

ISSN 0221-794

**BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ
THÉOPHILE GAUTIER**

N° 16

1994

COMITÉ D'HONNEUR

M. Jasinski †, M. Van der Tuin †, M^{lle} Cottin
M. Suffel †, M. Ambrière, M. Castex

CONSEIL D'ADMINISTRATION

MM. Baudry, Fontaine, Gann, M^{me} Lacoste,
M. Laubriet, M^{me} Lipschutz, MM. Masson, Miquel,
Nicier, Savalle, M^{me} Senninger

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

Président d'Honneur : René Jasinski †

Président : Pierre LAUBRIET

Vice-Présidents : Bernard MASSON, Pierre MIQUEL

Secrétaire général : 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

Théophile Gautier en son temps

Daniel BILOUS

Gautier le voyant d'après « Toast funèbre » 7

Nicole BILOUS

Poetae minores et histoire littéraire dans *Les Grottesques*
de Théophile Gautier 27

Véronique AVIGNON

L'univers mythique de Théophile Gautier 53

Serge ZENKINE

Mademoiselle de Maupin, éducation et histoire 81

Claude-Marie SENNINGER

Spirite et Mademoiselle Dafné, sa diabolique antithèse 97

Claudine LACOSTE

Théophile Gautier, Président de la Société nationale des
Beaux-Arts 117

Eugénie FORT

Journal Carnet 6 du 1^{er} août 1861 au 12 février 1862 135

Bibliographie 167

Informations 167

Bulletin d'adhésion 169

GAUTIER LE VOYANT D'APRÈS «TOAST FUNÈBRE»

*Cette poésie, née d'elle-même et qui
exista dans le répertoire éternel de l'Idéal
de tout temps, avant sa moderne émergence
du cerveau de l'impeccable artiste*

Mallarmé: *Symphonie littéraire-
Théophile Gautier*(1)

Ce qu'on appelle «le temps d'un écrivain» se scinde commodément en deux périodes. Si le temps de son existence est l'objet privilégié des historiens de la littérature, le temps posthume apparaît, lui, le plus souvent, plus ouvert, et divers. Il coïncide avec ce qu'on nommait naguère la «fortune» de l'œuvre, et qu'aujourd'hui prend en charge, notamment, l'esthétique de la réception. Tout, alors, se passe comme si l'impossibilité où se trouve l'écrivain de répondre au discours qu'il suscite, octroyait aux lecteurs une plus entière liberté de déchiffrement et d'interprétation, non surveillée par l'*auctoritas* du créateur. *Comme si*, car en droit, il s'agit d'une illusion: une conception *non autoritaire* de la littérature permet à une telle liberté de s'exercer dès l'achèvement de l'œuvre.

Mieux que tout autre deuil, toutefois, celui de l'écrivain reste pour le lecteur non indifférent l'occasion, en somme par une levée d'interdiction, d'énoncer ce qu'il n'aurait jamais dit, et toujours afin de rectifier la perspective où étaient jusque là maintenus l'individu,

l'artiste ou son activité.

Tel est le cas de *Toast funèbre*, écrit en 1873, un texte marqué au coin de l'exception, qu'on l'envisage au sein de la production mallarméenne, dans les circonstances de sa genèse ou dans sa signification.

Dans l'œuvre de Mallarmé, ce poème jouit d'un statut particulier à peine on le réfère à son genre. En effet, quoiqu'hommage (funèbre), il ne fut pas intégré par l'auteur à la série dite «Hommages et Tombeaux» dédiés à Baudelaire, Poe, Verlaine, Wagner. Il entrait pourtant de droit dans un tel ensemble au vu de l'unité thématique; seule peut-être la forme longue interdisait un voisinage avec ce que l'auteur classe en «Derniers sonnets» (9^e cahier, édition photographiée de 1887) ou «Plusieurs sonnets» (éd. Deman, posthume). Preuve sans doute de son caractère à part, la pièce pour Théophile Gautier avait formé, à elle seule, le septième cahier de l'édition photolithographiée, entre «L'Après-midi d'un faune»(2) et «Prose (pour des Esseintes)».

Exceptionnel, le texte l'est aussi par une optique qui le situe presque à l'opposé de «la pièce de circonstance»: tout confirme le caractère paradoxalement fort secondaire de la mort de Gautier. Le traitement du thème apparaît singulièrement peu tragique, la mort n'étant mentionnée qu'au travers de périphrases qui l'euphémisent vers le banal. C'est tour à tour «l'absence du poète»; «l'heure commune et vile de la cendre», qui insiste sur un sort commun (dans une première version Mallarmé usait du cliché «l'heure dernière»...); le «tranquille désastre»; et le «repos altier». La mort est frappée d'inanité, de vanité -comme dans la tradition chrétienne-, Gautier «s'y évanouit, hier...», et toute cérémonie semble presque déplacée:

Mais le blason des deuils épars sur de *vains* murs
J'ai méprisé l'horreur lucide d'une larme...

Dans un tel contexte minimisant, la mort est toujours déjà «ancienne» lorsqu'elle survient, indépendamment, pourrait-on affirmer, de telle vérité historique(3). Et le mort -«comme pour Gautier»- en figure à peine un exemple furtif. Ces images estompées ne reprennent pas exactement l'adage classique *Sit tibi terra levis*; elles sous-tendent la négation radicale du pouvoir de la mort sur les

génies; pour Verlaine, elle ne sera plus qu'«Un peu profond ruisseau calomnié». L'auteur voyait probablement en son poème plus un discours («toast») qu'un «tombeau» («funèbre»), l'adjectif paraissant ici moins important que le nom.

Lire cette œuvre exige qu'on prenne acte de ce caractère discursif, qui rend très indirect l'hommage. La disparition de Gautier sert de prétexte pour énoncer une théorie poétique, avec le double avantage de la circonstance, qui malgré tout la rattache au réel, et d'une forme peu abstraite. Dans la *Bibliographie* de l'édition Deman, conclue par le fameux

Tant de minutie témoigne, inutilement peut-être, de
quelque déférence aux scoliastes futurs,

l'auteur rappelait:

«Toast funèbre» vient du recueil collectif «Le
Tombeau de Théophile Gautier», Maître et Ombre à
qui s'adresse l'Invocation: *son nom apparaît en rime
avant la fin.*

La précision terminale semblerait inutile peut-être si Gautier était vraiment l'objet du discours. De fait, après une apostrophe de six vers seulement au mort (anonyme), c'est aux vivants que Mallarmé s'adresse, pour narrer un destin tout spirituel. Moins celui de Gautier que celui «du poète», du «Maître», c'est-à-dire du «poète pur»(4). Différer le nom au cinquante-deuxième vers, juste «avant la fin», comme pour ne pas l'omettre tout à fait, c'est, au long des cinquante et un premiers, rendre indécise la référence de l'hommage, disponible par là pour tout artiste véritable. Le destin du poème en apportera une probante confirmation. «Toast funèbre» ne tarda guère à connaître une carrière paratextuelle. Pour l'élection de Mallarmé «Prince des poètes», Emile Boissier dédicacera à *ce dernier*(5) un long poème en vers mixtes, dédiés à la mémoire de Wagner, avec, à la troisième partie («Vers les cimes»), deux épigraphes:

Nul n'est initié par lui-même
Villiers (Axël)

et par un prévisible retour des choses

Nous sommes
La triste opacité de nos spectres futurs
Stéphane Mallarmé!

