrai à ces cinq années. Certes rien ne sera moins utile, mais je me sens occupée, et c'est tout pour moi. Une longue lettre d'Adeline.

14 - Seule toute la matinée. A quatre h(eures) les D(am)es Renom, elles me demandent à dîner. Puis K(ratz), T(oto) et T(héophile) G(aulier). Nous dînons. T(oto) discute avec son père, K(ratz) est moins causeur qu'à l'ordinaire, il a de la peine à se remettre, il se plain toujours. Il reste avec moi seul une heure. Est-il vraiment indisposé ou est-ce son ennui? A cause pour quoi?

15 - Bl(anc) est toujours malade. Il ne veut prendre aucune nourriture. Je le menace de lui envoyer Colas, puis Legroux(66), afin qu'il se décide à se soigner s'il est vraiment malade. Dîné à M(on)t(rouge) avec les D(am)es R(enon).

16 - A Clamart avec Holtz. Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc). Il a vu Colas et s'est décidé à manger un peu de poulet. Je rentre à onze h(eures) seule et à pied. J'aime ces longues courses la nuit.

17 - J'ai passé une des journées les plus fatiguante. Il est minuit. Je suis agitée. Je reviens de M(ou)t(rouge). Bl(anc) est toujours très souffrant. Il change visiblement, il maigrit beaucoup et s'affaiblit. Il ne veut pas manger. C'est devenu sa manie. Ce matin j'ai vu Colas qui m'a affirmé que si Bl(anc) continue ce genre de vie, il ne pourra pas y résister. Il va le voir tous les jours. T(oto) vient passer une heure avec Emmanuel(67) quoique ce soir lundi je ne dîne pas chez moi. M.Holtz, puis Mme Guerrier(68). A six h(eures) à M(ou)t(rouge). Les D(am)es R(enon) y étaient. Bl(anc) est détestable avec Marie. Je n'ai pas vu K(ratz) depuis vendredi, mais T(oto) me dit qu'il se porte bien, ils avaient passé une partie de la journée de dimanche ensemble.

18 - T(oto) vient déjeuner. Il est toujours embarrassé par quelques dettes et moi aussi par ricochet, car je lui ai avancé son billet de mille francs, qui me serait bien utile dans ce moment-ci. Il travaille au Salon, mais bien peu. Du reste le père n'est pas non plus très ardent. Je suis allée voir Mme Leguerrier, une nouvelle connaissance bien inutilement, mais Mr Pouchkmis s'intéresse à la jeune personne et moi je crois que cette famille russe peut être agréable à T(oto). Dîné chez Holtz. Ils partent demain pour Clamart. Je rentre à huit heures, Mr Marion, que je renvoie à dix h(eures). Je suis fatiguée, préoccupée de la santé de Bl(anc), ennuyée de ne pas voir K(ratz), mais je ne le lui dirai pas.

19 - Je ne sors pas. Mlle Marie Leguerrier, gentille personne qui écrit, fait de la musique, cause bien. A cinq h(eures) K(ratz), il reste un instant seulement, il est venu hier dans la journée quand je ne l'attendais que le soir. Il dîne à Neuilly et moi à M(ou)t(rouge). Bl(anc) est toujours malade.

20 - Au Salon de une h(eure) à trois, puis à la classe de danse pour Marie R(enon). T(héophile) G(autier) y était avec Mr Faure. Nous dînons tous rue Buffault. T(héophile) G(autier) a été très content des progrès de Marie, pour lui elle est, dès à présent une danseuse de la force de Livry(69), de Carlotta Grisi(70), mais il lui conseil de chercher à aller plus loin. J'étais dans un omnibus de la Madeleine à la place Cadert, quand K(ratz) y monte deux minutes après moi. Mon Dieu, comme je l'aime, comme j'oublie tout,

comme j'abandonnerais tout pour passer une heure avec lui, même dans une voiture publique, ce cher visage un peu fatigué, cette physionomie mélancolique me charment toujours. Je rentre de bonne heure le temps est étouffant, très orageux, je lis jusqu'à minuit.

21 - C'est vendredi, mais je n'aurai personne à dîner, je dois aller voir Bl(anc). K(ratz) vient à trois h(eures). Pourquoi? Est-ce désir de me voir? Est-ce par désœuvrement? Est-ce simplement par bonté? Je ne sais, pour moi, qui désire tant le voir près de moi, j'ai la faiblesse de me laisser dominer par ces réflexions, tandis que je devrais jouir de sa présence uniquement. Je travaille en causant, ce qui ne m'arrivait plus depuis longtemps avec lui. Mme Leguerrier avec sa petite-fille. Puis Collas. Cette dame parle beaucoup et moi fort peu, comme toujours du reste, avec mes très intimes. K(ratz) reste jusqu'à six (heures). Je dîne seule et le soir à M(on)t(rouge). Je n'ai pas vu T(oto) depuis mardi.

22 - J'ai passé toute la journée à travailler et à lire et à neuf h(eures) K(ratz) est venu, il est toujours un peu malade, mais bon, aimant, se laisser distraire, quoique je ne sois pas gaie moi-même. Nous passons plus de deux heures ensemble, il me quitte mieux portant. La chaleur est accablante. Je n'ai pas vu T(oto). Pas de nouvelles de Bl(anc).

23 - Je devrais aller chez ma mère, mais il pleut toute la journée. Puis je suis très tourmentée des affaires d'argent de T(oto). Il ne travaille pas assez, il doit et ne peut pas payer, je trouve qu'il ne s'inquiète pas assez. Tous ces embarras viennent du retard du voyage. Dans la journée les D(am)es R(enon), puis K(ratz). Je ne l'attendais pas, il se plaint toujours. A six h(eures) ces dames viennent avec moi à M(on)t(rouge). Bl(anc) va un peu mieux, il a été calme. Il m'avait envoyé 100 f. dans la matinée avec une lettre des plus lamentable, mais je n'y fais pas la moindre attention.

24 - Les D(am)es La B(eaume) de une à quatre h(eures). Nous travaillons. Mlle Guerrier. Elle insiste pour que j'aille chez les Pouchkine. K(ratz) toujours languissant, puis T(oto) après dîner, nous allons à Musard. Je ne sais pas si cette proposition de la part de

T(oto) a été du goût de K(ratz). Pour moi j'aurais bien préféré passer la soirée chez moi avec eux. A onze heures nous étions encore chez nous.

25 - Toute la journée chez ma mère et le soir à M(on)t(rouge). Comme cette journée m'a paru longue. Je suis si mécontente de la façon dont j'ai fini ma soirée hier. J'attends avec impatience celle de demain. J'ai écrit à T(oto) pour Holtz.

26 - Colas, puis les D(am)es La Beau(me), puis Mlle Guerrier. Enfin à cinq h(eures) K(ratz) il va dîner et revient passer la soirée avec moi. Il est toujours un peu malade, de courts accès de fièvre et une grande courbature. Nous causons jusqu'à minuit dans l'intimité. La nuit est belle, nous discutons un peu sur tout, sur l'amitié, la solitude, les phénomènes de la nuit. Que j'aime ces longues causeries pleines de calmes où l'on se raconte soi-même et K(ratz) a tant à gagner dans ces espèces de confidences.

27 - Toute la journée chez ma mère, dîné à M(on)t(rouge). Les soirs les D(am)es R(enon). Bl(anc) et toujours dans le même état, maigre, faible, sans voix, couché une partie des journées. Il ne fait rien pour améliorer cet état qui n'est pas une maladie.

28 - Colas, il me parle de la santé de Bl(anc). Il m'engage à obtenir qu'il se fasse soigner. A six h(eures) K(ratz) et T(oto). Nous dînons et passons la soirée tous les trois, K(ratz) est mieux, il est plus gai. T(oto) travaille au Salon avec son père.

29 - Seule toute la journée. J'ai eu hier par hasard un volume de Chateaubriand que j'ai relu en entier, c'est-à-dire *Atala*, *René*, *Abencérage*, sans penser aux heures, oubliant que je devais sortir pour affaire. Dîné à M(on)t(rouge) avec les D(am)es R(enon). Bl(anc) a une figure pitoyable, maigre et fatiguée. Il a été aussi méchant que possible contre tout son monde. Chacun a bonne envie de le laisser. Rentrée à minuit.

30 - Je devrais aller chez ma mère, mais je suis paresseuse, puis je veux être chez moi à cinq heures.... K(ratz) est venu de 4 à six

h(eures). J'aurais aussi bien fait de sortir et de ne pas le voir. Peut-être étais-je mal disposée, mais sa présence m'a été pénible. Je suis partie à M(on)t(rouge) à pied, le coeur gonflé, par la route la plus solitaire. Cette phrase que j'ai lue quelque part m'a poursuivie. La punition de ceux qui ont beaucoup aimé, c'est d'aimer toujours. - Bl(anc) était mieux. Seul avec moi, il est calme, nous causons de choses indifférentes, quoiqu'intéressantes. Je rentre à onze h(eures) seule et à pied. J'ai écrit à T(oto) que l'on ne dînait pas demain. Je l'ai dit aussi à K(ratz).

Juillet 1er (1861)- A deux h(eures) les D(am)es La B(eaume) et leur ouvrage, puis Mlle Guerrier qui m'offre une entrée à l'Athenai. Je refuse. Puis les D(am)es Guérin. Je dîne seule puis à sept h(eures) T(oto) vient, je ne l'attendais pas. Nous allons ensemble au *Moniteur* retrouver T(héophile) G(autier). Je vais avec eux jusqu'à la porte Maillot, ils conviennent de me demander à dîner jusqu'à la fin des articles sur le Salon, en me payant pension. Je rentre à neuf heures. J'écris à K(ratz) qu'il vienne demain s'il est libre.

2 - Ce matin je sors à midi. Au Couvent de Picpus avec les D(am)es Guérin. Je voulais aller chez ma mère, mais j'étais si mal à mon aise que je suis rentrée avant quatre h(eures). J'ai écrit à Bl(anc) que je n'irais pas à M(on)t(rouge) ce soir. A six h(eures) K(ratz), cher ami, je ne puis cacher la joie que sa présence me cause et pourtant je ne suis pas toujours satisfaite de lui. A huit h(eures), T(héophile) G(autier) et T(oto), nous soupons tous les quatre. A onze h(eures) le Père et le fils vont au *Moniteur* et K(ratz) reste avec moi jusqu'après une h(eure). Nous causons beaucoup de Neuilly, de T(héophile) G(autier). Quoique souffrante et fatiguée, ces deux heures de solitude avec K(ratz) m'ont fait du bien. Je lui conseil de lire Villemer(71) de Sand.

3 - Je ne sors pas. De quatre à six K(ratz). J'ai bien de la peine à le faire parler. Il dit des choses vagues qui m'inquiètent, qui semblent un reproche, mais je ne sais pas à propos de quoi. J'ai peut-être tord de prendre tout au sérieux avec lui. Il va à Neuilly le soir. Je dîne à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc) qui est toujours sans vouloir se soigner, il parle sans cesse de mort. Il a écrit à Marie

qu'elle pouvait être tranquille pendant un an encore. Ses leçons seraient payées à son professeur s'il mourait.

4 - Seule toute la journée. Dîné à M(on)t(rouge). Bl(anc) me donne 100 f pour finir juin.

5 - Je sors deux heures ce matin avant mon déjeuner. Mlle Louise, puis K(ratz) de cinq à six. Il ne veut pas rester dîner avec moi car il doit aller au théâtre. Une première d'About(72). Dîné seule. A neuf h(eures) K(ratz) revient, je ne l'espérais (pas). Il faudra sans doute dans un temps quelconque (que) je le dise à plusieurs reprises, pour croire à la joie et à la vive émotion que me cause aujourd'hui la présence de cet ami; pour croire qu'aujourd'hui j'aime avec toute la confiance et l'illusion de la jeunesse. Je crois quand il dit qu'il est auprès de moi aussi heureux que peut l'être un homme de ce caractère, que mon affection lui suffit, qu'il y tient. Je le crois. Mr Marion, puis les D(am)es R(enon). Nous causons jusqu'après une h(eure). K(ratz) a repris ses habitudes de parler beaucoup et de s'en aller tard. J'en suis bien aise.

6 - Je sors ce matin. Seule toute la journée, pas de nouvelles de Th(éophile) G(aulier) et de T(oto) si ce n'est par le *Moniteur* où il paraît un article du Salon tous les jours(73). Dîné à M(on)t(rouge) avec les D(am)es R(enon) et Barroux. Bl(anc) est toujours malade, il parle d'aller rue de Condé pour se faire soigner.

7 - K(ratz) avant quatre h(eures) jusqu'à six. Nous causons de lectures, il lit *Villemer* d'après mon conseil - de mon changement d'appartement, s'il va en vacances, je resterai rue Madame jusqu'à octobre. De sa position, il a encore échoué dans une tentative d'avancement, mais il paraît prendre patience assez facilement et en effet il n'a pas le droit de désespérer, il est jeune et du reste bien posé. Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc). Je rentre seule et à pied à onze h(eures).

8 - Les D(am)es La B(eaume), Mlle Louise, puis K(ratz). Il va au théâtre voir la pièce d'About. Dîné seule le soir aux Batignolles chez M. Leclerc. Pas de nouvelles de T(oto).

9 - Je ne sors pas. Dîné à M(on)t(rouge). Les Holtz sont venus ce matin. Ils insistent pour que j'aille à Clamart, mais je suis très occupée de M(on)t(rouge), de ma mère, et puis jusqu'aux départs pour la Russie et pour l'Alsace(74), je ne quitte pas Paris.

10 - Mr Vattepain. Il est très inquiet des affaires, il croit Bl(anc) très malade. De cinq à six K(ratz). Comme les heures passent.... Il va à Neuilly. T(oto) m'a envoyé *Wilhelm Meister* avec un mot(75). Je ne l'ai pas vu depuis huit jours. Je lui écris pour le remercier. Rue Ch(erche)Midi.

11 - Je vais à M(on)t(rouge) de une h(eure) à trois. Dîné seule. Le soir K(ratz). Une bonne soirée. J'aurais ici à faire une foule de réflexions, mais je suis gênée par la pensée que ce livre n'est plus pour moi toute seule. J'ai eu tort de le laisser voir. K(ratz) me quitte après minuit en me promettant de venir demain. J'espère voir aussi T(oto).

12 - J'écris aux D(am)es R(enon) de venir ce soir. Je sors deux heures ce matin au Pauvre Diable pour M. Leclerc. Seule toute la journée. A six h(eures) K(ratz). Il devait venir plus tôt mais il avait fait une visite où il était resté trois h(eures) retenu par un violent orage.... Pourquoi pas par le charme de la visite puisque c'était une femme jeune, belle et aimable. A sept h(eures) un mot de Marie qui me dit qu'elle ne vient pas, puis un autre de T(oto) qui va à Saint Mandé! Enfin à huit h(eures) et demi T(héophile) G(autier). Nous dînons tous les trois, à dix h(eures) K(ratz) va au *Moniteur*, à onze T(héophile) G(autier) et moi allons le retrouver. T(héophile) G(autier) part à Neuilly, K(ratz) me ramène et de minuit à une heure et demi, nous causons en prenant un verre d'eau sucrée. Cher et tendre ami, comme je le remercie de ces moments pleins de calme et d'affection. Je veux croire qu'il les apprécie autant que moi. Il y a dix jours que je n'ai vu T(oto). Cela me prive plus que je ne saurais dire.

13 - Seule toute la journée. Dîné à M(on)t(rouge). Bl(anc) se plain beaucoup, mais il ne veut pas se faire soigner. Ce soir les D(am)es R(enon). J'écris une longue lettre à T(oto).

14 - Je me lève tard, je travaille beaucoup. De quatre à six K(ratz). Il parle de lui, de sa vie passée et présente, il ne se trouve pas heureux. Il a raison sans doute, mais je le blâme en ce qu'il ne sait pas accepter et se contenter des quelques distractions que lui offre le monde qu'il voit et l'affection bien sincère qu'il a inspiré à ses amis. Et je ne me compte pas. Mais il est clair que ce besoin de penser à ses ennuis est devenu une habitude de son esprit, et je l'écoute avec tout le respect que l'on doit à la profonde amitié, heureuse quand il a pu s'en distraire un instant auprès de moi. Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc). Il est toujours malade, il trouve qu'il s'affaiblit chaque jours.

15 - Quelle journée bruyante et compliquée. Il est deux heures du matin et j'ai si peu besoin de sommeil que je veux écrire avant de me coucher. Mr Faure est venu dès midi me faire ses adieux. Il a insisté pour qu'à son retour l'hiver prochain, je lui promette de le recevoir quelques (fois) seule, qu'il serait heureux de passer près de moi une heure à causer intimement. Ceci, peut-être très flatteur, mais je ne veux pas disposer dès à présent de ce temps si précieux quand l'on a de sérieuses affections. Les D(am)es La B(eaume) avec leur ouvrage. A quatre h(eures) les D(am)es R(enon) qui me demandent à dîner et doivent aller à M(on)t(rouge) à huit heures. A six h(eures) K(ratz), puis T(oto). Nous dînons, puis le soir T(oto) manifeste le désir d'aller à Musart, mais Mme R(enon) refuse, et cependant ne veut pas non plus aller à M(on)t(rouge). Pendant une heure on se demande: qu'allons-nous faire? Enfin nous allons jusqu'à la rue Buffault, où nous montons un quart d'heure, puis T(oto), K(ratz) et moi, nous prenons une glace au Boulevard, il est plus d'onze h(eures). Nous laissons T(oto) et K(ratz) me ramène, il rentre avec moi et il part à près deux h(eures). Il était ce soir plus triste que je ne l'ai jamais vu depuis long temps. Il avait fini par m'inspirer une sorte de désespoir; mais je suis moi-même si bien formée aux chagrins, aux abnégations, aux renoncements sans nombre, que je ne veux pas me laisser envahir par son dégoût, et je veux au contraire continuer à essayer de l'en sortir, ne fût-ce que pour l'instant qu'il est avec moi. Il me donne des détails sur la manière de vivre de Barr. Quels gens il voit, les sujets de leurs entretiens. Au milieu d ce cahos de plaintes et de tristesse, il proteste de son affection et m'assure qu'il est heureux près de moi, et la tête appuyée sur ma poitrine, ma main dans la sienne, mes lèvres sur son

front, je crois, je crois à sa tendresse profonde. T(oto) m'a promis de revenir demain car nous n'avons pas pu causer seuls. Ma nièce Marie est venue un instant.

16 - Seule toute la journée. Dîné à M(on)t(rouge) avec les D(am)es R(enon). Elles m'offrent d'aller avec elles demain entendre le *Prophète*(76). Je refuse. Bl(anc) a été bien désagréable.

17 - Colas, puis K(ratz). Il va à Neuilly. Dîné seule. Le soir chez Barroux. Je me suis couchée à neuf heures. Je lis jusqu'à minuit. Une lettre de M. Gaig(neuson) père, qui est inquiet de B(lanc). Je n'ai pas vu Toto.

18 - J'écris à Bl(anc) que je n'irai pas à M(on)t(rouge) ce soir. J'ai bien tord de m'imposer le devoir d'aller tous les deux jours le voir, il est peu sensible à ces sortes de dévouement. Et puis il a eu en ma présence des mouvements de colère et d'injustice envers les gens qui l'entourent, tels que je me révolte contre lui, il vaut (mieux) que je vois ce spectacle moins souvent. Chez ma mère, où était mon frère. Nous allons tous les trois dîner au restaurant. Après dîner nous allons chez Victorine. Je rentre à neuf h(eures). K(ratz) vient finir la soirée avec moi.

19 - Je sors deux h(eures) le matin. Mr et Mme Holtz. Ils insistent pour que j'aille à Clamart. Je m'engage pour lundi. Colas qui a vu B(lanc). Il le trouve mieux. Mr Guerrier. Seule toute la soirée. T(oto) ni K(ratz) ne sont venus quoiqu'ils me l'eussent promis. Je suis inquiète, je n'ai pas pu dîner. A onze (heures) seulement je prends un peu de nourriture afin de pouvoir dormir.

20 - K(ratz) vient à trois heures. Cher ami, il avait hâte de me sortir d'inquiétude, en m'expliquant l'emploi de la soirée d'hier. Ils avaient passé toute la soirée ensemble, T(oto) et K(ratz) et Gustave Doré. Je n'ai rien à dire. Nous restons ensemble jusqu'à six h(eures). Comme il est affectueux, il semble vouloir me dédommager de ne l'avoir pas vu hier. Il se garde de *dire* toute sa pensée, mais il la laisse voir, au moins pour moi. Il est toujours un

peu mal à son aise. Dîné à M(on)t(rouge) avec les D(am)es R(enom). Bl(anc) va mieux.

21 - K(ratz) de trois à six heures. Il est très indisposé. Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc). Il est calme. Je rentre à minuit toute seule et à pied par un temps superbe. J'ouvre ma fenêtre et j'écris à T(oto) pour qu'il vienne demain, à Marie R(enon), à Holtz, car je devais aller demain à Clamart avec les D(am)es R(enon), mais je préfère rester chez moi et passer ma soirée avec T(oto) et K(ratz).

22 - Mr Holtz vient le matin me faire des reproches de ce que je ne vais pas les voir. M. Besson(77) qui revient de la Guadeloupe. T(héophile) G(autier) et T(oto), puis K(ratz). Il est un peu mieux. Nous dînons tous les quatre. A dix (heures) nous accompagnons T(héophile) G(autier) au Louvre, T(oto) au *Moniteur* et K(ratz) reste avec moi. Nous causons jusqu'à une heure du matin. Nous parlons beaucoup de Marie Renom. Nous avons passé une bonne soirée. T(héophile) G(autier) cause beaucoup. Il a été question du voyage qui ne se réalise pas. Je lui ai dit aussi mes préoccupations à propos des dettes de T(oto), je le prie de le faire travailler.

23 - Seule toute la journée. Dîné à M(on)t(rouge) avec les D(am)es R(enom). Quelle soirée orageuse. Bl(anc) querelle la mère au sujet de la fille. Marie est au fond assez indifférente à toutes ces discussions. Elle cherche à me parler seule, elle va, vient continuellement dans la cour, sur la terrasse, au jardin. Mais sa mère la surveille. Enfin elle finit par me dire un mot, un petit secret, bien petit et peu important. Bl(anc) songe à aller rue de Condé.

24 - Emmanuel et Pierre à midi. Je sors une heure, je retrouve T(héophile) G(autier). Nous sommes restés ensemble jusqu'à trois h(eures). Il m'a promis de donner du travail à T(oto) de façon à ce qu'il puisse avoir 400 f. au dix août. Nous avons ensuite parlé de nous. Ce qui n'est pas nouveau. Je lui dis que ce n'est pas nouveau. Je lui dis que je mets en réserve une foule de notes, de renseignements qui sont à sa disposition quand il voudra écrire sa vie. Rue Jacob chez ma propriétaire. Dîné seule. Le soir K(ratz). Il est toujours un peu malade. Son cher visage est altéré, pâle, les yeux, naturellement mélancoliques, sont tristes et battus. Je crains,

s'il reste à Paris plus d'une semaine qu'il ne soit sérieusement malade. Je désire son départ, car il est nécessaire. Nous lisons mon journal, à haute voix sans réserve. Nous avons parcouru presque une année. Il est parti après une heure du matin, moins souffrant et un peu distrait.

25 - Toute la journée à la campagne avec K(ratz) et les D(am)es R(enon). Je ne sais pas si je dois dire que je suis contente de cette journée. Mme R(enon) s'est plain presque continuellement de la chaleur, de la nécessité de marcher. Marie n'était pas très gaie, cependant très gentille. Nous sommes arrivés à Clamart à deux h(eures) et demi puis nous avons parcouru les bois et les routes jusqu'à Bellevue où nous avons dîné et repris le chemin de fer. A dix h(eures) nous avons remis les Dames

FIN DU CARNET 5

CARNET 6

Juillet 1861 - chez elles. J'ai laissé K(ratz) au Boulevard et je suis rentrée à minuit.

26 - Bl(anc) m'envoie 100 f. Il m'écrit en me parlant de T(oto) et comme toujours d'une façon si désobligeante que je le lui reproche. Je n'irai pas le voir de quelques jours. Les D(am)es La B(eaume), K(ratz). Il est mieux, puis T(oto). Nous dînons tous les trois. Le soir

à Musart. Je les laisse tous les deux à la Madeleine, je rentre seule. Je trouve un mot de Marie R(enon). Ces Dames avaient dîné avec Bl(anc). M. est venu sans me trouver. Le voyage semble fixé au 1er août. Je ne vois pas T(oto) seul, je vais lui écrire pour ses affaires.

27 - Seule toute la journée. Je ne sors pas. Dîné seule. Je suis très mécontente de Bl(anc).

28 - Victorine vient à une heure. Je suis mal à mon aise, impressionnable, très préoccupée des affaires de T(oto). Je lui écris. Pauvre enfant, quel ennui de ne pouvoir mettre à sa disposition un billet de mille francs qui lui suffirait pour sortir d'embarras. K(ratz) de quatre à six. Combien j'aurai voulu être seule avec lui. J'aurais retrouvé le calme, le courage. Je suppose qu'il avait la même pensée que moi, il était assez silencieux. Il me promet de venir demain lundi. Bl(anc) m'écrit qu'il regrette que je sois tourmentée pour des questions d'argent et il m'offre de faire ce que je voudrais. Nous allons rue Condé où Bl(anc) couche. Je rentre à onze h(eures) bien souffrante.

29 - Un mot de T(oto), beaucoup de chiffres! Je sors de une heure à trois. Colas qui me conte les querelles de son ménage. Les D(am)es R(enon). Elles doivent dîner avec Bl(anc) rue Condé. A cinq h(eures) K(ratz). Il va bien, il est on ne peut plus gai. Puis T(héophile) G(autier) et T(oto), puis Léon. Nous dînons les quatre hommes et moi. T(héophile) G(autier) parle beaucoup de sa jeunesse, nous examinons ses divers portraits. A onze heures ils partent tous. K(ratz) revient. Nous restons ensemble deux heures! Quoique bien souffrante cette soirée restera un souvenir pour moi. Quelques paroles et quelques caresses d'une tendresse extrême m'ont prouvé qu'il avait une joie vraie à être avec moi.

30 - Holtz. Il devra voir T(héophile) G(autier) avant le départ. Je vais rue Cherche Midi, puis chez Albertine(78) pour Mme Renom, mais inutilement car elle n'était pas seule. Je lui écrirai demain. Dîné rue Condé. Je suis silencieuse et on ne peut plus ennuyée d'aller dans cette maison. Bl(anc) semble s'y être installé sérieusement. Il entre dans le détail de ses affaires et déclare qu'il ne donnera pas d'argent à Mme R(enon). Ces D(am)es viennent le soir.

Bl(anc) va dormir dans sa chambre. Nous le laissons à dix h(eures). Deste vient tous les jours faire le service.

31 - Holtz vient me prévenir qu'il reste à Paris jusqu'à deux h(eures) pour voir T(oto). J'écris à Albertine. Je ne sors pas. Le soir K(ratz). Nous lisons des passages de la *Peau de chagrin*. Il est encore malade, préoccupé. Il reste avec moi jusqu'à minuit, heureux et malheureux. T(oto) a dû aller ce matin chez Bl(anc), je ne l'ai pas vu.

NOTES

Nous poursuivons l'édition des camets du Journal d'Eugénie Fort, conservé dans la collection Lovenjoul à la bibliothèque de l'Institut de France sous la cote Lov C508bis. Voir *BSTG* n°2 (du 6 novembre au 30 décembre 1856), n°3 (du 4 janvier au 31 août 1857), n°5 (du 1er septembre au 31 décembre 1857), n°7 (du 1er janvier au 31 juillet 1858), n°9 (du 1er août au 30 novembre 1858), n°10 (du 1er décembre 1858 au 11 juin 1859), n°11 (du 12 juin 1859 au 29 février 1860), et n°13 (du 1er mars au 31 décembre 1860).

1. Les Dames Renon: Marie Renon, née en 1845, et sa mère. Marie est la filleule d'Eugénie et se prétend celle de T.G. Elle se prépare à une carrière de danseuse pour laquelle T.G. l'encourage et qu'il soutiendra. Elles habitent toutes deux rue de Buffaut. Elles sont en relations étroites avec Charles Blanc (voir n°2) qui finance les leçons de danse de Marie. Eugénie n'aime guère Mme Renon et n'approuve guère l'orientation choisie par Marie. Elle écrit à tort Renom.

2. Charles Blanc, parrain de T.G.fils, et « protecteur » d'Eugénie. Il est marchand de vins à Montrouge. Eugénie supporte de plus en plus mal son humeur massacrant et son alcoolisme. Leurs relations sont ambiguës. C'est de lui qu'elle tire essentiellement ses subsides. Elle aspire à retrouver sa liberté, mais n'a pas les moyens matériels de réaliser son rêve.

3. Arthur Kratz (1831-1911) est un ami de T.G.fils. Il est auditeur au Conseil d'Etat de 1855 à 1866. Il joue un très grand rôle dans la vie sentimentale d'Eugénie: c'est son dernier amour.

4. Toto est le surnom de T.G.fils, fils du poète et d'Eugénie Fort (1836-1906). Eugénie l'aime tendrement, mais s'inquiète beaucoup de son avenir. Elle est consciente de son manque d'énergie. Il se livre à des travaux littéraires -journalisme et traductions, mais a du mal à subvenir à ses propres besoins. Il aide son père dans certains de ses travaux, et son père essaie de l'épauler dans sa carrière.

5. Montrouge: c'est là qu'habitent plusieurs amis d'Eugénie. Elle s'y rend fréquemment, voire quotidiennement

6. Une des relations d'Eugénie sur lesquelles on ne possède pas de renseignements: plusieurs noms gardent leur mystère. Certains mêmes sont d'une lecture incertaine.