L'on voit combien l'hypostase à laquelle l'auteur soumet l'éloge de Gautier, perçue dès l'époque, devait fonctionner dans ses effets de généralité, en convoquant une sorte de panthéon de la nouvelle esthétique.

Au plan des formes, non moins, le texte affiche ses distances avec l'écrivain prétexte, comme d'ailleurs pour les autres du même genre. En effet, l'une des options de la poésie encomiastique consiste à honorer l'artiste en tâchant non seulement de commenter plus ou moins directement son œuvre mais aussi d'en restituer peu ou prou l'allure stylistique, par des citations ou des imitations; bien des auteurs empruntèrent cette voie, notamment en 1897 pour le recueil *A Stéphane Mallarmé*(6) et pour *Hommage à Verlaine*. Rien de tel chez Mallarmé qui répudie, ici comme ailleurs, toute imitation de sa cible. Certes, s'agissant surtout de la mémoire d'un poète, Mallarmé retenait la pertinence d'un hommage exclusivement *verbal*; mais sans doute un mimétisme plus ou moins assumé fonctionnerait-il quand même comme une image (écrite) de l'œuvre; qu'il s'agisse ici de mots ne change rien à la position littéraire de Mallarmé, lequel se déclarait «pour -aucune illustration»(7).

Le poème, il est bon de le rappeler, répond à une commande extrêmement précise. Catulle Mendès, promoteur du *Tombeau*, avait conçu l'idée de contraintes d'écriture dont la rigueur préfigure, avant la lettre, les protocoles oulipiens: celles-ci touchent en effet, outre le contenu, la forme sous l'angle de l'énonciation, l'ampleur, le découpage et les structures de rimes. Rien de moins libre que ce dispositif, proposé à Coppée, Leconte de Lisle, Heredia, Dierx, France, Silvestre, et, bien sûr, Mallarmé:

Sujet: Après un prologue (déjà fait par moi), où il est dit qu'un certain nombre de poètes sont réunis autour d'un repas funèbre en l'honneur de Théophile

Gautier, tous, l'un après l'autre, se lèvent et célèbrent chacun l'un des côtés du talent de leur maître mort. Ils s'adressent à une image de Gautier. Donc la forme «tu» est recommandée au moins dans la première strophe.

L'éloge qu'on vous(8) demanderait serait celui de la tendresse, si souvent niée à Gautier. Vous auriez à louer son art infini, sa technique admirable, mais à louer surtout l'attendrissement, très réel, très profond, qu'il a montré dans ses vers, dans ses romans, partout: en un mot, le venger de ceux qui lui ont trop jeté la forme à la tête.

Mais vous avez déjà mieux compris que moi.

La pièce doit avoir environ soixante vers en strophes; -commencés par une rime féminine, terminés par une rime masculine (afin de s'accorder avec l'ensemble)(9).

Le Tombeau de Théophile Gautier parut le 23 octobre 1874 chez Lemerre. En définitive, seuls Coppée et Mallarmé paraissent avoir joué le jeu du «poème collectif», comme l'appelle joliment Mendès. Rien ne laisse supposer que ce dernier ait d'emblée perçu lui-même la modernité singulière de ce protocole de règles, que risque de nous masquer l'allure extrêmement scolaire de l'énoncé. Qu'on veuille bien l'admettre: au nom d'une articulation de performances, proprement «une chaîne de textes»(10), ces règles battent en brèche la double clôture qui, s'agissant d'écrits, préserve en dernier ressort le mythe de l'originalité: la solitude de l'écrivain, reflétée dans un texte à la fois *différent* et *absolu*: coupé de tout autre. En tout état de cause, il est exemplaire qu'un Mallarmé, qui passe aujourd'hui encore pour l'auteur sans précédents d'une œuvre sans pareille (surtout à partir de «Toast funèbre») se soit docilement plié à un protocole aussi ouvertement intertextuel.

Le dispositif mendésien installe cette relation intertextuelle à hauteur de généralité, puisque même si elle commande certain trait précis comme l'allocution(11), elle regarde surtout, en quelque sorte, la macrostructure du texte. Or, l'intertextualité est toujours le signe

qu'un texte doit, pour être saisi sous l'un des ses angles les plus pertinents, être situé comme à *un second degré*, selon l'excellente formule de Gérard Genette(12). Ce qui, sans exclure le lyrisme, a pour effet de le tempérer en le médiatisant à travers la reprise. C'est encore un des traits spécifiques de «Toast funèbre»: deux autres intertextes beaucoup plus précis le travaillent, qui gauchissent encore le rapport à Gautier.

Le premier, résolument, en éloigne. C'est l'emprunt de toute la section rimante en deux vers d'un autre -fait unique dans l'œuvre entière de Mallarmé:

Superbe, tu luttais contre *tout ce qui nuit*;
Ta clarté grandissante engloutissait *la nuit*(13);

(Cf :

Le sépulcre solide où gît *tout ce qui nuit*,
Et l'avare silence, et *la massive nuit*.)

La figure dominante du poème hugolien, écrit en rimes plates, est également une allocution: à la France tourmentée de 1872; et «les deux trophées» sont aussi des monuments, bien que commémoratifs d'une gloire passée («Le pilier de la puissance et l'arche de la victoire»). Le second intertexte est (apparemment) plus proche. Dix ans plus tôt, «La Symphonie littéraire» avait déjà déployé en triptique, sous la forme d'un poème en prose qui fut à l'époque très remarqué, l'hommage d'un jeune poète à ses aînés, Baudelaire, Gautier et Banville. Il est aisé de rapprocher, en juxtalinéaire, tel fragment de cette prose et les vers les plus significatifs de la poétique mallarméenne, telle qu'elle s'énonce dans le «Toast» à Gautier:

C'est que cet homme représente

en nos temps *le poète, l'éternel et le*

Où *le poète pur...*

classique poète, fidèle à la déesse et vivant parmi la gloire oubliée des héros et des dieux. Sa *parole* est, sans fin, un chant d'enthousiasme, d'où s'élanche la musique et le *cri* de l'âme *ivre* de toute la gloire. *Les vents* sinistres qui *parlent* dans l'effarement de la nuit, les abîmes pittoresques de la nature, il ne les veut entendre ni ne doit les voir: il *marche* en roi à travers *l'enchantement édenéen* de l'âge *d'or* célébrant à jamais la noblesse des rayons et *la rougeur des roses*, les cygnes et les colombes, et l'éclatante *blancheur du lis* enfant, -la terre heureuse!(14)

Une agitation solennelle par l'air
De *paroles, pourpre ivre et grand calice clair*
L'espace a pour jouet ce *cri* : «Je ne sais pas!»

Par l'irascible *vent*
des mots qu'il n'a pas dits

Le Maître, par un œil profond, a, *sur ses pas*/Apaisé de l'*édén* l'inquiète merveille/Dont le frisson final, *dans sa voix seule, éveille*/Pour la *Rose et le Lys* le mystère d'un nom
Resté-là sur *ces fleurs* dont nulle ne se fane./ Isole parmi l'heure et le *rayon* du jour!