7. Rue du Cherche-Midi: au domicile des Dames La Beaume, voir n 16

8. Rue Buffaut: au domicile des Dames Renon; Eugénie écrit indifféremment Buffaut ou Buffault

9. Holz, voir n 6

10. Rodolphe est le surnom d'Adolphe Bazin. Ami de T.G.fils, il a servi de secrétaire à T.G. Voir *BSTG* n°3 p.127 n 20
11. Dest, voir n6
12. G., M.Marion et son fils Henri, voir n6
13. Abréviations illisibles
14. Barroux, voir n6
15. Marie: Eugénie fréquente à cette époque trois Marie: Marie Renon, Marie La Beaume et sa nièce Marie Rodet.
16. Les Dames La Beaume: Mme La Beaume et sa fille Marie. Mme La Beaume est l'amie la plus sûre et la plus fidèle d'Eugénie. Voir *BSTG* n°2 p.107 n27
17. Madame Grimblat voir n6
18. Dubut voir n6
19. T.G., Ernesta Grisi et leurs filles, Judith et Estelle, habitent depuis avril 1857 32 rue de Longchamp à Neuilly-sur-Seine
20. Colas, voir n6. Eugénie écrit aussi Collas.
21. Adeline, voir *BSTG* n°3 p.126 n10
22. Emilie Tarr, sûrement une abréviation comme Eugénie en utilise presque systématiquement, voir n6
23. Léon Lendel , voir n6
24. Edmond About, le romancier, (1826-1885), voir *BSTG* n°2 p.106 n12. Il avait été l'amant d'Eugénie en 1851
25. Franceschi, voir n6
26. Caroline, soeur d'Eugénie. Née en 1817, elle avait épousé en 1838, un coiffeur, Stanislas Rodet. Ils ont deux filles, Charlotte et Marie.
27. Vattepain, voir n6
28. Un mot illisible
29. Madame Leclerc, voir n6
30. Victorine, soeur d'Eugénie. Née en 1821, elle a épousé en 1853 Victor Legras. Elle est couturière.
31. Félix Gruau, mari de la soeur d'Eugénie, Charlotte, morte le 7 mai 1858, voir *BSTG* n°3 p.126 n12 et *BSTG* n°7 p.98. Leur fils s'appelle Camille.
32. *Les Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne* est un énorme ouvrage de critique artistique, illustré de photographies par Richebourg, dont T.G. espérait retirer la fortune. Seule la première livraison en parut, annoncée par la *Bibliographie de la France* du 19 octobre 1861
33. Les Dames Guérin, voir n°6
34. De Wailly, sans doute Léon de Wailly, voir *BSTG* n°2 p.107 8 n28
35. Ferdinand Gaigneuseon, voir n6 et *BSTG* n°2 p.107 n24 et n18 mars et la dernière le 24 mars 18615 p.152 n22
36. La rédaction des *Trésors d'art*.... avait déjà nécessité un voyage en Russie pour T.G.fils du 10 mai 1859 au 19 mars 1860. Comme l'affaire était assez mal engagée, au printemps 1861, T.G. envisage un nouveau voyage. T.G.fils repartira en effet avec son père, le 3 août 1861. Eugénie avait très mal supporté la première absence, voir son Journal à ces dates
37. Madame About, la mère d'Edmond, amie d'Eugénie
38. M.Apart, voir n6. Eugénie écrit aussi Aparad
39. Louise, voir n6
40. M. Clachet, voir n6

41. La première représentation à Paris de *Tannhäuser*, l'opéra de Wagner, eut lieu, au milieu des passions que l'on sait, le 13 mars 1861. La deuxième représentation eut lieu le 18 et la dernière le 24 mars 1861.
42. Rue du Havre, au domicile de sa mère.
43. T.G. se présenta à l'Académie pour la première fois en 1856 ; il attendra 1867 pour une deuxième tentative
44. Le peintre Pierre Puvis de Chavannes, né à Lyon en 1824, mort à Paris en 1898. Il exposa au Salon de 1861 deux tableaux: *La Concorde* (n°2621 du livret du Salon) et *La Guerre* (n°2622). T.G. les décrira, sur deux colonnes et demie, dans *Le Moniteur universel* du 25 mai 1861, et jugera avec sympathie le talent de l'artiste: « (...) M. de Chavannes (...) d'un seul coup est sorti de l'ombre; la lumière brille sur lui et ne le quittera plus. (...) Son esprit se meut dans la plus haute sphère de l'art et son ambition dépasse encore son talent. L'aspect même de ses deux grandes compositions (...) intrigue le regard. Sont-ce des cartons, des tapisseries ou plutôt des fresques enlevées d'un Fontainebleau inconnu, par un procédé mystérieux, que ces immenses toiles entourées d'un cadre de fleurs et d'attributs comme les peintures de la Famesine? Quel procédé a-t-on employé pour les peindre? la détrempe, la cire, l'huile? On ne sait trop tant la gamme est étrange, en dehors des colorations habituelles (...) M. de Chavannes n'est pas un peintre de tableaux; il lui faut, non pas le chevalet, mais l'échafaudage, et de larges espaces à couvrir (...) Ce jeune artiste (...) est naturellement héroïque, épique et monumental, par une récurrence de génie bizarre. (...) L'idée elle-même (est) rendue sensible avec une singulière puissance poétique (...) Cela est grand, farouche et sauvage, avec une tournure antique, à la façon de certains vers des *Nibelungen*. (...) Le sens décoratif et ornemental perce chez M. de Chavannes jusque dans les moindres accessoires. » Et T.G. conclut malicieusement: « Et la critique, allez-vous dire, vous n'en avez aucune. M.Puvis de Chavannes est donc parfait? Eh! Mon Dieu! non; il a d'énormes défauts ; mais voilà, un peintre qui naît, ne le tuons pas tout de suite: laissons-le faire. Nous le critiquerons plus tard -quand il n'aura plus que des qualités ». C'est la deuxième fois que T.G. jugeait P.Puvis de Chavannes (voir *BSTG* n°11 p.227 n13)
45. Gide est l'éditeur des *Trésors d'art* ; sa faillite entraînera la ruine du projet
46. C'est un jeune homme qui touche de près Eugénie, mais le mystère de sa naissance ne sera jamais éclairci dans le Journal
47. Le peintre et dessinateur Gustave Doré, né à Stasbourg en 1832, mort à Paris en 1883. T.G. l'a jugé pour la première fois dans *La Presse* du 21 juillet 1853. Il apprécie beaucoup son talent. G. Doré illustrera en 1866 *Le Capitaine Fracasse*, d'une façon que T.G. jugera géniale.
48. *La Statue*, opéra-comique par M.Carré et J.Barbier, musique d'Ernest Reyer, créé au Théâtre lyrique national le 11 avril 1861
49. M.Favre, voir n6
50. *Nativité*, poème écrit en l'honneur de la naissance du Prince impérial, avait paru dans *Le Moniteur universel* du 17 mars 1856
51. Jules Sandeau, le romancier (1811-1883). T.G. le connaît depuis longtemps. Ils ont publié en juillet 1845 *La Croix de Berny*, roman steeply chease écrit en collaboration avec Joseph Méry et Delphine de Girardin.
52. *Le Cosmos* est une revue encyclopédique hebdomadaire, fondée en 1855 par B.R. de Montfort
53. Madame Bailemar, voir n6 ; ou Madame Malemeure?
54. Willemin, voir n6
55. M.Pouchkine, voir n6

56. Colombe, la servante d'Eugénie.
57. *La Fellah, sur une aquarelle de la princesse Mathilde*, poème dont une version autographe est datée du 21 mai 1861. Il entrera dans *Emaux et Camées* en 1872.
58. Voir n44
59. Voir n44
60. Arsène Bigaut, un employé indélicat dont Eugénie a déjà parlé à plusieurs reprises, mais, comme à son habitude, sans préciser ses fautes
61. La *Sylvie* d'Ernest Feydeau, « étude », annoncée par la *Bibliographie de la France* des 1er et 8 juin, 6 juillet et 28 septembre 1861 connaissait un succès de scandale
- 62 Mr Faure, voir n6.
63. La galerie de tableaux du duc de Morny: à la mort de son propriétaire, T.G. la décrira, dans *Le Moniteur universel* du 18 mai 1865. « Cette galerie si précieuse et si choisie, qui n'était pas le moindre ornement des belles fêtes que le duc de Morny présidait avec une affabilité charmante, va être dispersée et vendue. C'est le sort inévitable de ces collections dans lesquelles un homme de goût, d'esprit et de luxe a mis son constant amour et sa suprême élégance. Déjà, de tous les coins de l'Europe, et de plus loin encore, car où n'était pas parvenue la réputation de cette galerie fameuse? les amateurs sont en marche, les poches pleines d'or, les porte-feuilles bourrés de billets de banque et de traites pour se disputer au feu des enchères quelques-uns des chefs d'oeuvre qui la composent(...) ». La collection était riche d'oeuvres des écoles allemande, flamande, hollandaise, française du XVIII^e siècle, et de peintres contemporains.
64. M.Pouchillon: est-ce le même que Pouchtkine (n°56) ou, infra (à la date du 18 juin 1861) Pouchkmis?
65. M. Langlumé, voir n6
66. Legroux, voir n6
67. Emmanuel Nodier, le petit-fils de Charles Nodier, voir *BSTG* n°13 p.67 n28. Une lettre de sa mère, Marie Mennessier-Nodier, à T.G. confirme qu'Emmanuel fréquentait la famille Gautier, voir *Correspondance générale* de T.G., tome VIII lettre n°3004
68. Madame Guerrier, voir n6; Eugénie dit également Madame Leguerrier
69. Emma Livry (1842-1863) débuta à l'Opéra à seize ans dans le rôle de la Sylphide, dans lequel elle enthousiasma le public par sa jeunesse, sa grâce, son talent. Elle fut unanimement saluée comme une ravissante résurrection de la Taglioni. Sa danse était d'une légèreté idéale, réglée par une correction classique rigoureuse. Pendant les répétitions de *La Muette*, où elle allait connaître un nouveau triomphe, le feu prit à ses vêtements et elle mourut huit mois plus tard dans d'atroces souffrances. T.G. partage l'enthousiasme de ses contemporains, mais, à l'époque, il n'est plus chargé, dans *Le Moniteur universel*, des comptes rendus musicaux. C'est pourquoi on ne trouve le nom d'Emma Livry qu'une fois sous sa plume, le 13 mai 1861: « Est-ce empiéter sur le domaine de M. de Rovray que de parler dans ce feuilleton de Mlle Livry? elle lui appartient pieds et ailes; mais comme M.Barre, l'auteur des statues de Fanny Elssler et d'Amany, l'a traduite en plâtre stéariné, elle nous revient en qualité de critique d'art, et nous pouvons dire comme elle est svelte, légère, aérienne dans son nuage de gaze sur le bout d'une pointe, comme un papillon sur une fleur. »
70. Carlotta Grisi (1819-1899), la créatrice de Giselle; on sait le culte que lui a voué T.G.
71. *Le Marquis de Villemér*, roman de George Sand, avait été annoncé chez Michel Lévy par la *Bibliographie de la France* de février 1861
72. Il s'agit d'une comédie en trois actes, *Un Mariage de Paris*, écrite en collaboration avec Najac, et créée au théâtre du Vaudeville le 5 juillet 1861

73. En 1861, T.G. rend compte du Salon dans *Le Moniteur universel* en vingt-cinq articles du 2 mai au 14 juillet
74. Le voyage de T.G. et de Toto en Russie pour l'entreprise des *Trésors d'art...* et à Barr en Alsace pour Kratz dans sa famille.
75. *Wilhelm Meister* : la traduction de l'oeuvre de Goethe par T.G. fils n'est pas annoncée par la *Bibliographie de la France*
76. *Le Prophète* : l'opéra de Meyerbeer, sur un livret d'Eugène Scribe, créé à l'Opéra le 16 avril 1849, connaissait toujours un grand succès
77. M. Besson, voir n6
78. Albertine, voir n6

**UN PORTRAIT DE JUDITH
EN
IMPERATRICE CHINOISE**

**LA LEGENDE DE TIE-OUANG,
L'EMPEREUR DES TAEPIINGS**

Les derniers courriers de la Chine ont annoncé la prise de Nankin dont les Taëpings avaient fait leur capitale, et ils ont pendant près de quinze ans tenu tête aux troupes impériales. Cette insurrection moitié politique, moitié religieuse, qui se promène depuis si longtemps dans le vaste empire chinois, et qui n'a pu être étouffée que grâce à l'introduction d'éléments européens dans les armées impériales, a pris dans l'imagination des Chinois des proportions singulières. Il s'est formé des légendes, établi des traditions auxquelles croient fermement les Taëpings et ceux qui ouvertement ou en secret partagent leurs doctrines.

Le récit suivant, s'il n'est pas en accord avec ce qu'ont rapporté les voyageurs et les missionnaires relativement à Tie-Ouang, l'empereur des rebelles, a du moins le mérite d'avoir été recueilli directement de la bouche d'un habitant du Céleste-Empire.

Il y a trois ou quatre cents ans, dans la grande patrie du Milieu, une égalité absolue régnait entre les hommes et les femmes ; rien dans le costume ne les distinguait les uns des autres, les hommes ne coupaient pas leurs cheveux et n'avaient pas encore imaginé la torture des petits pieds.

Leurs droits étaient les mêmes, les femmes pouvaient régner et faire la guerre; il y a même eu plusieurs guerrières célèbres, entre autres Fen-li-Roa, To-sen-Tchoun, Li-sen-Nian, Mou-Kou-In, etc..; cette dernière a fourni un beau sujet de pièce au théâtre chinois; voici son histoire en quelques mots:

Ien-Ie-Tsien, gouverneur de Tan-Tchao, avait livré bataille à Mou-kou-In, impératrice de Chen-Tou. S'étant rencontrés tous les deux sur le champ de bataille, ils en vinrent aux mains. Man-kou-In renversa Ien-ie-Tsien de son cheval et le tint sous ses pieds prête à le percer de sa lance; mais Ien-ie-Tsien parvint à s'échapper et il retourna à Tan-Tcho, la rage dans le coeur; il alla raconter sa mésaventure au roi Ton-Tai-tsun qui lui conseilla d'envoyer à sa place son fils Ien-tsou-Po. Ien-ie-Tsien fit appeler son fils, qui courba la tête au récit de cette défaite et promit bien de venger son père.

Peu de temps après, il se trouva à son tour en face de la redoutable guerrière; mais lui, jeune et plein d'ardeur, était plus difficile à vaincre; aussi la bataille resta-t-elle indécise; à la fin de la journée, l'impératrice fixa la première rencontre à quinze jours de là, et ils s'en retournèrent chacun de leur côté.

Tous deux étaient impatients de voir arriver le jour de la bataille, mais Ien-tsou-Po se demandait si c'était autant le combat qu'il désirait que de se retrouver en face de la belle guerrière; de son côté l'impératrice pensait sans colère à ce beau soldat si brave.

Le jour tant désiré se leva et les deux ennemis marchèrent l'un contre l'autre. Lorsqu'ils furent en présence, ils devinrent très pâles, et leur émotion fut visible pour tous; leurs yeux se rencontrèrent, mais ces yeux, jadis si pleins de haine et de colère n'exprimaient

plus que douceur et tendresse. Longtemps ils se regardèrent sans rien dire, puis tout à coup l'impératrice, s'appuyant sur sa lance, sauta à bas de son cheval et s'avança vers Ien-tsou-Po; ce dernier en fit autant et vint s'agenouiller devant elle. Alors, au moment où les soldats attendaient le signal du combat, ils s'embrassèrent.

Quelques jours après, Ien-ie-Tsien apprit que son fils avait épousé l'impératrice Mou-kou-in. A cette nouvelle, il entra dans une grande colère et jura de faire trancher la tête à son fils quand ce serait en son pouvoir.

Un an plus tard, Ien-tsou-Po fit demander à son père s'il lui permettait de revenir; Ien-ie-Tsien répondit traitreusement qu'il avait tout oublié et qu'il pardonnait. Mais dès que Ien-tsou-Po entra dans les états de son père, il fut arrêté et conduit à la grande porte du palais, où il fut attaché sur la grande porte transversale; puis Ien-ie-Tsien prononça la condamnation à mort.

Pa-tie-Soui, premier ministre du roi et oncle de Ien-tsou-Po, vint demander la grâce à son père; mais celui-ci, au lieu d'écouter sa requête, fit couper les quatre pieds de son cheval. Pe-tie-Soui qui aimait beaucoup son neveu, alla prévenir Mou-kou-In de ce qui se passait. L'Impératrice arriva promptement à Tan-Tcho et demanda à être introduite près du gouverneur. Ien-ie-Tsien avait gardé une grande terreur de Mou-kou-In. Lorsqu'elle entra dans la salle, il fut pris d'un tel tremblement qu'il appela deux hommes pour le soutenir. L'Impératrice s'agenouilla en tournant la tête d'un autre côté, comme c'est l'usage devant son beau-père.

- Que voulez-vous, dit Ien-ie-Tsien?
- J'ai trois choses à vous demander, dit-elle.
- Parlez, j'écoute.
- Premièrement, je vous offre la paix.

Le gouverneur se leva brusquement, croyant à une mystification; mais l'impératrice continua:

- Je me suis battue cent huit fois, j'ai commandé bien des bataillons, j'ai toujours été victorieuse, vous n'avez qu'à croire à ma parole.

Le gouverneur se rassit.

- J'accepte, dit-il.

- Deuxièmement, dit l'Impératrice, je veux vous remettre mon sceptre, désirant réunir sous votre gouvernement Chen-tou à Ten-tcho. Et l'impératrice donna son sceptre à Ien-ie-Tsien.

- Troisièmement, continua Mou-kou-In, je veux que vous détachiez mon mari de votre porte !

Pour le coup le gouverneur devint pourpre, et jura de nouveau que son fils aurait la tête tranchée avant une heure.

Alors l'Impératrice perdit patience, et, tirant ses deux sabres, elle s'avança vers Ien-ie-Tsien. Celui-ci se souvint du moment terrible où il était au bout de sa lance. En la voyant devant lui, armée et furieuse, le tremblement de la peur le reprit et il accorda tout ce qu'elle voulut.

Les traditions de l'Impératrice Mou-kou-In se sont conservées dans ce pays, et il y a quelques années une impératrice, moins belliqueuse que Mou-kou-In dont on vient de lire l'histoire, gouvernait Nankin. Elle se nommait Lieou-tchan-Tchin. On la disait magicienne, et l'on racontait d'elle d'étranges histoires; elle découpait, dit-on, des hommes en papier et les métamorphosait en guerriers; puis elle leur donnait des aiguilles qui devenaient dans leurs mains des lances redoutables.

Lieou-tchan-Tchin avait des agents dans plusieurs pays qui guettaient, pour les lui amener, les gens remarquables par leur esprit ou par leur force, elle en avait à Tien-si, à Rou-nen, à Canton et à Can-si. Trois de ces hommes rencontrèrent un jour du septième

mois, à Canton, un jeune homme de dix-sept ans qui se promenait avec son oncle sur le marché de Roa-ti; ils entrèrent dans une pagode pour se reposer; les hommes les suivirent. Le jeune homme regarda cependant la statue de Fo, admirant surtout les superbes perles fines qui entourent son bonnet. "Je donnerais beaucoup pour avoir une de ces perles" disait-il à son oncle, et il continuait à regarder en haut. Tout à coup une des perles tomba à ses pieds; l'oncle épouvanté empêcha le jeune homme de la ramasser, disant que les choses surnaturelles étaient en même temps dangeureuses.

Si cela vous contrarie, mon oncle, dit le jeune homme; je ne veux plus de cette perle; elle peut retourner d'où elle vient; et il paraît que la perle remonta d'elle-même au bonnet de Fo. Les gens de l'impératrice, ayant vu cette scène, se dirent que ce jeune homme était assurément un être extraordinaire et appelé à devenir un grand homme. Ils s'approchèrent de l'oncle et lui demandèrent s'il était son fils. -C'est le fils de ma soeur, répondit l'oncle, il s'appelle Sin-rou-sou-tie. Les trois hommes demandèrent la permission de se promener avec eux à Hou-hin-Man (la porte du sud). Arrivés là, ils se jetèrent sur eux, les lièrent de cordes et les mirent sur un navire qui partit aussitôt. Arrivés à Nankin, ils délièrent l'oncle et lui dirent de retourner à Canton. Une grande foule de monde était venue au-devant des ministres et poussait des cris de joie; l'oncle vit bien que s'il résistait, il serait étranglé; il s'en alla donc sans rien dire. Le jeune homme fut conduit devant l'impératrice. « *Un empereur est tombé du ciel*, dirent les ministres, *nous l'avons ramassé pour vous l'amener.* »

L'oncle était retourné à Canton raconter son aventure aux parents du jeune homme; ceux-ci désolés allèrent se plaindre au mandarin de la ville. - Vous voulez me mettre en rapport avec des Tae-pings, dit le mandarin, ce n'est pas mon affaire; cependant je vais écrire à Nankin de votre part; il envoya donc une missive au premier ministre; celui-ci répondit pour l'empereur : *Je n'ai ni père, ni mère, ni oncle, je suis le fils du ciel.* Les malheureux parents devenus suspects aux Tartares eurent la tête tranchée et leur maison fut brûlée de fond en comble.

L'impératrice abdiqua en faveur du jeune homme qui fut empereur sous le nom de Tie-Ouang.

L'empereur Tie-Ouang est celui qui a perdu la vie, et si l'ancienne impératrice a échappé au massacre, elle a maintenant trente ans.

WALTER

Entre juin 1864 et juin 1865(1), un article, vraisemblablement attribuable à Judith Gautier, semble avoir échappé à l'attention des bibliographes, et peut-être à la mémoire de l'intéressée. Or il révèle une étape importante de la formation de Judith dans le domaine qu'elle a déjà abordé deux fois: mais ici la culture chinoise est mise à profit pour comprendre l'actualité la plus proche, et Judith aborde des thèmes véhiculés non plus par l'art, mais par les cultures savante et populaires. Exploitant ainsi les services de son "précepteur" chinois recueilli au domicile de Théophile, elle révèle aussi, pour autant que sa voix se fait entendre derrière celle de son maître, ce que furent son combat et son travail pour se conquérir une identité de journaliste et d'écrivain.

Le 19 octobre 1864, Gautier rentre de Saint-Jean à Paris; son séjour, initialement prévu pour une quinzaine de jours, s'est trouvé prolongé de semaine en semaine au-delà de ce délai, et a duré environ cinq semaines. Mais ce ne sont pas les seules raisons qui le rendent euphorique; à Neuilly également, tout va mieux depuis son départ:

Mon absence avait tranquilisé et pacifié les mauvaises humeurs et jusqu'à présent cela va bien. Ernest s'accorde mieux avec ses filles. Cette excursion faite ensemble les a rapprochées et leur a fait du bien. Les petites ont beaucoup travaillé à leur peinture et à leur musique. Judith a fait un article sur la Chine qui passait le jour même de mon arrivée dans *Le Moniteur du soir...* (2).

C'est en effet un tournant dans la vie de Gautier: il a reconquis la confiance de Carlotta Grisi, dont l'ami, le prince Radziwill, se fait de plus en plus distant(3). Carlotta, du reste, viendra à Paris, pour régler, il est vrai, toutes sortes de problèmes(4); elle habitera à Neuilly, ce dont elle gardera un mauvais souvenir, d'autant plus que le séjour finira mal, les scènes d'Ernesta reprenant de plus belle(5). Mais pour le moment, il semble contrôler la situation: il a victorieusement démenti, le 9 décembre de l'année précédente les rumeurs qui couraient au sujet d'un futur mariage de Judith avec Catulle Mendès(6). Ernesta et ses deux filles ont mis à profit leur solitude pour faire une excursion de presque trois semaines au Havre, en septembre(7). Le fidèle Toto a expédié les affaires courantes, sans omettre d'informer son père de l'évolution de la situation(8).

L'article publié dans *Le Moniteur du soir* est le seul trait qui individualise Judith aux yeux de son père, et la fasse exister indépendamment du « petit monde » que composent « Ernest » et « les petites ». Encore est-il curieusement rapproché de « la peinture et la musique », occupations convenables aux jeunes filles bien élevées. De fait, Gautier se conduit en bon père de famille en procurant à sa fille la possibilité d'écrire dans *Le Moniteur du soir*. Ce journal venait d'être créé, en mai 1864, et entendait cumuler les avantages du journal à statut officiel et ceux du « petit journal », vendu au prix très bas de 5 centimes le numéro. Le tirage devait atteindre rapidement les 100.000 exemplaires, sous la houlette de Paul Dalloz, directeur de l'autre *Moniteur*. Il s'était assuré la collaboration de jeunes journalistes comme Xavier Aubryet, venu de *L'Événement*, du *Corsaire*, de *L'Artiste* ; Gustave Claudin, Victor Géroze.

Née en 1845, Judith était certainement l'une des plus jeunes collaboratrices ! Mais, comme on le voit, elle n'était pas seule à porter un nom illustre reconnaissable sous le pseudonyme très « romantique » de « Walter ». Du reste l'aspect matériel de l'article atteste cette jeunesse et cette inexpérience: même en fonction des normes peu rigoureuses du XIX^e siècle, le manque de maîtrise des codes typographiques de la citation ou de la reproduction de discours rapporté est évident. Et la rédactrice, apparemment peu sûre d'elle, s'abrite, pour présenter ses récits, derrière l'autorité d'un

« habitant du Céleste Empire ». Il est vrai que la rubrique des informations sur la Chine est singulièrement bien remplie dans *Le Moniteur du soir*. Sans doute l'actualité l'explique et l'exige-t-elle. La prise de Nankin, en juillet, a mis fin à la révolte des Taiï-ping, qui, depuis 1851, défiaient l'autorité de Pékin. Le journal avait donné à ses lecteurs des informations sur les opérations dès le 29 août, grâce au concours du *Moniteur des armées*, et donne encore des « nouvelles de Chine » le 27 septembre. La prise de Nankin est commentée dans le numéro du 2 octobre. Mais le 17 septembre encore, les « Moeurs chinoises », et, plus tard, le 27 septembre de l'année suivante « Les Examens littéraires en Chine » paraissent des suites dignes d'intéresser les lecteurs. L'article de Judith s'insère dans une assez longue série, où il se fait remarquer par son originalité.

Nul doute qu'elle le doive à Ting-Tun-Ling, le Chinois hébergé depuis 1862 au domicile de Théophile Gautier(9). Mais on peut dire aussi qu'elle pénètre tellement bien le sens de ces légendes, hors de tout exotisme, qu'elle s'en approprie le message, pouvant dire dès lors ce qu'elle ne cessera de répéter jusqu'à la fin de sa vie: « Je suis une Chinoise », avec la même obstination discrète que son maître en civilisation chinoise affirmait: « Je suis un Chinois »(10).

Une même enquête d'identité anime en effet le maître et le disciple, lorsqu'ils livrent au public (et à Gautier) des éléments d'information qui vont vraiment à contre-courant des opinions dominantes. Tin-Tun-Ling était le secrétaire du sinologue Callery, qui avait été l'interprète officiel de l'importante mission envoyée en 1844 en Chine pour tenter de faire pièce aux Anglais, bénéficiaires du traité de Nankin(1842). On a raconté comment cette mission put aboutir en 1846 au traité de Whampoa, où la France, renonçant apparemment aux objectifs commerciaux de son action, entendait garantir un statut favorable aux missions religieuses établies sur le territoire chinois(11). L'Ambassadeur T.-M.-M.-J. de Lagrené, qui dirigeait la mission, nommé Pair de France le 22 juillet 1846, connaissait Victor Hugo qui l'a reçu chez lui avant 1848, et qui a fréquenté plus intimement encore le Dr Melchior Yvan, qui avait participé à cette même mission en qualité de médecin, lors de leur exil commun à Bruxelles. Le Dr Yvan était rentré à Paris après deux ans d'exil: on s'explique dès lors aisément comment Gautier a pu

entrer en relation avec un protégé de Callery. Il faut préciser que cette mission, unique source directe d'observations officielles sur la Chine, a eu de ce fait un retentissement important, dont témoignent les nombreuses publications dont elle a fait l'objet.

On comprend comment l'entourage de Gautier, toujours prompt aux mystifications, voire aux équivoques grivoises, a pu saluer en Callery un « missionnaire », voire un « évêque », eu égard aux finalités religieuses de sa mission. Ting fut-il ramené de Chine à ce moment-là, ou fit-il le voyage plus tard ? La première hypothèse est peu compatible avec la version d'un pauvre étranger, incapable, en 1862, de parler français, et sans aucune relation. Il est probable que la mort de Callery, en 1862, lui imposa de trouver un domicile. Il est certain aussi qu'il était baptisé et qu'il s'en souvient encore le 3 novembre 1864, date où il signe "Paul Ting de Pékin", mention qui ne reparaitra plus. Ces précisions importent quand il faut interpréter cette rhapsodie en apparence incohérente de deux histoires légendaires d'époques très différentes, juxtaposées avec une sorte d'évidence, comme si le lien qui les relie constituait l'essentiel du sens. L'intention polémique de ce rapprochement est du reste explicite: il s'agit de démentir les analyses du mouvement Taï-Ping proposées par « les voyageurs et les missionnaires », parmi lesquels on compte le propre « protecteur » de Ting, J.-M. Callery, auteur d'un ouvrage sur les origines de la révolte ; le sujet n'a pas cessé, bien entendu, de remplir les colonnes de *La Revue des deux mondes*(12). Ces ouvrages s'accordent sur plusieurs points: la sympathie des Occidentaux pour les Taï-Ping se fonde sur les analyses qui y reconnaissent, remaniées et adaptées à une culture locale, des traces de l'enseignement chrétien répandu par les missions, en majorité protestantes, établies en Chine du Sud. Dans l'incertitude où sont les observateurs devant l'ampleur des bouleversements, on attend des Taï-Ping, non seulement un affaiblissement du pouvoir central, mais, qui sait? l'établissement d'un pouvoir plus apte à dialoguer avec des Européens, en raison de l'influence initialement subie. Après 1860, en revanche, les analystes soulignent à quel point les réformes promises par les révoltés sont illusoire, et aboutissent à des formes de servitude aggravées(13).