J'ai souligné les éléments du constat : le poème de 1873 récrit en vers de grande allure la prose poétique de 1864. Je rappelle seulement que ladite prose ne concernait pas Théophile Gautier, mais Théodore

de Banville! Pareil décentrement est le produit d'une synthèse, comme si «Toast funèbre» syncrétisait une vision spéciale de l'art verbal, qui auparavant s'articulait éparsé. Gautier, Banville (ou tel autre) se superposent, se neutralisent au nom du même «devoir idéal».

Dans une lettre, sans doute sa réponse à Mendès(15), Mallarmé explique son propos :

J'abandonne mon premier projet (automne, maison de Neuilly), parce que F. Coppée est élégiaque et que, du reste, il est difficile de parler de ces choses dans un repas funèbre éclairé par des brûle-parfums ou même par la splendeur d'une apothéose. Commencant par : *O toi qui...* et finissant par un vers masculin, je veux chanter, en rimes plates probablement, une des qualités de Gautier :

le don mystérieux de voir avec les yeux. (Otez mystérieux). Je chanterai le *voyant* qui, placé dans ce monde, l'a regardé, ce que l'on ne fait pas. Je crois que me voici, tout à fait, rattaché au point de vue général.

Les «côtés du talent» à louer devaient varier avec le poète sollicité. C'est par analogie que l'auteur d'*Intimités*(1869) et des *Humbles*(1872) se voyait requis pour l'aspect tendrement élégiaque, méconnu, de Gautier. Dans leur édition de la *Correspondance* de Mallarmé, H. Mondor et L.-J. Austin avancent que

selon toute vraisemblance, Mendès aurait assigné à Mallarmé le rôle de célébrer Gautier «comme l'homme pour qui le monde extérieur existe».

C'est sans doute par contraste qu'un poète aussi peu «pittoresque» que Mallarmé sembla particulièrement apte à chanter «le voyant», un terme à prendre en un sens plus restreint, plus technique que dans la vulgate sémantique Hugo-Rimbaud. Il est d'ailleurs tentant de superposer au point de vue mallarméen sur Gautier telle réflexion qu'un autre devait tenir sur Mallarmé. A toute

une littérature nourrie, jusque là, «d'inventaires et de descriptions» (les auteurs réalistes et naturalistes, Flaubert, Zola, Loti, Huysmans), Claudel opposera bientôt Mallarmé, selon lui

le premier qui se soit placé devant l'extérieur non pas comme devant un spectacle ou comme un thème à devoirs de français mais comme devant un texte, avec cette question: *Qu'est-ce que ça veut dire*(16)?

Les inverses sont complémentaires; le poète pensant qui s'interroge sur le monde et le sens de tout, celui-là pouvait mieux qu'un autre parler du poète voyant, qui regarde et qui peint. Cependant il suffit de lire pour s'aviser à quel point le Mallarmé de «Toast funèbre» est resté fidèle à celui de la «Symphonie littéraire». Ici et là, c'est, au nom du

devoir/ Idéal que nous font les jardins de cet astre,

le même refus et du paysage romantique

(Les vents sinistres qui parlent dans l'effarement de la nuit...)

et plus largement, de certain art de peindre «d'après nature»

(les abîmes pittoresques de la nature, il ne les veut entendre ni ne doit les voir).

Il s'agit beaucoup moins de *voir* que de *regarder*, dans une démarche active où c'est au verbe que revient le rôle principal. Cette poésie au sens fort du terme est une métaphysique. De Gautier mort,

cet Homme aboli de jadis,

rien ne reste; si l'on relit l'occurrence du nom selon les indications de Mallarmé, *Gautier* rime avec

Afin que le matin *de son repos altier*

et, à distance, avec

Que ce beau monument *l'enferme tout entier.*
Si ce n'est que *la gloire ardente du métier....*

Ce chemin de rimes, que Raymond Queneau invitait à explorer pour lui-même jusqu'à y réduire certains poèmes de Mallarmé(17), crée un «courant sous-jacent de signification»(18) qui, en raccourci, délivre la leçon discursive que le texte répète:

Le splendide génie éternel n'a pas d'ombre.

Rien n'en reste, si ce n'est

Une agitation solennelle par l'air
De paroles, pourpre ivre et grand calice clair,
Que, pluie ou diamant, le regard diaphane
Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane,
Isole parmi l'heure et le rayon du jour!

«Double magie du regard et du verbe», comme dit dans son ouvrage B. Marchal(19), avec une formule qu'il faudrait, pour être exact, inverser. L'ordre syntaxique est tout à fait net et essentiel. Les paroles -mystère du nom «Pour la Rose et le Lys»- *inventent* ces fleurs bien plus qu'elles ne les baptisent. Le mot «mystère», qui revient quasi-rituellement sous la plume de l'auteur dès qu'il traite de cette alchimie, peut alors trouver sa raison. Il concerne le langage, pas «le don mystérieux de voir avec les yeux»: «Otez *mystérieux*», précise l'auteur, se reprenant. Rose et Lys ne deviennent

pourpre ivre et grand calice

qu'en vertu de la mission de la poésie comme langage nécessairement oblique. Il faut relire l'inusable interview:

Je crois (...) que, quant au fond, les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des philosophes et des vieux rhéteurs, en représentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion (...) les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent: *par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent*(20). Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements(21).

Si l'on remet les vers dans la perspective de la théorie dont ils relèvent, alors surgit un nouveau Gautier, anti-parnassien, et pour mieux dire : symboliste. Le fameux regard du «voyant» n'intervient qu'après, parce que la vision n'est pas l'origine, mais l'issue d'un travail de langage, qu'ailleurs l'auteur appelle

la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole (...) pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure(22).

Dans «Toast funèbre», sans conteste, Mallarmé magnifie puissamment le rôle de Gautier, qu'il rêve plus qu'il ne le décrit, afin de mieux l'annexer; encore une fois, il ne s'agit pas de l'apport historique de l'artiste -qu'un encomiaste classique eût visé- mais d'une hypostase de la fonction de poésie. Tel futur scoliaste aura à cœur de ramener cette fonction à un idéalisme voisin de Platon; G. Davies parle à plusieurs reprises du «poète idéaliste»(23) et explique :

En dégageant de l'instable variété des roses et des lys la notion pure de la Rose et du Lys, Gautier a évoqué pour ces fleurs un nom correspondant à leur réalité subtile.

Parler de *nominalisme* est plus juste, si l'on veut faire à l'art verbal la place quasi-démiurgique qu'un Mallarmé lui réserve, et qui permet de rivaliser avec la vision; comme le précisait l'extrait de «Magie» cité en note, il s'agit que,

dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres (...) scintille, quelque illusion égale au regard.

Il serait pourtant réducteur de ne voir dans «Toast funèbre» qu'un «discours théorique mis en vers». On connaît par H. Mondor l'anecdote où le poète demande le secours de Heredia pour parvenir à comprendre, notamment, le sens d'un vers:

Sans préambule il me dit:»Je viens de faire une pièce superbe, mais je n'en comprends pas bien le sens et je viens vous trouver pour que vous me l'expliquiez». Il me lut sa pièce. Il y avait, entre autres mystérieux alexandrins, celui-ci:

J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or.