L'image de la Chine que suggèrent ces légendes s'oppose diamétralement à celle qu'avaient diffusée sous la Monarchie de Juillet les érudits et écrivains français, à commencer par Gautier. Déjà A. Bazin, en publiant son *Théâtre chinois*, mettait le public en garde contre l'idée qu'il n'y a qu'« une seule Chine », celle qui résulte des observations sommaires de l'abbé Grosier et du P. Amiot(14). Le répertoire théâtral, souligne-t-il, ne confirme pas l'image conventionnelle de la femme recluse, reléguée dans les appartements, et la tradition des pieds bandés n'est pas antérieure à la dynastie des Song... Les Taï-Ping, précisément, en accord avec les traditions culturelles du Sud, libertaires et anticonformistes, avaient fortement joué sur le thème de l'affranchissement des femmes, allant jusqu'à constituer des unités militaires féminines(15). En 1861, préparant l'opinion à un retournement d'alliances (puisque les puissances occidentales allaient aider le pouvoir impérial à se débarrasser des révoltés), les observateurs soulignaient la dureté de la condition faite à ces engagées, contraintes d'assurer d'épuisants travaux de fortification et de transports de vivres.

On s'explique ainsi pourquoi, dans une présentation que la maladresse de la rédactrice contribue d'ailleurs peut-être à rendre confuse, une légende récente, relative à la naissance miraculeuse du « Roi céleste » (c'est le sens du nom « Tie-Ouang »), est précédée d'une de ces histoires de guerrière intrépide dont le fonds mythologique chinois n'est pas avare. Cette époque héroïque de la « grande patrie du Milieu » est renvoyée à un passé historique relativement proche : « trois ou quatre cents ans », c'est-à-dire à l'époque des Ming, dynastie dont le mérite historique, souvent rappelé par les Taï-Ping qui n'hésitaient pas à s'en réclamer, est d'avoir chassé de Chine l'envahisseur mongol, tout comme ils se proposaient de chasser les « Tartares », entendons la dynastie qui a succédé aux Ming. Mais la chronologie est extrêmement floue ; le texte attribue à la dynastie mandchoue l'institution des pieds bandés, qui, en réalité, remonte aux Song.

Quant à la seconde histoire, Judith ne se trompe pas en soulignant son intérêt documentaire. Elle vise en effet à expliquer comment était justifiée auprès du peuple l'appellation nouvelle que le chef des Taï-Ping revendiquait, opposant à la dénomination traditionnelle de l'Empereur « Wang-chang » (roi suprême) le titre

inédit « Tie-Wang ». L'origine chrétienne de cette conception imaginaire du pouvoir se trouve totalement récusée. Un temps mythique rapproche l'époque moderne des premiers temps de l'établissement de la dynastie mandchoue, associant d'une manière savoureuse, dont le récit précédent réduit l'étrangeté, le thème féministe et l'atmosphère bouddhiste.

On voit donc que, dans la situation où il est par rapport au domaine littéraire et journalistique, qui le rend totalement dépendant de ceux qui l'hébergent et lui procurent, avec la subsistance, les moyens de s'exprimer, Ting fait preuve de toute l'indépendance dont il est capable, revendiquant, quatre ans après le pillage du Palais d'Été, une identité de Chinois plutôt que de chrétien, et protestant contre une image stéréotypée de la Chine comme pays du despotisme et de l'esclavage consenti.

Il serait naïf de se figurer que quiconque à Paris, en 1864, pût comprendre ce message. La générosité réelle de Gautier n'était pas incompatible avec une sorte d'indifférence à la qualité des êtres - pourvu qu'ils contribuassent à lutter contre l'ennui. Il est douteux que Gautier ait vu dans son hôte autre chose qu'un « magot » contribuant au pittoresque exotique du décor, et dont il loue la « fidélité ». Mais l'« équation personnelle » de Ting revêt une certaine importance dès lors qu'il fait de lui le précepteur ès choses chinoises de sa fille aînée et préférée. Il s'agit en somme d'un legs d'héritage, ou, si l'on veut, d'un partage d'empire littéraire. Tout en transmettant à Judith les connaissances qui feront d'elle une experte en littérature chinoise, Ting l'amène aussi à contester en profondeur l'oeuvre paternelle dans ce domaine. On comprend donc que Judith ait été profondément attachée à une culture qui lui permettait de mener ensemble son combat pour son propre espace dans le champ littéraire, et la définition de son identité de femme.

La Chine de Gautier, on l'a assez répété, est celle de l'époque de la fin des Ming, d'inspiration bourgeoise(16). En idéalisant la bourgeoisie chinoise, et en la parant du charme d'un baroque raffiné, Gautier se dérobe à l'idée décourageante de la bourgeoisie décidément inéduquable de la monarchie sous Louis-Philippe. Il est encore stimulé dans cette volonté d'évasion par le thème (dominant

pour toute sa génération) qu'impose la lecture des *Deux cousines*(17): comment, en respectant avec une minutie maniaque de très complexes règles de la recherche matrimoniale, s'arranger pour les transgresser en toute légitimité et se retrouver bigame sans peur et sans reproche? La réussite littéraire d'une nouvelle comme *Le Pavillon sur l'eau* (18) ne vient-elle pas, pour une part, de la délicatesse avec laquelle ce thème de la bigamie, si important dans la nouvelle chinoise, qui lui doit une bonne part de son succès, a été éliminé de la version française élaborée par Gautier, non sans que l'insistance sur le thème du double, la très légère suggestion d'une ambiguïté sexuelle laisse une sorte de trouble, comme une buée sur l'éclat du miroir?

Sans vouloir schématiser grossièrement, on pourrait suggérer qu'en 1864 Gautier peut se flatter, non d'avoir réalisé son utopie, mais de s'en être assez inspiré pour concilier son purgatoire de Neuilly avec le paradis de Saint-Jean, la nécessité bourgeoise du foyer avec les exigences du coeur qu'accompagnent dignement les raffinements de tendresse sensuelle. Ce souci d'arrêter les comptes sentimentaux d'une vie, de s'établir dans une sérénité située au-delà des drames et des conflits, se montrera encore plus nettement en 1865, puisque c'est l'année que choisit Gautier pour publier enfin en volume les feuilletons relatant le séjour à Venise avec l'autre Italienne, Marie. On sait la suite: *Spirite*, en 1865, apporte la certitude qu'il n'est pas de sérénité ailleurs que dans la mort, et sur terre, à Neuilly, c'est l'enfer, et le plus grand séisme qui ait secoué la vie de Gautier.

Quant à Judith, elle glisse imperturbablement son propre rêve d'un âge d'or dans celui d'un petit lettré chinois. Depuis deux ans au moins elle a décidé que Catulle Mendès serait son partenaire littéraire et dans la vie tout court; dans ces circonstances, c'est montrer trop de mépris que de réduire le rôle de Ting à celui d'un confident et d'un porteur de billets. Ce choix est une manière d'assumer l'héritage et le monde littéraire ne tardera pas à saluer cette union de deux talents et de deux séductions(19). Et c'est indissociablement une manière d'affirmer un farouche désir d'autonomie, en l'absence à peu près totale des modèles féminins pour construire son identité; Carlotta ne s'est pas encore débarrassée de son prince polonais dont Judith, avec la violence des enfants

précoces, ne comprenait pas que l'on pût supporter la compagnie. Quant à Ernesta, elle a toutes les raisons de devenir plutôt un contre-modèle, faute d'avoir assez tôt choisi entre faire sa propre carrière et servir celle de Théophile. Dans ces conditions, l'apprentissage de la poésie et de la culture chinoises permettent de dialoguer avec le père à partir de figures de l'imaginaire qu'ils choisissent dans l'univers chinois d'un rassurant éloignement. S'appuyer sur un respect scrupuleux des règles sociales pour contester les décisions des autorités, c'est en somme en appeler du père réel au père idéal, lui demander de se montrer simplement égal à l'image qu'il donne de lui en littérature et en poésie.

Le dispositif imaginé par Gautier dans *Le Pavillon sur l'eau* en suivant les incitations d'un texte chinois se trouve donc fonctionner comme modèle pour les communications entre Judith et Catulle. Sévèrement séparés par une contrainte extérieure et arbitraire, les amants communiquent chacun avec le reflet de l'autre. Ainsi Catulle et Judith profitent-ils de toute publication pour échanger des messages savamment codés au miroir de la poésie. Ces amours en forme d'affrontements où la haine fait place à une irrésistible faiblesse, cette passion où l'héroïne reconnaît surtout la fermeté de son propre décret, tout cela permet à Judith de confier aux colonnes du *Moniteur* une version codée de sa propre histoire et de son combat. Gautier avait assurément tort d'oublier que l'écriture n'est pas une occupation anodine pour une jeune bourgeoise. Mais peut-être aussi ce jeu de reflets enferme-t-il Judith dans un univers de théâtralité truquée dont elle ne pouvait savoir s'il relevait de la tragédie ou de la tragi-comédie, selon Clorinde ou selon Bradamante.

Car il faut convenir que si l'hypothèse que Judith a sélectionné cette histoire parce que, consciemment ou non, elle y trouvait un moyen de parler de sa propre histoire, ce ne peut être qu'au prix d'une complète inversion des rôles. Si l'Impératrice guerrière est pour une jeune femme un pôle d'identification fort (quoique légèrement puéril), c'est Judith qui dans la réalité joue, à son grand dépit, le rôle de la jeune fille séquestrée. Dans le conte c'est le jeune homme qui, soumis à un point d'honneur infiniment plus cruel que celui qui point Rodrigue, est entravé dans ses choix sentimentaux par la tyrannie d'un père. Le jeu de rôles devient ici singulièrement

complexe et lourd de conflits futurs pour lesquels, évidemment, la sagesse de Ting-Tun-Ling était trop courte.

Du moins les équivoques de l'exotisme se trouvaient-elles levées. Théophile Gautier pouvait bien, dans sa jeunesse, évoquer en style ancien le « Cathay » comme expression hyperbolique (selon une autre figure de style ancien) de sa propre étrangeté. Empereur des métaphores lui aussi, le poète ne pouvait se douter qu'il serait rattrapé par ses propres figures, passées de la rhétorique dans la vie. Il est un peu trop parisien de s'en tenir comme souvent, au « comment peut-on être chinois ». Fidèle à ses intuitions, la génération suivante allait se charger de lui renvoyer au miroir, non de Venise, mais de l'Extrême-Orient, l'image de sa propre étrangeté.

Jean-Claude FIZAINÉ

NOTES

1. *Le Moniteur du soir*, lundi 17 octobre 1864, n°167. L'article couvre une colonne et demie page 4. On a respecté sans le souligner à chaque fois, l'orthographe exacte, y compris les flottements e la transcription des noms propres.
2. Voir les lettres du 29 août et du 19 octobre 1864 (n°3291 et 3306 de la *Correspondance générale*, Droz, 1992, tome VIII)
3. Après le 5 novembre, date de leur voyage à Baden Baden, il ne sera plus question de lui dans la correspondance
4. Lettre du 25 novembre 1864 (n°3321)
5. Le voyage finit en tragédie; voir la lettre d'Ernesta à Carlotta (Lov C479 f28)
6. Lettre du 9 décembre 1863 (n°3148). Catulle Mendès avait fait annoncer son mariage comme imminent par plusieurs journaux de Paris. Voir Joanna Richardson *Judith Gautier*, Seghers 1989 p.46
7. Lettre de Théophile Gautier fils à son père du 9 septembre 1864 (n°3295)
8. Lettre du même au même du 14 septembre (n°3297) et du 1er octobre 1864 (n°3304)
9. Voir S. von Minden « Une Expérience d'exotisme vécu: le Chinois de T.G. », *BSTG* n°12 p.35 à 55
10. J.Richardson *op. cit.* p.234
11. Ferrière Le Vayer R. de *Une Ambassade française en Chine; journal de voyage*, Paris, Amyot 1854; Lavollée Charles *France et Chine*, Plon, 1900; Gross-Aschoff *Les Négociations commerciales franco-chinoises 1844-1846*, New-York 1951; Wei-Ts'ing Sing Louis *La Politique missionnaire en Chine 1842-1856*
12. J.M. Callery et le Dr Yvan *L'Insurrection en Chine 1853*. C'est le Dr Yvan qui guide Victor Hugo et Juliette Drouet lors de leur visite aux Chinois de Bruxelles en 1852 (Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits NAF 24.794)

13. *La Revue des deux mondes* 1er et 15 juillet 1861, p. 5 à 36 et 312 à 361
14. A. Bazin, dit Bazin aîné, *Le Théâtre chinois*, Paris, 1838 p.XII
15. Voir Gemet Jacques *Le Monde chinois*, A. Colin, 1990, p.443
16. J. Richer, dans *Etudes et recherches sur T.G. prosateur*, Paris 1981, dont le chapitre VIII s'intitule « Reflets de Chine » ne prête pas la moindre attention aux textes chinois en eux-mêmes
17. *Io-Kiao-Li* ou *Les deux cousines*, roman chinois traduit par M.Abel Rémusat, précédé d'une préface où se trouve un parallèle des romans de la Chine et de ceux de l'Europe, Paris, 1826. Gautier a lu ce roman avant 1833, Lovenjoul *HOTG*, tome I p.55
18. Publiée dans *Le Musée des familles* en septembre 1846
19. En 1866, Judith dédaignera *La Gazette des étrangers*, pour laquelle son père l'a recommandée à Charles Bataille (1831-1868, ancien collaborateur de A.Rolland et Carjat) pour la revue homonyme dirigée par Henri de Pène (né en 1830, légitimiste, ancien collaborateur du *Figaro*, rendu célèbre par un duel), revue beaucoup plus brillante où elle assurera, entre autres choses, la couverture du Salon. Le 4 avril, la revue annonce « Un mariage de beauté, de jeunesse, d'art et de poésie..... ». En récompense, Judith - qui a toujours son pseudonyme de Walter- assurera l'intérim de son rédacteur en chef, empêché par le décès de son père. Elle rend compte, le vendredi 13 avril (!) d'un « petit grand bal aux Affaires étrangères » (« Le Petit bal de Mme Drouyn de Lhuys ») ; le 18, d'un vaudeville aux Folies dramatiques. Gautier lui aussi avait commencé sa carrière en « couvrant » de événements mondains.

JUDITH GAUTIER ET « LE LIVRE DE JADE »

Judith Gautier (1845-1917) possède de nombreux titres de notoriété, sinon de gloire(1). Le premier est d'être née des amours du poète et d' Ernesta Grisi, soeur de la célèbre danseuse Carlotta. Elle fut l'enfant préférée, douée et intelligente, très belle, écrivain et journaliste précoce et auteur de nombreuses oeuvres.

Cette notoriété fut soutenue par une action sociale, mondaine, théâtrale, musicale, qui, sans intrigue, la fit élire à l'Académie Goncourt, première femme de cette institution, succédant à Jules Renard. On connaît son mariage, malheureux, avec Catulle Mendès, ses nombreuses amitiés, et surtout l'amour que lui vouèrent Victor Hugo et Richard Wagner. Cependant, aucun de ses nombreux romans ne fut réédité après 1900. Son autobiographie, *Le Collier des jours*, ne fut réédité que jusqu'en 1910.

Le Livre de Jade (2), publié en 1867 sous le nom de Judith Walter, réédité puis augmenté en 1902, 1908 et 1911, le fut encore en 1923, 1928 et 1933. Il fut traduit en anglais, en allemand et en italien. Encore cité, il est donc bien, à notre époque, ce qui est le plus important dans l'oeuvre, sinon dans la biographie de Judith Gautier.

*

* *

Le Livre de Jade est présenté comme une traduction de poèmes chinois et la première date de publication, 1867, intrigue quand on se réfère à l'âge de l'auteur, née en 1845.

Il est vrai que, depuis 1864, et aussi sous le nom de Judith Walter, la jeune fille avait fait paraître plusieurs articles, le premier et les plus nombreux étant consacrés à l'art chinois. Sa correspondance montrait une parfaite maîtrise de la langue et un style alerte. Un goût pour l'exotisme extrême-oriental semble lui être venu à Londres après la rencontre de deux Japonais à l'Exposition Universelle de 1862.

Est-ce pour flatter ce goût, par amour paternel, générosité et extrême sens de l'hospitalité, que Théophile Gautier, peu de temps après, accueillit chez lui, rue de Longchamp, « contre des leçons de chinois à sa fille », l'étrange Tin-Tun-Ling (3)? Agé d'une trentaine d'années, il était sur le pavé à Paris après avoir été révoqué d'un poste d'assistant de Stanislas Julien, professeur au Collège de France. On ne sait s'il était venu en France appelé par Napoléon III après la guerre de Chine ou par Monseigneur Callery, évêque de Macao, pour collaborer à un dictionnaire franco-chinois.

Une algarade pittoresque avec le professeur Stanislas Julien, un vêtement chinois conservé longtemps à Paris, une vie de bohème, un mariage qui le fit accuser de bigamie, des querelles et brouilles avec sa bienfaitrice évoquent un personnage assez farfelu.

Ses leçons de chinois furent réelles, mais on peut douter qu'elles aient suffi pour faire d'une jeune fille en deux ou trois ans une sinologue apte à traduire les anciens poètes, sinon en se référant aux interprétations de son professeur, lequel maîtrisait mal le français et dont les titres mandarins restent obscurs.

On doit remarquer que, même si l'enseignement fut poursuivi, même si, plus tard, des traductions d'autres poèmes reçurent des compliments de sinophones, aucun professeur n'est connu, aucune bibliographie, aucune référence ne sont données dans les rééditions.

La biographie ne montre aucun voyage en Chine. De nombreuses œuvres sont inspirées de l'Égypte, de l'Inde, de la Perse, du Japon.

La mode était à l'exotisme. Il est piquant de rappeler que la nouvelle (fausse!) du mariage de Judith Gautier avec Pierre Loti fut annoncée. Pour Rémy de Gourmont, Judith Gautier était « un excellent écrivain français nourrie d'exotisme ».

*

**

Le livre de Jade marque, malgré les réserves précédentes, une étape importante dans la connaissance, du moins par le public non spécialiste, de la poésie chinoise.

Certes, en 1867, la sinologie française était ancienne. Mais si la Compagnie de Indes avait influencé notre céramique et notre art décoratif, si les Jésuites bien en cour avaient publié une intéressante correspondance et des traductions, si des missions et des guerres avaient ouvert « l'Empire du Milieu », la culture chinoise restait un domaine réservé.

On s'attachait beaucoup plus à la prose qu'à la poésie. Cela est souligné par le marquis Hervey-Saint-Denys (4), élève de ce Stanislas Julien dont les démêlés avec Tin-Tun-Ling ont été signalés et dont les *Poésies de l'époque des Thang* sont encore rééditées.

Mieux que de tout sinologue, l'auteur bénéficiait des amitiés de son père: Arsène Houssaye, Taschereau, les Goncourt, Leconte de Lisle, Armand Silvestre, Hérédia, Flaubert, et même Victor Hugo. Il faut dire que la belle Judith Gautier exerçait aussi elle-même son influence.

Elle contribua à la vocation de Soulié de Morant (5). Il avait huit ans quand elle le rencontra à trente-cinq ans. *Le Florilège des Poèmes Song* sera, en 1927, dans le sillage du *Livre de Jade*.

Les éloges de l'orientaliste Albert de Pourville, le poème-dédicace de l'ambassadeur Yu-Keng en 1901 et d'autres témoignages peuvent-ils faire accorder quelque crédit à Judith Gautier comme sinologue ? Ceux d'Anatole France et de l'Académie Goncourt comme écrivain?

*

**

Des sinologues, actuellement, disent que les poèmes du *Livre de Jade* sont du cru de l'auteur et ils laissent entendre qu'ils sont nombreux, ce qui les dispense d'analyser l'ensemble de l'oeuvre.

On ne peut récuser l'invention pure dans les traductions (?) de poèmes de Tin-Tun-Ling dont les originaux sont inconnus.

Deux poèmes, et eux seuls, sont datés (Tokyo 1891, Paris 1910) et attribués à J. Shuin-Ling, nom bien voisin de celui de « la belle déesse Siang Ling tenant la lyre d'or dans ses bras blancs » selon un vers que l'ambassadeur Yu-Keng dédia à Judith.

Des initiales, inhabituelles dans la romanisation des idéogrammes, sont relevées par C.Hsing-Ling (avec date Pékin 1878). Or Judith Gautier forgeait des noms chinois pour des amis. Victor Hugo fut flatté d'être Hi-Ka-Hu-Ko, ce qui signifiait « A l'exilé triomphant qui marche avec gravité en disant de grandes choses immortelles ».

Les auteurs inconnus étant fréquents en Chine, on ne peut tous les récuser comme originaux traduits.

Etrange est l'attribution de six poèmes à la poétesse Ly-Y-Hane. On pourrait croire qu'il s'agit d'une amie (Liliane ?) ou de Judith elle-même, d'autant plus que l'introduction donne une biographie « féministe » de cet auteur. Il s'agit bien pourtant de Li Ch'ing Chao

(Li Qing Zhao) qui fut, sous la dynastie Song, une épouse amoureuse et une veuve éplorée.

Un examen minutieux des textes serait nécessaire pour en établir les correspondances chinoises. La difficulté en est le très grand nombre des poèmes chinois, l'incertitude de leur origine après des destructions et des recopiations. Les noms des auteurs sont cités dans une romanisation encore imprécise et effectuée tantôt pour le nom même, tantôt pour le « nom de plume ». Li Tai-Pé est Li Po (Li Bai en translation pinyin). Thou-Fou correspond bien à Tou Fou (Du Fu) mais il faut savoir que Du Ty est l'empereur Wu des Han, Ouán-Oui le poète Wang Wei. Quan-Po est l'auteur du pavillon du prince de Teng (Wang Bo), etc....

Les sinologues eux-mêmes admettaient un certain laxisme dans leurs traductions. On ne pouvait, à cette époque, négliger la syntaxe française même pour se rapprocher de la linguistique chinoise, dont l'imprécision (absence de conjugaison, de termes de liaison, etc...) est d'ailleurs augmentée, volontairement, dans l'écriture poétique qui prend ainsi une valeur évocatrice dans sa concision extrême. Qu'elle laisse place, pour des sinologues exercés, à plusieurs interprétations et que le mot à mot soit pénible est bien mis en évidence dans les introductions actuelles des traductions (6).

Il faut convenir que l'élimination d'adverbes et de pronoms, parfois de verbes, l'emploi de l'infinitif se rapprochent de la brièveté chinoise, mais ne l'atteignent pas. Le style des traducteurs traditionnels est admissible. Celui de Judith Gautier n'est pas très éloigné de ceux de Hervey-Saint-Denys et de Demiéville(7) et collaborateurs.

Le caractère en partie désuet du *Livre de Jade*, d'un point de vue sinologique, vient d'abord du choix des textes traduits. Cela se marque d'emblée par la division en chapitres. Le premier intitulé « Les Amoureux », est le plus important alors que l'amour, la passion apparaissant peu dans la poésie chinoise. La nostalgie, la séparation, l'union avec la nature, l'influence du bouddhisme et du taoïsme, en revanche, sont mis en évidence par les sinologues.

Judith n'a pas la prétention de donner une anthologie. Même si l'on conçoit que son choix est déterminé par sa personnalité, son sexe et son âge, il faut convenir que ses traductions, comparées à d'autres des mêmes textes montrent une tendance à la sentimentalité qui trahit l'original. Mais rappelons que l'imprécision de ces originaux prêche souvent à diverses interprétations.

*

**

Les écrivains, les poètes (qui comprennent des sinologues désirant s'exprimer dans un langage poétique) critiquent d'autres aspects encore du *Livre de Jade*.

On pourrait s'attendre au reproche de ne pas voir versifier avec nombre, rythme, césure, rimes, ce qui l'est aussi en chinois. La traduction versificatrice est classique. Elle est défendue pour le grec encore par R.Brasillach et par M.Yourcenar, défendue et réalisée pour le chinois par Paul Jacob (8). A vrai dire, la concision et la syntaxe du chinois rendent ce travail ingrat. Peut-être pourrait-on le tenter en s'éloignant de la signification du texte original, vers « inspirés de » ou paraphrasant (9).

La « chinoiserie » est un autre écueil. On veut dire par là le recours à nombre de mots non traduits, au choix de thèmes exotiques. Cela peut se faire même en dehors des traductions, comme par Louis Bouilhet, l'ami de Flaubert:

La fleur Ing-Wa, petite et pourtant des plus belles,
N'ouvre qu'à Cheng-tu-Fu son calice odorant
Et l'oiseau Tung-Wang-Fun est tout juste assez grand...

Les « chinoiseries » de Judith Gautier sont limitées et liées à la pittoresque romanisation des idéogrammes de son époque. Elle la réserve en général pour les noms propres. Si le jade apparaît un peu trop souvent comme terme de comparaison, les saules, les peupliers et les autres plantes sont ceux de nos climats.

Dans le « Chant sur le fleuve », la barque est d'ébène alors qu'elle est de cha-tang chez Hervey-Saint-Denys. Peut-être est-ce même de l'anti-exotisme que de remplacer les si nombreuses oies sauvages des poètes chinois par des cigognes. G.Margouliès, savant sinologue, conseillait d'éviter la couleur locale. Judith Gautier ne l'a pas fait par le choix des poèmes, mais par une transposition à la recherche du charme, sans l'alourdissement de nos universitaires.

Une conception actuelle de la poésie guide évidemment Claude Roy (10). Il critique Judith Gautier, mais aussi d'autres traducteurs, pour manque de concision et éloignement de la simplicité des originaux. "Les poètes chinois débarquent sur notre planète comme s'ils avaient suivi des cours de français dans un institut où les professeurs s'appelleraient Parny, Lamartine, Desbords-Valmore, Dorchain et la comtesse de Noailles". Mais Claude Roy écrit aussi : « La seule façon de donner le sentiment du recul, ce n'est pas de réinventer un langage ancien... les traductions qui apparaissent finalement datées avec le plus d'exactitude sont en général l'oeuvre d'auteurs qui ont été résolument de leur temps ».

Et certes, étant de notre temps, nous admirons les traductions de Claude Roy qui apparaissent élégantes, concises et poétiques dans le sens où nous concevons la poésie chinoise.

Mais il semblerait juste d'apprécier *Le Livre de Jade* en tenant compte de l'époque où il a été écrit.

Dans ces conditions, le « langage poétique » non rimé, sans césure, sans nombre de pieds doit se différencier de la prose par un vocabulaire, une syntaxe (nécessairement de l'époque s'ils ne pastichent pas « l'archéologie »). Peut-être simplement par une typographie et des alinéas. C'est bien ce qu'on lit, avec une marque de la fin du XIXe siècle, chez Judith Gautier, comme chez nos contemporains séduits par la poésie chinoise et qui veulent l'évoquer sans pédantisme (11), mais avec la note du XXe siècle.

Sans aller jusqu'à marquer une forme poétique comme chez Claudel ou Saint-John Perse, des alinéas, qui ne délimitent pas des versets, sont indissociables de ces oeuvres.

*

**

Le Livre de Jade mérite d'être examiné et comparé dans ses textes (12).

Dans l'introduction, intitulée « Prélude », les poètes écrivent sur des tablettes. Li-Tai-Pe jette comme un linceul pailleté d'or les voiles de l'ivresse, les poésies voltigent de bouche en bouche, Ly-Y-Hane (Li Qinzhaò) est une Sappho chinoise, une fleur éprise d'un oiseau. Avec, ou malgré, ce style, la lecture de cette brève introduction de dix pages est agréable. Certes, le ton romantique de la mort de Li-Tai-Pe forme l'essentiel de sa biographie, mais le parfum de sinologie de la belle Judith est respirable.

Après une préface de Yu-Keng (en 1901 pour une réédition), le recueil se divise en chapitres. Le premier, intitulé « Les Amoureux » est le plus important (pages 17 à 102) et contient des textes du Che-King (*Livre des poèmes*).

Ce chapitre sera suivi de ceux intitulés « La Lune », « Les Voyageurs », « la Cour », « La Guerre », « Le Vin », « L'Automne », « Les Poètes ». Cela donnerait une assez bonne représentation des thèmes poétiques préférés dans la Chine ancienne, si le choix et les traductions ne réduisaient pas au minimum les influences bouddhistes et surtout taoïstes. Mais celles-ci sont peut-être privilégiées par nos contemporains.

La veine populaire, surtout présente dans les chants anciens, donne un exemple d'emblée (page 17) d'une transformation stylistique.

Je t'en conjure, ô Tchou-Tseu, ne traverse pas mon village... Oh! Je voudrais bien te donner mon coeur Tchou-Tseu! Mais les réprimandes de mes parents, n'est-ce pas, je dois les accueillir avec une crainte respectueuse ?

Patricia Guillermez(13) traduira :

Je t'en prie, Chung Tse,
N'approche pas de mon village...
Je pense à toi Chung Tse
Mais je redoute aussi
Les paroles de mes parents.

Et Claude Roy(p.87) :

Gentil Tchong Tsen, mon beau galant
Ne vient point en catimini...
Mais par Tchong Tsen mon coeur est pris.
J'ai respect pour mes père et mère...

Si, dans cette chanson populaire, de telles différences stylistiques s'observent, on devine qu'on en trouvera beaucoup d'autres. Elles viennent d'abord de l'emploi fréquent et banal d'adjectifs et d'adverbes: embaumées, délicat, languissant et languissamment, majestueux, petit, lentement...

On note des expressions qui datent: paroles nombreuses, essences délicieuses, terrasse ombreuse, lourd chagrin, dentelle d'écume, coeur oppressé, tristesse mortelle, souffle adoré, sourcils blonds...

Les formes exclamatives, les inversions syntaxiques sans nécessité versificatrice veulent sans doute tendre vers un style poétique qui, par sa prolixité, son lyrisme, sa sentimentalité, s'oppose à celui de la Chine ancienne.

Celui-ci, dans ses rigidités formelles, dans l'usage qui en est fait pour les examens et dans son emploi privilégié par une caste mandarinale ou du moins lettrée, comporte beaucoup d'artifice, de convention, de monotonie.