Cela rimait avec un sombre coridor. Pour répondre à sa confiance en mes facultés de devin, je lui donnais l'explication que voici: «C'est très clair: il s'agit d'une coupe ancienne où un artiste, Benvenuto Cellini, a gravé dans l'or massif un monstre d'or qui se tord avec une expression de souffrance.» Stéphane, en m'écoutant, a bondi et s'est écrié: «Que c'est beau! Que c'est émouvant!» et il m'a quitté rayonnant et reconnaissant en me disant: «J'ai monté dans ma propre estime et vous, mon cher, du même coup!»(24)

Les motifs manquent pour suspecter l'authenticité de l'épisode; bien des lettres de Mallarmé, bien des anecdotes évoquent l'attitude invariablement paradoxale du poète dès qu'il s'agit de sens et de lecture d'un texte. Sans vouloir ajouter une nouvelle glose à la légion des commentaires suscités par le poème (B. Marchal en dénombre vingt-quatre, hors la sienne), mon dernier point sera ce que Jean-Pierre Richard appellerait une microlecture, où l'on verra que Mallarmé, d'un même geste, explore *dans ce texte même* les possibilités créatrices du langage et réinscrit dans le grain des mots le message théorico-critique qui forme son propos.

L'exégèse mallarméenne a depuis longtemps commenté la modification de l'incipit:

O de notre bonheur, toi, le fatal emblème.

Rappelons ce qu'en dit Emilie Noulet:

Quant au début, si Mallarmé a gardé l'idée de l'apostrophe, il l'a différemment articulée dans le vers: au lieu du banal et indéfini: *O toi qui...*, il a dissocié le *O* exclamatif de son pronom, pour vigoureusement pousser entre les deux, l'inversion de *notre bonheur* qu'il semble ainsi tenir au bout de l'épée, tandis que le *toi* en est d'autant isolé, grandi, encadré, défini avant d'être prononcé.

Commentaire sagace, mais qui demeure partiel, chez quelqu'un qui, par ailleurs, date de ce poème l'évolution vers le dernier Mallarmé. Car à l'envisager ainsi, la critique n'aperçoit qu'une moitié de l'opération: la dissociation syntaxique, qu'il serait facile de rattacher à un goût de l'époque (décadent) pour des inversions plus ou moins acrobatiques -et Mallarmé n'est pas, de loin, le seul représentant de cette tendance. S'agissant de réécriture, une correction peut s'appréhender sous un autre angle: non plus dans son résultat ultime, mais dans le processus même de la transformation. Comme y invite notamment Léon Robel, avec cette remarque :

La stylistique moderne considère les styles comme des sous-codes ou des sous-langues entre lesquels se produisent constamment des opérations de traduction. De ce point de vue, les variantes d'un texte ne sont plus un tas dans lequel il faut trier, pour garder la bonne et rejeter les autres (en note, dans le meilleur des cas) et toute la question est de savoir, alors, si la bonne est vraiment la bonne.

On peut au contraire les considérer dynamiquement comme les traces des phases successives d'une traduction interne qui pose et supprime des équivalences à différents niveaux, à mesure que s'écrit le texte(26).

Pour saisir ce que je nomme le processus, peut-être faut-il seulement pousser à bout la «série de déchiffrements», comme disait Mallarmé, c'est-à-dire ne pas s'engager trop tôt sur le seul terrain de la signification, avec la hâte qui caractérise les herméneutes soi-disant patients. L'exemple herédien risquerait de restreindre l'enquête, car chez un poète, le *travail de langage* ne consiste pas seulement en l'invention d'un message à dénotation ouverte. Chez Mallarmé, ce travail déclenche une effervescence qu'il serait absurde de limiter aux formes brèves, même si les «petits vers» en offrent les témoignages les plus nombreux et patents., dans leur concentration. Mallarmé était, comme on sait, particulièrement attentif aux combinaisons inouïes que le moindre agacement pouvait produire dans un poème. Or, en un écrit quelconque, la séparation a toujours pour corollaire une double mise en contiguïté des éléments dissociés avec leur nouveau cotexte. Un mot peut en cacher deux, qu'il suffit d'inscrire pour obtenir comme une autogénération du texte. Ainsi, en telle célèbre pièce, le «Phénix» se dissémine-t-il parmi

Des licornes ruant du *feu* contre une *nixe*(27):

ainsi, en tel toponyme et bien avant les «Noms de pays» de Proust, un Mallarmé de vingt-deux ans lit-il inscrit tout un destin, le sien :

Je suis éreinté complètement. Demain je fuirai l'Ardèche. Ce nom me fait horreur. Et pourtant il renferme les deux mots auxquels j'ai voué ma vie. Art. Dèche. Tu vois je suis un misérable, je fais des calembours. Plains-moi(28).

Cela implique qu'inversement deux mots puissent en produire un, en toute sauvagerie du signifiant. Dans le premier vers, qu'il soit permis de lire, par collage, un vocable neuf: «ode», lequel n'a pas en l'occurrence, un médiocre rapport avec l'éloge de Gautier.

Quelque fait plus «objectif» étayera cette hypothèse. Ceux qu'on peut alléguer sont de deux ordres, inter- et intratextuel.

Le 18 décembre 1872, John Payne avait envoyé à Mallarmé sa double contribution personnelle à l'hommage collectif: outre un poème en anglais «A Funeral Song for Théophile Gautier...», une «Ode» en français. Or, de cette seconde pièce, il existe une version *manuscrite par Mallarmé* et transmise à l'éditeur Lemerre, où par ailleurs le poète aurait ajouté «quelques variantes intéressantes» (*dixerunt* Mondor et Austin)(29). De même, parmi les six contributions que Swinburne envoya pour le *Tombeau...*, et dont il adressa copie à Mallarmé (deux en anglais, deux en français, une en latin et une en grec), figure aussi une «Ode» en français.

Enfin, le terme reviendra dans la prose théorique de Mallarmé, plus rarement dans son acception technique que comme parasynonyme de «poème». Notamment, dans l'*Autobiographie*(30) que l'auteur adresse en 1885 à Verlaine pour ses *Poètes maudits* en faisant «l'aveu de son vice», il justifie d'un même élan le caractère trans-personnel de l'œuvre pure et le but suprême de l'art verbal:

J'irai plus loin, je dirai: le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence: car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou *Ode*.

Cette lecture du premier vers de «Toast funèbre» rencontre donc non seulement une prédilection mallarméenne, mais une réelle prégnance d'un terme poétique du côté de la besogne quotidienne. Mais en-deçà de tels intertextes allo- et autographiques, l'on découvre non moins une détermination interne: il n'est que d'observer, pour ainsi dire, l'«accommodation des restes». Le bouleversement syntaxique ne fait pas que mettre le pronom «toi» en valeur, au centre du vers. Le texte étant ici micro-système, selon la même accréation, il fait lire «toile». Bref, de façon subreptice, en ce vers qui, par son isolement même, donne le *la*, le travail de Gautier se trouve une seconde fois, et en hypographie, désigné. Si le poète est un voyant, alors la plume est pinceau, et, textuellement, *l'ode achève la toile!*

POST-SCRIPTUM

Mallarmé fut-il, comme le voudraient certains devant tout phénomène d'écriture, «conscient» de ces effets de texte? Et qu'il l'ait été on non, ce déchiffement du texte relève-t-il toujours d'une «lecture», au sens de construction plus ou moins hypothétique (et risquée) à partir de données textuelles, ou déjà d'une «leçon», au sens qu'une *textologie de l'écriture*, encore à venir, donnerait au mot? Le problème est trop complexe pour être mieux qu'évoqué dans le cadre d'une communication; l'objet était, après tout, l'image posthume de Gautier et non les diverses voies (ou voix) par lesquelles s'exprime une idée. Pour l'aborder quand même, il en va selon moi comme de toute lecture d'un texte, inédite ou non, dès qu'elle vise la façon dont celui-ci s'élabore: elle n'a lieu qu'au prix d'une *fiction de processus génétique*, dont la pertinence est sa *justesse* théorique, sa puissance, plutôt que sa *vérité* critique, comme le suggérait naguère Roland Barthes. Tout le monde a au moins dans l'esprit un exemple illustre:

L'idée lui vint, suggérée par les commentaires des critiques, que le poème *aurait pu* être ainsi composé. Il avait en conséquence produit cette relation, *simplement à titre d'expérience ingénieuse*(31). Cela l'avait amusé et surpris de la voir si promptement acceptée comme une déclaration *bona fide*.