Le conventionnel poétique n'est pas celui de notre époque qui, naturellement est mieux compris.

Ainsi, de F.Cheng(14):

Muet
monter seul
le pavillon d'ouest
La lune, crochet d'argent,
Bouclant le clair automne
Dans la cour profonde
aux platanes solitaires.

Et de Claude Roy(15):

Je monte en silence
à la chambre del'Ouest.
La lune, mince hameçon
Les arbres dans la cour
en prison dans l'automne.

La typographie, la ponctuation (ou son absence), la syntaxe qui tentent de se rapprocher du chinois étaient inconcevables au temps de Judith Gautier.

Pour d'autres poésies, le hiatus entre les traductions actuelles et celles du *Livre de Jade* est moins profond. Voici Li-Taï-Pe (Li Bai):
« Une bonne fortune sur le chemin » (p.29) :

Je montais un cheval superbe à l'allure fière et gracieuse. Il marchait dans les fleurs, dont les arbres printaniers jonchaient la route
Voici que je vis venir vers moi un char fermé, un de

ceux dont le nom est: cinq nuages...
Alors, écartant le rideau de perles, une femme
ravissante m'éblouit de son sourire...

La traduction littérale de F.Cheng est (p.129):

Cheval blanc, fièrement marchant/fouler fleurs
tombées
Ma cravache pendue droit frôler/carrosse aux cinq
nuages
Belle femme d'un sourire/soulevant rideau de perle.

Cela donne dans l'anthologie de Demiéville (P.264) :

Mon beau coursier au pas altier foule un tapis de fleurs
tombées.
Ma cravache qui pend va droit frôler la voiture irisée
D'une belle qui, souriant, soulève son rideau de
perles...

On conçoit que Claude Roy pourrait relever "coursier" et que,
sans note, une voiture irisée soit incompréhensible.

Dans "Les Yeux", attribués à Ly-Y-Hane (p.77):

Les cendres sont froides dans l'or du brûle-parfum
sculpté en lion chimérique.
Je m'agite fiévreusement sous la houle rouge de ma
couverture, et brusquement, je la rejette pour me lever.
Mais je n'ai pas le courage d'achever ma coiffure, le
peigne est trop lourd pour mon accablement...

Ce que F.Stocès interprète pour Li Qingzhao (16) dans une
traduction plus « poétique » que celle de Liang Baiching (17), ne
serait-ce que par les alinéas qui rappellent la brièveté de la
linguistique chinoise.

Le brûle-parfum
en forme de lion d'or s'est éteint.
Ma couverture de brocart
est froissée en vagues écarlates.
Je me lève, mais je suis trop épuisée
pour apprêter mes cheveux.

Pour « L'Escalier de Jade » de Li-Taï-Pe, on comparera le texte de Judith Gautier (p.107) au mot à mot de François Cheng (p.13).

Perron de jade/naître rosée blanche
Tard dans la nuit/pénétrer bas de soie
Cependant baisser/store de cristal
Par une transparence/regarder lune d'automne.

Donc vingt-quatre mots, contre quatre-vingts chez Judith Gautier.

Cela fera-t-il admettre les décasyllabes rimés de Paul Jacob (p.98):

Sur le perron de jade un givre blanc
Tard dans la nuit, transit les bas de soie,
Puis le rideau de cristal qu'on descend
Ouvre à la lune automnale la voie.

Ou, pour obtenir une forme conventionnelle le rondel de notre Miroir Céleste (p.42) (voir n9):

La trace de vos pas sur la pierre mouillée,
Quand vous êtes venue, si tôt, silencieuse,
Recueille, après la soie, la fraîcheur délicieuse
Que le petit matin laisse avec la rosée.

Près de la porte ouverte à l'aube gracieuse
Un rêve se prolonge et mêle vos pensées
Aux traces de vos pas sur la pierre mouillée
Quand vous êtes venue, si tôt, silencieuse.

Ce fut la même nuit que la belle éveillée,
Sans craindre le linceul des ombres nuageuses,
A laissé, en priant la lune capricieuse,
Comme un songe fantasque au milieu de l'allée
La trace de ses pas sur la terre mouillée.

Pour un autre poème, on peut croire qu'il est possible de rester proche du texte original de Li Bai en utilisant des vers blancs (18):

Au pied de ces remparts, d'où l'on voit des montagnes,
près de la douve où l'eau reflète des murailles,
c'est là que des amis doivent se séparer...
Loin de l'exil tu pars tel une feuille au vent.
Un nuage qui glisse est comme un vagabond
dont le soleil couchant clame un dernier appel.
Les mains disent l'adieu du fugitif instant
où le hennissement des chevaux semble un cri.

De ce poème, bien caractéristique de ces lettrés, souvent éloignés et séparés, on peut lire le texte original (chinois, phonétique, littéral et traduit) dans François Cheng (p.179) qui a commenté le sixième vers dans son introduction et le reprendra dans « Entre source et nuage » (p.28). On peut lire aussi la traduction de Colette Jaeger (p.65) et celle rimée de Paul Jacob (p.65).

Peut-être pourrait-on le présenter en sonnet ("En marge de la poésie chinoise", voir n9).

Je vous ai reconduit par de rudes chemins
Et nous avons atteint le mur infranchissable
Pour tous ceux dont l'exil a marqué le destin...
Je dois rester aux bords des steppes et des sables.

Un fleuve naît ici. Comme une herbe, très loin,
Ta voile au vent suivra un courant favorable
Jusqu'à notre village où nous étions voisins.
Adieu. Voici le soir et le chagrin m'accable.

Immobile je reste un instant sur la piste

Avec la nostalgie de tous nos souvenirs.
Je ne sais déjà plus s'ils seront beaux ou tristes.

Mon cheval hennissant couvre le cri profond
Que je voulais encor te faire parvenir.
Ah! C'est un chant d'oiseau qui, là-bas, me répond!

Sans chercher la convention du sonnet pour répondre à celle de la versification chinoise, et sans le scrupule d'exactitude et de concision des sinologues, voici, pour Judith Gautier (p.123):

Le Départ d'un ami

Par les vertes montagnes aux rudes chemins je vous
reconduis jusqu'à l'enceinte du Nord.
L'eau écumante roule autour des murs et se perd vers
l'orient.
C'est à cet endroit que nous nous séparons.
Je m'en retourne, solitaire, et je marche péniblement.
Il me semble maintenant que j'ai plus de dix mille lis à
parcourir.
Les nuages légers flânent paresseusement comme mes
pensées.
Bientôt le soleil se couche, et je sens plus vivement
encore, la tristesse de la séparation ;
Par-dessus les broussailles, une dernière fois s'agite la
main, au moment où vous allez disparaître.
D'un long hennissement mon cheval cherche à rappeler
le vôtre... Mais c'est un chant d'oiseau qui lui répond.

*

* *

En conclusion (et si possible en consultant des références)(19), diverses manières, traductions, interprétations et commentaires ont tenté de faire sentir l'importance et les qualités de la poésie chinoise classique malgré les différences de nos cultures, de nos syntaxes, de nos règles versificatrices.

En plaçant *Le Livre de Jade* dans l'ambiance de l'époque, en comprenant les éloges et le succès qui ont soutenu ses éditions successives, on doit donner à Judith Gautier une place dans la littérature française, après celle de son père, à côté de celle de traducteurs plus savants, plus scrupuleux ou plus poètes, dans le sens contemporain.

Pierre NOGRETTE

NOTES

1. Richardson (Joanna): *Judith Gautier*, Seghers, 1989; Camacho (M.Dita) *Judith Gautier, sa vie, son oeuvre*, Droz, 1939; *BSTG* n°3 p.131, n°8 p.107.
2. *Le Livre de Jade*, Lemerre, 1867, sous le nom de Judith Walter ; *Poèmes traduits du chinois* par Judith Gautier, Juven, 1902 et 1908 ; *Album de poèmes tirés du Livre de Jade*, The Eragny Press, London, 1911 ; *Le Livre de Jade, Les belles oeuvres littéraires*, éditions Jules Taillandier, 1928 ; *Le Livre de Jade*, les beaux textes illustrés, librairie Plon, 1928 et 1933.
3. Voir S. von Minden « Une expérience d'exotisme vécu: le Chinois de T.G. », *BSTG* n12.
4. Margouliès (G.) *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise*, Payot ; Marquis de Hervey-Saint-Denys *Poésies de l'époque des Tchang*, éditions Champ libre, 1977, rééd.
5. Jacquemin (Jeanine) *George Soulié de Morant, sa vie, son oeuvre*, *Revue française d'acupuncture* (11, n°42, 1989).
6. Cheng (François) *L'écriture poétique chinoise*, Seuil ; Pimpaneau (Jacques) *Lettre à une jeune fille qui voudrait partir en Chine*, Philippe Picquier ; Pimpaneau (Jacques) *Histoire de la littérature chinoise*, Philippe Picquier.
7. Demiéville (Paul) *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Gallimard
8. Jacob (Paul) *Li Bai. Florilège*, Gallimard ; Jacob (Paul) *Vacances du pouvoir*, Gallimard.
9. Cheng (François) *Entre source et nuage*, Albin Michel ; Nogrette (Pierre) *Miroir céleste, En marge de la poésie chinoise, A la suite du voleur de poèmes, Voie pimpanesque*, tous inédits.
10. Roy (Claude) *Le Voleur de poèmes*, Mercure de France, 1989 ; Roy (Claude) dans *La Traduction en jeu*, Collectif Change, Seghers, Laffont, 1974.
11. Jaeger (C.) *L'Anthologie de trois cents poèmes de la dynastie des Tang*, Société des éditions culturelles internationales, Beijing, 1987 ; Stocès (F.) *Signes immortels*, Sans Han, 1987 ; Stocès (F.) et Zheng Su *Les Fleurs du cannellier d'après Li Qingzhao*, Orphée, 1990 ; Nogrette (Pierre) *L'Empire du milieu poétique*, dans *Revue phréatique* n°58-59, 1991 ; Cheng (F.) *Entre Source et nuage*, Albin Michel.
12. Dans ce chapitre, la pagination sera donnée par l'édition Plon 1933.
13. Guillermaç (Patricia) *La Poésie chinoise des origines à la révolution*. De cet excellent livre épuisé, la pagination est donnée dans la réédition en Livre de poche (Marabout

Université), reprise de l'édition Seghers. De même, la pagination de l'*Anthologie* dirigée par Demiéville sera dorénavant dans sa reprise en Livre de poche chez Gallimard. Les paginations suivantes se réfèrent aux ouvrages déjà cités. On pourra consulter aussi d'autres ouvrages comme ceux de Dominique Hoizey *Le Livre des poèmes*, Albedo et *Li Po parmi les nuages et les pins*, Arfuyen. Et pour Li Qinzha, la traduction de Liang Paiching, Gallimard. Voir aussi dans les éditions Orphée et Moundarreu des traductions avec textes chinois. On peut y ajouter de nombreuses traductions en anglais. Bibliographie dans *Signes immortels* de F.Stocès.

14. *Li-Yu* p.133

15. *Li-Yu* p.232

16. Voir n°11

17. Voir n°13

18. Nogrette (Pierre) *En lisant François Cheng* (d'après *Entre source et nuage*, p.28).

19. Les références, partielles, du *Livre de Jade* dans la pagination de l'édition Plon 1933, sont données avec les paginations des éditions citées (voir n°13 et précédentes) : 17 Patricia Guillermez (P.G.) 46, Claude Roy (C.R.) 87. -19 P.G. 51, C.R. 89. -27 P.G. 61, Demiéville (D) 77, G.Margouliès (G.M.) 326, Miroir céleste 17. -29 D. 264, François Cheng (F.C.) 129. -37 Hervey-Saint-Denis (H.S.D.) 133, Dominique Hoizey (Orphée, D.H.) 75. -48 Miroir céleste 50. -56 D. 326, P.G. 121. -70 En marge 19. -72 P.G. 142. -77 Ferdinand Stocès (F.S.) 89, Liang Paiching (L.P.) 57. -82 L.P. 56. -85 L.P. 97, F.S. 73. -89 L.P. 84. -107 D. 261, F.C. 132, Paul Jacob (P.J.) 98, Colette Jaeger (C.J.) 62, F.S. 42, D.H. 63, Miroir céleste 42. - 123 F.C. (*Entre source et nuage*) 28 et idem *En lisant François Cheng*, F.C. 179, C.J. 65, P.J. 65, En marge 52. -125 C.J. 61, F.C. 131, F.S. 51. -125 P.G. 49. - 146 H.S.D. 236. -161 P.G. 60, D. 72. -183 C.R. 48 à 53, P.J. 191. -189 H.S.D. 210. -207 H.S.D. 232. -210 D. 226, Miroir céleste 32.

JUDITH GAUTIER CRITIQUE D'ART

Dans la bibliographie de l'oeuvre de Judith que Joanna Richardson établit à la suite de la biographie qu'elle a consacrée à la fille du poète, à la rubrique « Journaux et périodiques », J. Richardson prévient: « J.G. a collaboré à des journaux et à des périodiques, sous des noms divers, pendant près de quarante ans. La liste de ses articles formerait à elle seule tout un vol. et rien ne pourrait affirmer qu'elle soit complète. La liste qui suit n'a aucune prétention à l'exhaustivité (...) ». Nous pouvons compléter cette liste par la contribution de Judith à *L'Entr'acte*, pendant la direction de son père (Voir *Correspondance générale* de T.G, tome VIII) ; elle rend compte du Salon, du 10 mai au 26 juillet 1865, en dix articles, signés Judith Walter. Il ne saurait être question, dans ce cadre étroit, de reproduire l'ensemble de ces articles, nous en donnons simplement un échantillon, avec le premier article, et un extrait du dernier, dans lequel sa jeunesse (en 1865, elle a à peine vingt ans) ne s'est pas laissée impressionner par la qualité de l'aquarelliste jugée, la princesse Mathilde.

*
* *

MM. Puvis de Chavannes, Baudry, Hébert

Nous sommes d'avis de commencer notre examen du Salon comme le commence le public, en cherchant d'abord les noms célèbres, les têtes de légions, ceux dont les oeuvres, avant que personne n'eût encore franchi le seuil du Palais des Beaux-Arts, étaient déjà signalées à la foule par ces voix mystérieuses et incompréhensibles qui répandent si promptement les nouvelles les plus secrètes et donnent raison à la fable de Midas.

Ces noms aimés et cherchés du public sont ceux de Baudry, Cabanel, Puvis de Chavannes, Hébert, Gérôme, Corot et Meissonier. La grande composition de M. Puvis de Chavannes, placée dans le vestibule, frappe d'abord les regards : *Ave Picardia nutrix*. C'est une peinture décorative pour le musée d'Amiens, un peu pâle peut-être, mais que l'épithète de peinture décorative fait comprendre et excuser; les grandes qualités résident surtout dans l'ampleur de la composition, l'heureux agencement des groupes et la grâce naturelle et majestueuse des figures.