Ainsi aurait parlé Edgar Poe de son article «Philosophie de la composition», plus connu sous le titre traduit (par Baudelaire) «Genèse d'un poème». *Mutatis mutandis* -et toutes proportions éminemment gardées!- je situerais volontiers ma propre «série de déchiffrements» dans le droit fil non de Poe, mais bien de ces réflexions, à mes yeux définitives, qu'inspirent dans la même page à Mallarmé les rétractations enjouées de l'auteur du «Corbeau»:

(...) l'art subtil de structure ici révélé s'employa de tous temps (...). Tout l'extraordinaire est dans cette application nouvelle de procédés vieux comme l'Art. Y a-t-il, à ce spécial point de vue, mystification? Non. Ce qui est pensé, l'est: et une idée prodigieuse s'échappe des pages qui, écrites après coup (et sans fondement anecdotique, voilà tout) n'en demeurent pas moins congéniales à Poe, sincères. A savoir que tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint.

Daniel BILOUS

NOTES

1. O.C. L'abréviation O.C. renvoie à Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, N.R.F. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1945; la *Correspondance* de Mallarmé, édition Henri Mondor et Lloyd-James Austin pour la N.R.F. est notée *Corresp.*
2. Entre eux, l'édition Deman intercalera «La chevelure vol d'une flamme extrême» et «Sainte».
3. «V. 52 *la mort ancienne*... qui a eu lieu, la mort survenue; la mort de Gautier est déjà vieille d'un an», préfère lire Emilie Noulet, dans *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Minard/Droz, Paris/Genève, 1972, p. 32.
4. V. 10, 32 et 49.
5. «Au Prince des poètes/ A Monsieur Stéphane Mallarmé/ Hommage en toute admiration/ E.J. Boissier, août 1896; cf *Corresp.*, t. VIII, pp. 277-278.

6. Cf Daniel Bilous, *Mallarméides -les réécritures de l'œuvre de Mallarmé - Poétique et critique*, thèse de Doctorat d'Etat, Nice 1991, t. 2, pp. 405-411.
7. «Réponse à des enquêtes «Sur le livre illustré»», in *O.C.* p. 878. Choqué par celles qui ornent la plaquette du «Poe Memorial», Mallarmé confiait à sa correspondante, Miss Sigourney Rice: «Nous comprenons ce genre de publication, en France, tout différemment; et dans le *Tombeau de Théophile Gautier*, publié il ya quelques années, n'entrèrent que des Poèmes, ce qui est, je crois, l'offrande par excellence en pareil cas (lettre du 12 janvier 1877, *Corresp.* t. II, pp. 141-142).
8. Le destinataire est François Coppée.
9. Lettre citée par Jean Monval: «Catulle Mendès et François Coppée», *Revue de Paris*, 1^{er} mars 1909.
10. Comme le montrait naguère Jean Ricardou auquel nous empruntons cette formule, la similitude créée entre deux textes un effet d'enchaînement, quel que soit leur signataire («L'énigme dérivée», in *Pour une théorie du nouveau roman*. Seuil, Paris 1971, pp. 159-162). Ici, outre les ressemblances que fonde le commun protocole, la concaténation passait aussi par l'alternance régulière des rimes masculines et féminines, d'un grand intérêt aux sutures, et que Mallarmé optimise encore par l'idée de rimes plates.
11. Au sens rhétorique, la figure d'allocution est dite macrostructurale: elle «consiste en ce que, dans le discours, apparaît une prise à partie par une adresse de parole du locuteur à un interlocuteur qui n'existe pas, même fictionnellement: c'est donc soit soi-même, soit un être absent ou inanimé, soit une entité, soit une pure abstraction (G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, le Livre de Poche, Paris, 1992).
12. *Palimpsestes, la littérature au second degré*.
13. *L'Année terrible, Mai*, I, vv. 17-18.
14. «Symphonie littéraire», in *O.C.*, pp. 264-265.
15. Début 1873; cf *Corresp.*, t. II, p. 37 et t. XI pp. 24-25.
16. Paul Claudel: «La Catastrophe d'Igitur», in *Réflexions sur la poésie*, Idées Gallimard, Paris, 1963, p. 135.
17. «La redondance chez Phane Armé», in *OuLiPo -La Littérature potentielle* (Idées, Gallimard, Paris, 1973, pp. 185-189: le principe est le suivant: «Si l'on retient les sections rimantes (pas nécessairement réduites à un mot) de certains sonnets de Stéphane Mallarmé, on composera des poèmes haï-kaïsants qui, loin de laisser échapper le sens original, en donneront au contraire, semble-t-il, un lumineux élixir, à tel point qu'on peut se demander si la partie délaissée n'était pas pure redondance», (Sur ces réécritures, cf mes *Mallarméides*. t. III, pp. 678-680).
18. Jakobson.
19. Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*. Corti, Paris. 1985. p. 103.
20. Je souligne: la seule chose qu'un écrivain puisse ajouter au monde est un livre, et le terme de «création» reste une pure métaphore, qui ne doit pas faire illusion. L'auteur y revient dans un passage de *La Musique et les Lettres*: «La

Nature a lieu, on n'y ajoutera pas (...) Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde/ A l'égal de créer (...)» (*O.C.*, p. 647). Et dans cet extrait de «Magie», qui fait comme la synthèse de la théorie mallarméenne: «Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète (...). Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte *tentative proche de créer*: vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard. Le vers, trait incantatoire!» («Grands faits divers», in *O.C.*, p. 400.). Baudelaire ne parlait-il pas de même, pour l'art de Gautier d'une «sorcellerie évocatoire»?

21. «Réponses à des enquêtes «Sur l'évolution littéraire», in *O.C.*, p. 869. Sur la question théorique de la périphrase mallarméenne et son rôle dans les récritures de Mallarmé, cf. mes *Mallarméides*, t. I, pp. 63-79.

22. «Crise de vers», *O.C.*, p. 368.

23. Gardner Davies, *Les «Tombeaux» de Mallarmé, essai d'exégèse raisonnée*, Corti, Paris, 1950, p. 81.

24. Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1945.

25. *Op.cit.*, p. 9.

26. Léon Robel, «Translatives», in *Change* n° 14, février 1973, p. 7.

27. «Ses purs ongles très haut...», v. 11; l'analyse est celle de Jean Ricardou, «L'Initiative aux mots», in *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, Paris, 1976, p. 73.

28. Lettre à Cazalis, fin août 1864, citée par Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, p. 131. Les vers de circonstance ne sont donc pas le seul laboratoire des expériences verbales de Mallarmé, sa passion des bris-collages s'étend à toute occasion d'écrire. Dans le texte qui nous occupe, il est troublant de trouver disséminé le nom du signataire, sons et lettres, au moment où il évoque... son écriture :

Quand, sourd **même** à mon vers sacré qui ne l'**alarme**.

Ces *effets de signature* sont plus fréquents qu'on ne pense, en prose comme en vers, du moins chez Mallarmé. Faut-il aller jusqu'au prénom, hypographié dans le cadre de tel autre vers :

Resté-là sur ces fleurs dont nulle ne se **fane**?

29. Mondor et Austin n'indiquent pas si la récriture visait à améliorer (ils notent: «Les vers sont remarquables, impeccables quant à la langue et à la versification») ou carrément transtypifier «L'Ode» de Payne.

30. In *O.C.*, p. 663. L'autre exemple (octobre 1886), également souligné par moi, évoque un parallèle entre l'art du mime et l'effet du poème: «Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification, à l'égal d'une ode tue et que c'est au poète, suscité par un défi, de traduire!» («Mimique», in *Crayonné au théâtre*, *O.C.*, p. 310).

31. *Scolies* («Le Corbeau»), in *O.C.*, p. 230; je souligne.

POETAE MINORES ET HISTOIRE LITTÉRAIRE DANS LES GROTESQUES DE THÉOPHILE GAUTIER

Dans vos discours chagrins plus aigre et plus mordant
Qu'une femme en furie ou Gautier en plaidant(1).

Les Grotesques représentent un moment-clef de la constitution de l'histoire littéraire française. En effet, le style et le discours adoptés par Gautier dans ces études sur la génération poétique qui a précédé le classicisme, font de lui un ancêtre de la poétique aussi bien que de l'histoire littéraire. Il y affirme en vrac l'éternité de l'œuvre, l'identité de l'effort poétique, et l'alternance des décadences et des résurrections. Tel parti-pris questionne notre propre actualité critique, tragiquement incapable de concilier instant et durée, synchronie et diachronie, bref, structure et histoire.

La genèse des *Grotesques* calque l'évolution de l'idéologie romantique : deux livraisons coup sur coup, en 1834-1835, puis un blanc jusqu'à la reprise de 1844. Sainte-Beuve réédite en 1842 son *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre au xv^e siècle*, publié en 1828. Dix à quinze ans, le temps pour une mode littéraire de s'user, pour l'homme de revenir sur sa jeunesse. Mais Sainte-Beuve abjure, alors que Gautier persiste, coiffe l'édifice d'une gargouille exemplaire : Scarron, pied-de-nez au grand roi qui épousa la veuve. Romantisme attardé ? Pas du tout. Si l'article «Scarron» de 1844 se fond harmonieusement avec les précédents, ce n'est pas qu'il retarde, mais que les autres dépassaient déjà le romantisme.

Dépassement peut s'entendre de deux manières : chronologique et morale. Précurseur et mystique ont en commun de ne pouvoir

prendre conscience de leur décalage sur le moment. Cette inconscience active est celle de Gautier écrivant *Les Grottesques*. Historien, il a suffisamment assimilé la révolution romantique de 1830 pour la réinvestir en spéculation sur la littérature. Ecrivain, il s'incorpore ses modèles et se dépasse à travers eux. Tandis que Sainte-Beuve invente la critique des critiques, Gautier invente la critique des poètes. L'empathie y tient lieu de jugement, l'innutrition stylistique d'explication. Or la réécriture, fût-elle irrévérencieuse, rend toujours plus modeste que la critique pure.

L'originalité de Gautier vient essentiellement de ce qu'il confronte œuvres et opinions en montrant leurs interférences. De tels présupposés ne pouvaient engendrer qu'un modèle historique complexe. Il n'y a pas de continuité diachronique entre les auteurs retenus, ni d'unité thématique. En revanche, les différences de tempérament (par exemple entre Saint-Amant et Théophile)(2), et de style sont exaltées.

Les Grottesques se situent donc plutôt du côté de l'évolution des formes, que de la chronique des faits. Pour historique qu'elle soit, l'approche reste tributaire du discours critique. Et comme toute critique renvoie à des valeurs, le dernier mot reviendra aux théories qui s'entrecroisent dans *Les Grottesques*, tissant, du romantisme à la nouvelle critique, le réseau de la modernité littéraire.

L'Interdiscours critique

A quel genre appartiennent *Les Grottesques* ? Descriptif, à cause des portraits littéraires ? historique, pour le terminus post quem ? ou judiciaire pour le réquisitoire contre Boileau ? Sans contredit judiciaire. Non seulement parce qu'en de nombreux passages, le «régent du Parnasse» est nommément accusé, mais parce que l'objectif de l'ouvrage est d'instruire un procès en appel. A la défense, Gautier :

C'est une réhabilitation que je fais, c'est une justice que je rends.

Accusateur et accusés sont représentés par leurs œuvres. Mais le jury a changé. Les lecteurs de Gautier vont-ils réhabiliter, acquitter ou de nouveau condamner les Grotesques ?

En 1844, Gautier ne doute plus de son échec(3). Il importe toutefois que le procès ait été rouvert, et rouvert pour vice de forme :

Depuis l'*Art poétique* de Boileau, la critique a fait bien du chemin ; on ne se contente plus à si peu de frais, et l'on n'en finit pas avec un auteur au moyen d'un vers formulé en manière de proverbe.

L'attitude est nouvelle : critiquer la forme, et non le fond, et la forme en tant que responsable des sens ultérieurs. Vue étonnamment moderne, mais aussi rigoureux contrepied de l'idéologie classique, qui subordonne la forme au fond.

Pour réhabiliter les victimes, il faut réfuter l'accusation. Nous avons disposé dans un tableau synoptique(4) les références de Boileau, les arguments (résumés par nos soins) qu'elles contiennent, les exemples qui soutiennent ces arguments ; puis, dans *Les Grotesques*, les passages où Gautier retourne ces exemples, et contre ces arguments. La dernière colonne est réservée aux auteurs et aux œuvres objets du débat.

L'intérêt du tableau est de donner à voir l'homogénéité, par-delà le désordre historique. Tous ces auteurs sont les victimes de Boileau. La rigueur -toute classique !- des symétries, tient au procédé. L'antithèse exige que les mêmes exemples arrivent deux fois, l'une en reprise de l'adversaire, l'autre pour la réfutation(5). Piétinement, sans doute : mais outre le gain pour la compréhension -le lecteur n'est pas obligé de retourner au texte de Boileau-, il y a un enfermement de l'adversaire, que l'écriture réalise à moindres frais et plus efficacement que l'éloquence.

L'antithèse est toujours plus facile à produire que la thèse, puisque plan, exemples et arguments sont empruntés à l'adversaire. Chez Boileau, les *poetae minores* remplissent trois fonctions : exemple, illustration et modèle relatif. Exemple, au sens technique du terme, c'est-à-dire appui narratif pour la démonstration qui généralise l'expérience individuelle

Mais de ce style enfin la Cour désabusée
Dédaigna de ces vers l'extravagance aisée(6) ;

Illustration, des lois énoncées :

J'aime mieux Bergerac et sa burlesque audace

juste après

Mais un froid écrivain ne sait rien qu'ennuyer(7) ;

modèle relatif, ou le plus souvent anti-modèle, renforçant a contrario
les règles :

Il se tue à rimer...
Que n'écrit-il en prose(8).