M. Puvis de Chavannes possède à un haut degré le génie de la composition. C'est par là toujours que son talent s'affirme; et cette fois, comme dans chacune de ses oeuvres, le grand effet large et harmonieux existe. Sans nuire à l'aspect général, chaque groupe est un ensemble charmant : les trois baigneuses de droite, l'une debout tordant ses cheveux, l'autre s'asseyant sur la rive et la troisième à moitié plongée dans l'eau formeraient un tableau complet si l'artiste les détachait de sa composition et les transportait sur une toile séparée.

Le groupe des femmes qui peignent le chanvre et font des filets est d'une belle allure, large et grave ; mais la partie gauche nous semble plus animée et mieux réussie; le jeune enfant qui tend une corbeille de pommes à une femme en laissant tomber la moitié de son fardeau, a une charmante expression d'effort et de zèle ; plus loin, c'est la fabrication du cidre : un homme juché sur une échelle

jette dans une cuve le contenu des corbeilles que lui passent de jeunes femmes silhouettées gracieusement d'un trait pur et facile, puis, au fond, des hommes nus pressent le cidre avec de beaux développements de muscles.

En somme, dans les gammes sourdes et les tonalités de fresques acceptées, l'harmonie est maintenue d'un bout à l'autre et laisse une impression suave et douce.

C'est avec joie que nous avons vu le nom de M. Baudry sur le livret; son abstention de l'année dernière donnait des inquiétudes. M. Baudry est le peintre de notre époque qui recherche le plus la grâce et la beauté, et il respecte encore trop l'art pour faire des concessions à la mode et au succès. Sa *Diane*, belle et froide comme un rayon de lune, chasse l'amour d'un revers de sa flèche comme un papillon insolent, et le bel enfant rose laisse tomber son arme, qui ne fait que de donner des blessures, devant le fer qui tue de son ennemie. Pourtant son malicieux sourire indique bien qu'il ne se tient pas pour battu et qu'il reviendra par un autre chemin. La belle chasseresse est debout au milieu des rochers, ses pieds blancs se mirent dans une eau pure; son corps mince et onduleux suit l'impulsion du mouvement délicieux du bras qui tient la flèche; la tête un peu renversée en arrière et de profil, a un charme tout particulier, une demi-teinte l'enveloppe comme d'un voile léger et lui donne une grâce et une suavité extrêmes; la coloration est chaude, quoique tendre et délicate, les accessoires indiqués sobrement; le grand chien qui boit à droite, le carquois jeté à terre et les quelques tons bleus des iris accompagnent et complètent le tableau sans distraire de l'effet principal.

M. Hébert a exposé une de ces femmes comme lui seul sait les faire: une créature au regard vague et profond qui arque sa bouche dédaigneusement et semble mépriser le monde entier; un feuillage épais lui sert de fond et renvoie sur son visage des reflets verdâtres qui ajoutent encore à l'étrangeté charmante du type.

A côté de *Perle noire* (c'est le titre du tableau précédent), est un tout petit cadre qui fait l'admiration générale; c'est simplement un banc de pierre au bord d'une allée, avec un bout de paysage et la

solitude (personne n'est assis sur ce banc), mais des souvenirs doux et tristes l'enveloppent. Autrefois de tendres promeneurs s'y sont reposés, se parlant bas et longuement, ou peut-être silencieusement émus, et les arbres, complices, ont caché de leur verdure impénétrable de frais baisers, rapides et troublants ; puis un coup de vent est venu ; la ruine et la mort ont passé par là, et le parc est resté désert ; le banc s'est recouvert d'un linceul de mousse, et les arbres laissent traîner tristement à terre leurs branches incultes.

13 mai 1865 MM. Gérôme, Corot, Cabanel, Meissonier

17 mai 1865 MM. Manet, Lambron, Moreau, Ribot

22 mai 1865 MM. César de Cock et Xavier de Cock, Daubigny, Herst, Chintreuil

29 mai 1865 MM. Delaunay, Schreyer, Giacomoti, Matejko, Bouguereau

7 juin 1865 MM. Jules Breton, Fromentin, Chiffart, Doré, Brandon

14 juin 1865 MM. Alma Tadema, Chaplin, Heilbuth, Berchère, Journault, Valenzano

25 juin 1865 MM. Ziem, Van Lerneis, Laugée, Verlat, Veyrassat, Daubigny fils, Madarasz, Huguet, Mme Browne, M. Unternaehrer

12 juillet 1865 MM. Vollon, Desgoffe, Antigna, Cabat, Chavet, Bonvin, Belly, Mazure, Wyld, etc...

26 juillet 1865 Aquarelles Dessins

Mme la princesse Mathilde, Mme Rotschild, MM. Ziem, Herst, Brandon, Stop, Axenfeld, Dubois, Amaury-Duval, Bellel, Lagier, Claudius Popelin

Mme la princesse Mathilde a remporté cette année la médaille des aquarelles et personne ne la méritait plus que ce jeune talent si tenace et si volontaire, qui a déjà donné tant de preuves de courage et de vigueur. Peut-être n'est-il pas encore arrivé à son absolu développement, mais le passé et le présent répondent de l'avenir.

L'Intrigue sous le portique du palais ducal à Venise d'après Vannutelli arrive presque à des effets de peinture à l'huile, c'est copié avec beaucoup de liberté et une interprétation fine et spirituelle. Des groupes de masques circulent sous les arcades du palais, s'accostant, se saluant ou se disant en passant un mot mystérieux. C'est un charmant papillotage de couleurs fraîches, une variété de costumes, un miroitement de velours et de soie très gai pour l'oeil. Quelques touches de gouache adroitement posés piquent des points lumineux çà et là et l'exécution habile et solide se maintient dans tout l'ensemble du tableau.

La tête de jeune fille est tout à fait personnelle et ne s'inspire que de la nature. Son gracieux profil s'appuie sur un fond clair dans des accords gris et fins. Un simple ruban bleu retient le flot brun et onduleux de sa chevelure; son oeil rêveur et tranquille regarde doucement devant lui et sa charmante bouche garde une expression sérieuse et mélancolique; le tout est enveloppé d'un sentiment de poésie et de tendresse qui fait oublier l'exécution maternelle(1) et ouvre les portes de la rêverie. Cependant il ne faut pas négliger d'admirer ces tons de carnation si difficiles à l'aquarelle et si délicatement rendus et cette touche d'une fermeté étonnante qui reste néanmoins suave et caressante.

Claudine LACOSTE

NOTES

1. C'est une coquille pour « matérielle ». Dans une lettre à sa fille, datée du 29 juillet, T.G. regrette cette faute qu'il estime « pas agréable » ; il pense par ailleurs qu'il n'est pas nécessaire que Judith adresse l'article à la princesse Mathilde. Voir *Correspondance générale* tome IX.

LE 26 JUIN 1992

"FOUZILHON ENTRE EN SCÈNE"

Inauguration de l'Esplanade

LE TRICORNE ENCHANTÉ

Par
**LE
THÉÂTRE
DE
PIERRES**



GRATUI

*de 13 h
à 24 h.*

**EXPOSITION
MARCHÉ
THÉÂTRE
JAZZ
REPAS
Spectacle Caba**

BIBLIOGRAPHIE

EDITIONS

Constantinople, préface de Gérard Georges Lemaire, Christian Bourgeois éd., collection 10/18 n°2225

Correspondance générale, éd. par Claudine Lacoste-Veysseyre, avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine et d'Andrew Gann, sous la direction de Pierre Laubriet, tome VII (1858-1861), Droz à Genève.

L'Oeuvre fantastique, éd. critique présentée et annotée par Michel Crouzet, Bordas, classiques Garnier. Tome I *Nouvelles* (*La Cafetière*, *Onuphrius*, *La Morte amoureuse*, *Omphale*, *Le Chevalier double*, *La Pipe d'opium*, *Le Pied de momie*, *Deux acteurs pour un rôle*, *Le Club des Hachichins*, *Arria Marcella*), tome II *Romans* (*Avatar*, *Jettatura*, *Spirite*).

Spirite, Ombres

Spirite, *La Morte amoureuse*, nouvelle éd., Flammarion

TRADUCTIONS

O Clube dos Haxixins, introduction et traduction en portugais par José Thomas Brum, Porto Alegre Brésil.

SOUS PRESSE

Correspondance générale éd. par Claudine Lacoste Veysseyre, avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine et Andrew Gann, sous la direction de Pierre Laubriet, tome VIII (1862-1864), Droz à Genève.

EN PREPARATION

Correspondance générale éd. par Claudine Lacoste Veysseyre, avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine et Andrew Gann, sous la direction de Pierre Laubriet (Tome IX 1865-1866) et tome X (1867-1868), Droz à Genève.

Oeuvres narratives, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Jean-Claude Brunon, Jean-Claude Fizaine, Claudine Lacoste, Peter Whyte, deux volumes dans la Pléiade

CRITIQUE

BROWSON Charles.- *Raymond Sebond again: Regarding Théophile Gautier*, Tempe, Arizona: Ocotillo Arts, 1991

DAVID-WEILL Nathalie.- *Rêve de pierre: la quête de la femme chez Théophile Gautier*, Droz, Genève, 1989

GUEGAN M. - *Gautier, l'art, l'utile* dans « Arts décoratifs 1814-1848 », Hors série du Magazine *Beaux-Arts* p. 30 à 37

LIEN Eric J.- *The prefatory poetics of Théophile Gautier*, in *Romance notes*, vol. XXII, n1, 1991, University of North Carolina at Chappelle Hill, Department of Romance Language

STARKE Manfred.- *Théophile Gautiers Ermahnung der reinen Kunst zur Nützlichkeit*, in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heidelberg 1991

TORTONESE Paolo.- *La Vie extérieure*, essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier, Minard, Archives des lettres modernes, n°252, 1992

WEBER Bernard C. et REDMAN Jr Harry.- *Théophile Gautier's twenty-seven Hours in Malta* (june 1852), in Supplément n°1-, *University of Malta Gazette*, vol.23 n1, mars 1991.

BENICHOU Paul.- *L'Ecole du désenchantement, Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Bibliothèque des idées, Gallimard, 1992

GUEGAN M. - *Ziegler dans l'oeil des critiques*, dans *Bulletin des musées et départements lyonnais*, n°4, 1990, p.12 à 21

MOULINAT Francis - *Ecrits sur l'art*, Livre de poche classique, 1992

TRAVAUX

NGUIMBI Guy-Victor.- *Le Temps dans l'univers romanesque de Théophile Gautier*, thèse, Montpellier, octobre 1992

SAIDAH Jean-Pierre.- *Dandysme social, dandysme littéraire à l'époque de Balzac*, thèse, octobre 1990, reproduite par l'atelier des thèses de Lille: plusieurs chapitres sont consacrés à Théophile Gautier

INFORMATIONS

Nous avons appris avec peine la disparition en décembre 1991 de Marc Eigeldinger, dont les travaux sur Gautier sont bien connus des gautiéristes et qui avait apporté à la Société le soutien de sa sympathie et de son talent, ainsi que celle, en mai 1992, de Jacques Suffel, envers qui la dette des gautiéristes est immense.

L'oeuvre de Théophile Gautier a donné lieu cette année à deux manifestations très différentes l'une de l'autre, mais très réussies toutes les deux, et très applaudies du grand public. Il s'agit d'une adaptation à la scène d'*Avatar*, par la compagnie Thierry Atlan,

donnée à l'Atalante, place Charles Dullin à Paris XVIII^e en avril-mai 1992, et d'une représentation du *Tricorne enchanté* par le Théâtre de pierres, à Fouzillon (Hérault) le 26 juin 1992.

L'adaptation d'*Avatar* par la compagnie Thierry Atlan sera reprise au Dix-huit Théâtre, 16 rue Georgette Agutte, Paris XVIII^e en novembre-décembre 1992

Hans-Werner Jäckle (Obere Schneebergstr. 66 , D-7800 Freiburg im Breisgau) propose de vendre (200f) un portrait de Judith Gautier, gravure sur bois, publié dans *La Famille* n°853 le 9 février 1896.

Le colloque « Théophile Gautier en son temps » aura lieu à l'Université Paul Valéry les 17, 18 et 19 juin 1993.

L'intitulé de ce colloque reste volontairement général, pour permettre à toutes les sensibilités et tous les intérêts de s'exprimer librement.

Les inscriptions et les communications doivent être adressées à

Société Théophile Gautier
Université Paul Valéry
B.P. 5043
F 34032 Montpellier cedex 1

ASSEMBLEE GENERALE

La quatorzième Assemblée générale s'est tenue le 13 octobre 1992, à la Fondation Deutsch de la Meurthe, 37 boulevard Jourdan à Paris XIV^e, où elle a été accueillie par Bernard Masson avec sa cordialité bien connue.

Etaients présents: Mmes Schapira, Niciér, Lacoste, MM. Masson, Laubriet, Niciér, Moulinat, Akimoto

Excusés: Mmes Bilous, Dos Santos, Lefebvre, MM. Berthier, Barthélémy, Tortonese, Lardoux

RAPPORT MORAL

La vie de la Société est stable. La renommée de la Société semble bien établie, et la vente du Bulletin au numéro est en progression, tant en France, qu'à l'étranger.

Comme lors des deux précédents Salons, la Société a été présente au troisième Salon de la Revue qui s'est tenu à l'Ecole des Beaux-Arts les 9, 10, 11 et 12 octobre 1992. Les contacts avec le public y sont toujours intéressants et fructueux, et la Société a participé à une table ronde avec les professionnels de la lecture, bibliothécaires et libraires.

RAPPORT FINANCIER

Les comptes sont établis du 1er octobre 1991 au 30 septembre 1992.

Recettes:

Solde au CCP :	6.785, 68
Vente au n° :	23.728, 00
Abonnements étrangers :	5.510, 51
Abonnements français :	4.140, 00
TOTAL :	40.164, 19

Dépenses:

Acompte 2è Salon de la Revue :	770, 00
Dernier acompte du n° 12 :	12.000, 00
N°13 :	22.266, 15
Acompte 3è Salon de la Revue :	593, 00
Solde du n° 12 :	281, 75
Tenue de compte :	5, 00
Cotisation à la Société Goncourt :	20, 00
Cotisation à Entr'revues :	120, 00

TOTAL **36.155, 90**

Les comptes font apparaître un crédit de 4008 f,29, mais, du fait que le n°12 avait grevé le budget, le n°13 a été payé en retard, et le solde est mince. Le Centre National des Lettres a alloué au n°14 une subvention de 6.000 f.

QUESTIONS DIVERSES

Comparé à celui des sociétés semblables à la nôtre, le tarif de notre Société est nettement inférieur, et, étant donné la situation financière, l'Assemblée a voté à l'unanimité le relèvement de la cotisation, portée à 150 f pour les membres français, 200 f ou 40 \$ pour les membres étrangers

NOUVELLES ADHESIONS

Cabanès Jean-Louis, Court-Perez Françoise, Crespel Yves,
Sueur Valérie

SOCIETE THEOPHILE GAUTIER
BULLETTIN D'ADHESION POUR 199

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 : 400 F
- membre donateur : 250 F
- membre actif français : 150 F
- membre actif étranger : 200 F ou 40 \$

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, BOA 3CO, NB CANADA.

Date :

Dépôt légal : 4^{ème} trimestre 1992

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