Quoique distinctes, les trois fonctions(9) sont souvent mêlées.
C'est même un critère d'évaluation. Les pires sont ceux qui les
cumulent, tel Saint-Amant.

Gautier rehausse les modèles relatifs :

C'est un esprit satirique, un poète philosophe(10).

Les anti-modèles deviennent modèles :

un poète dans le sens le plus étendu du terme, un
véritable grand poète, (...) son influence, bien que
souterraine et inexplicée, est très sensible sur la
littérature actuelle(11),

voire martyrs :

Ce n'est que lorsque le grand roi fut bien et
dûment couché à Saint-Denis, que l'on osa se
souvenir des œuvres du pauvre poète et les
réimprimer(12).

Les applications sont gardées lorsqu'elles permettent de retourner une preuve (l'adversaire apparaissant alors en contradiction avec sa propre thèse :

Quoique tout jeune et malgré son manque de goût,
Cyrano, à force de feu, de hardiesse et d'esprit, avait
presque trouvé grâce auprès de Boileau).

Quant aux exemples, ils sont repris et développés au point d'englober toute la biographie, ce qui les prive de leur mordant. La généralisation est rarement sérieuse dans *Les Grottesques*, mais plutôt satirique(13).

Le schéma argumentaire de Boileau repose sur les actions les plus habituelles au genre : définir, constater, généraliser, prescrire(14). Ainsi la «Satire IX» est consacrée à la définition de ...la satire. *L'Art poétique* relève les causes de l'échec littéraire et constate leurs effets sur le public, en comparant bons et mauvais auteurs, ou mauvais et pires. La généralisation, d'un vers, au poème, puis à l'œuvre, est un procédé polémique dominant. Les prescriptions clôturent les séquences de *L'Art poétique*, immuablement composées d'une loi, de ses exemples, et des injonctions subséquentes :

Soyez plutôt maçon si c'est votre talent.

De toutes ces actions, la définition, qui provient des sciences, est la plus éloignée du genre argumentatif. Elle n'impressionne qu'indirectement par la maîtrise intellectuelle qu'elle suppose, et convient davantage à l'attaque qu'à la défense. Gautier l'utilise en escarmouches. Il reproche à Boileau d'avoir confondu Colletet père et Colletet fils ; feint de prendre le terme «romancier» appliqué à Villon, au sens moderne d'auteur de roman, alors que Boileau l'emploie au sens d'écrivain en langue romane, c'est-à-dire en ancien français.

Les constats forment le soubassement de l'argumentation, qui n'est là que pour les justifier. Gautier récuse ceux de Boileau en son propre nom :

J'avoue que ce palais, quoique solennellement anathémisé par Nicolas Boileau, me plaît singulièrement(15),

mais aussi en invoquant le témoignage des contemporains. *Le Moïse sauvé* de Saint-Amant fut approuvé par l'Académie, et, si

l'on voulait citer toutes les personnes qui ont porté un témoignage favorable sur Chapelain, il faut faire le relevé de tous les écrivains de l'époque, tant français qu'étrangers.

Chez lui donc, la constatation remplit une fonction à la fois argumentaire et historique. Elle tend à compléter et à vérifier l'information.

Les comparaisons de Boileau sont toutes plus ou moins défavorables aux mineurs. Un jugement comparatif comporte, outre le terme de comparaison, un comparé, un comparant, un motif et un degré. On peut l'infirmier soit globalement soit partiellement.

Pour Malherbe et Racan, quoiqu'ils soient plus irréprochables, ils lui sont assurément inférieurs

inverse

A Malherbe, à Racan, préférer Théophile.

Mais lorsque Gautier juge Boileau insuffisamment laudatif à l'égard de Bergerac, il ne critique que le degré, indigne d'«un homme de génie».

Enfin, si la comparaison paraît irréfutable, Gautier tire des présumés ou impliqués une autre comparaison, favorable celle-là. A la dépréciation de Théophile et de ceux qui

préfèrent le clinquant du Tasse à tout l'or de Virgile,

il rétorque :

Il est vrai qu'il le met en compagnie du Tasse, et
que c'est un affront qu'on pourrait lui envier ;

contrebalance le négatif par le positif : le vers malencontreux de
Pyrame et Thisbé :

il en rougit le traître

n'

empêche pas Théophile d'être un poète dans le
sens le plus étendu du terme.

Et l'étude de Saint-Amant se clôt sur le vers coupable du *Moyse
sauvé*, avec ce simple commentaire :

Je crois qu'en voilà assez pour faire pardonner à
Saint-Amant le fameux vers : Les poissons ébahis les
regardent passer.

Tout ceci ne serait rien sans le renversement de la comparaison
entre «l'or de Virgile» et «les perles» que Virgile lui-même
reconnaissait avoir trouvées «dans le fumier d'Ennius». La conclusion

Pour moi, je préférerais les perles du vieux Romain
à tout l'or de Virgile ; il faut un bien gros tas d'or
pour valoir une petite poignée de perles

élargit le débat à l'antiquité. Gautier défend le droit du lecteur de
réécrire les auteurs, comme eux-mêmes l'ont fait de leurs
prédécesseurs. Or si le lecteur est autorisé à réécrire les textes qui le
déçoivent, l'accusation d'ennui tombe de soi.

Pourtant la position de Gautier est paradoxale, car, s'il prône
l'esthétique du morceau choisi, il ne cesse de critiquer la façon dont
Boileau condamne les œuvres au vu d'un vers. C'est qu'il ne

généralise pas de la même façon. D'abord il s'interdit de citer de façon brève. Ensuite ses généralisations sont toujours relatives, alors que celles de Boileau sont absolues. Dégage-t-il une tendance, il enquête aussitôt sur la tendance opposée, voisine ou contraire :

Saint-Amant, quoique bon ivrogne, n'est cependant pas exclusivement un poète bachique. Son haleine est plus longue que le couplet d'une chanson à boire, et il a souvent un beau souffle lyrique(16).

Rendre les grotesques inclassables, n'était-ce pas la meilleure manière de les soustraire au déclassement ?

La critique des prescriptions marque la prise d'autonomie de Gautier. Il les ridiculise en montrant les outrances qu'elles peuvent entraîner. Chapelain est un exemple stratégique. Tout en le défendant contre les sarcasmes excessifs de Boileau, il le dépeint victime du système classique, bon élève qui a cru dans les règles. Boileau en plus naïf(17). Mais, fidèle à sa méthode comparative, Gautier donne surtout la parole aux prescriptions des mineurs eux-mêmes, du moins ceux dont les écrits théoriques lui paraissent dignes de faire pièce à *L'Art poétique* : Théophile et Saint-Amant. La cause historique de la disgrâce devient alors patente. Ces principes sont le contrepied exact et prémonitoire des thèses classiques.

Il faut convenir que vous n'avez pas volé les coups de férule que Boileau vous assène çà et là de sa main doctorale

s'exclame Gautier à l'adresse de Saint-Amant. De piètres aînés des classiques, les mineurs deviennent adversaires malheureux et précurseurs inspirés des romantiques.

Gautier veut évidemment saper l'autorité de Boileau, identifiée à celle du classicisme. En sortant ses citations de leur contexte, et en les affrontant à des citations beaucoup plus explicites des mineurs et de leurs partisans, il remet en cause moins le contenu que l'auteur. Il le fait en activant les relations hétérogènes (auteur cité-texte citant, auteur citant-texte cité) du système citationnel(18), au détriment des relations homogènes (auteur à auteur, texte à texte). Or les relations

hétérogènes tendent à ouvrir l'espace discursif, parce qu'elles évitent aussi bien l'affrontement des personnes, que l'oubli de la relation humaine dans ce qui serait pure réécriture. Le jeu ainsi ménagé permet à Gautier, lorsqu'il passe à l'exposé de ses propres thèses, de dépasser le conflit idéologique en se mettant au-dessus des partis.

L'argumentation personnelle de Gautier s'alimente à deux sources : le déploiement des topoi rhétoriques qui renforcent l'antithèse anti-classique, et le corps des doctrines romantiques. L'on devine où elles vont confluer : dans la reconnaissance des mineures comme ancêtres des romantiques. Plus indépendante des exemples que l'antithèse, la thèse est aussi plus complexe. Il ne s'agit plus de prouver que Boileau a tort, et que les mineures ont été injustement oubliés, il faut expliciter et justifier les critères qui fondent cette accusation. Cela conduit parfois à critiquer certains mineures, qui méritent de le rester. Mouvement qu'on ne confondra pas avec la concession, car si Gautier parvient à la même conclusion que Boileau, il n'emprunte pas la même voie, et n'en fait pas le même usage. C'est ici qu'interviennent les mineures inconnus de Boileau : Scallion de Virbluné et Pierre de Saint-Louis, dont les défauts superlatifs prouvent a posteriori que Boileau s'est trompé de cibles.

En même temps, Gautier ne démord pas de sa préférence pour tous les oubliés, sans exception, de la littérature. La conciliation de ces options contradictoires n'est vraiment réalisée qu'en 1844. La postface reconnaît d'emblée les inégalités des grotesques et, partant, le statut provisoire de la tentative(19). Mais énonce aussi les raisons pour lesquelles cette tentative reste salubre, voire indispensable : l'intérêt historique :

En s'habituant au commerce de ces auteurs de troisième ordre, dédaignés ou tombés en désuétude, on finit par se remettre au point de vue de l'époque(...) et l'on arrive à comprendre jusqu'à un certain point les succès qu'ils ont obtenus, et qui paraissent tout d'abord inexplicables ;

la valeur sociologique :

Beaucoup moins soucieux de la pureté classique ...
ils donnent dans leurs compositions une bien plus
large place à la fantaisie, au caprice régnant, à la
mode du jour ;

la force poétique :

L'œuvre bizarre vient à propos raviver le palais
affadi par un régime littéraire trop sain et trop
régulier.

La rhétorique connaît deux catégories de topoi : extrinsèques et
intrinsèques(20). Les lieux extrinsèques correspondent à la situation
de communication. Les lieux extrinsèques :

précédents judiciaires, rumeurs, tortures, pièces,
serments, témoin,

selon Quintilien, intervenaient déjà dans l'antithèse, ce qui est
normal, puisqu'elle consiste à relever les précédents adverses. Dans la
thèse, les citations quasi in-extenso des mineurs, de leurs partisans,
les évocations de rumeurs (sur les causes de la maladie de Scarron) et
de tortures (Théophile de Viau menacé du bûcher) se multiplient.
Elles restituent l'ambiance.

La tendance descriptive se précise avec les lieux intrinsèques qui
concernent soit les protagonistes soit la cause. Gautier sature les
quatorze lieux relatifs à la personne : **famille** de Colletet, Chapelain,
nation s'exprimant à travers la *veine gauloise*, **patrie** gasconne de
Cyrano, **sexe** de Claudine Colletet, qui la fait soupçonner de n'être
pas l'auteur de ses sonnets, **âge** de Théophile lorsqu'il vient à Paris
(*vingt ans*), **éducation et formation** exemplaires de Chapelain. **état**
physique de Scarron, **fortune** de Chapelain, **condition** de Théophile,
dont le père n'était pas cabaretier mais hobereau, **dispositions**
caractérielles agressives de Cyrano, **occupations** (*la bouteille et la*
marmite) de Villon en dehors de la poésie, **prétentions** à l'édition du
père de Saint-Louis, **activités antérieures**, généralement premières
poésies amoureuses de Scudéri, Scalion de Virbluneau, **nom** de

Théophile, l'homonyme cher au cœur de Gautier. Et les arguments spatio-temporels : lieu, temps, cause, conséquence, motif, font l'essentiel de la démonstration. Les rapports de la Cour et de Paris, de la capitale et de la province, des écrivains avec le pouvoir, l'argent, les institutions littéraires, la religion, fournissent le cadre approximatif qui délivre la littérature du carcan critique et lui restitue son caractère humain. A ce stade, la spécification est surtout psycho-sociale, sans limites chronologiques nettes(21).

En effet, avant d'être historique, l'assimilation de la génération Louis XIII et de la génération romantique est polémique. Ce n'est plus un procès en appel, mais en rappel, rappel des révolutions de 1830 : la littéraire et la politique, pareillement étouffées par la Monarchie de Juillet.

Loin d'être objectives, les similitudes sont provoquées par la comparaison des idées :

On sera bien surpris de retrouver dans Théophile des idées qui paraissent, il y a dix ou douze ans, de la plus audacieuse nouveauté,

des idéaux :

Vous préférez votre plumage tel qu'il est à la plume du paon dont vous pourriez vous déguiser ... ni plus ni moins qu'un jeune romantique moderne,

et des rôles :

Tout ce que demande Théophile, nous l'avons demandé lors de l'émeute poétique qui a eu lieu sous la Restauration.

Sans elle, la thèse historique de la filiation n'aurait aucun poids. Encore a-t-elle besoin du déclic autobiographique pour l'activer puisque le seul ancêtre direct reconnu est Théophile(22).

Dans leur outrance même, les rapprochements des œuvres :

L'Elvire de Lamartine est la sœur de la Corinne de Théophile,

maintiennent la distance entre les auteurs et restituent à l'interprétation sa relativité. Si Gautier prodigue les marqueurs d'ironie (hyperboles, caricatures, amphigouris), c'est qu'il ne veut pas être pris au pied de la lettre, mais seulement indiquer la part du présent dans la relecture du passé. But pragmatique au sens trivial du terme, «réaliste», comme au sens linguistique, «tourné vers la communication». Cette irruption du présent dans le passé est pour Gautier inévitable, mais également dynamique, donc positive. Elle profite aux deux : le goût romantique réhabilite les mineurs, les mineurs dotent le romantisme d'une tradition. Le soutien idéologique n'excluant pas les apports scientifiques, on apprend au passage qu'enjambements et coupes irrégulières ont été prônés par Saint-Amant, l'omniprésence de la mythologie combattue par Théophile de Viau, l'histoire du sonnet défrichée par Colletet.

Aussi le mot de la fin ne revient-il ni à l'idéologie, ni à l'histoire, mais à la philosophie qui les entrecroise et reconnaît l'existence des générations littéraires :

Théophile, Scudéri, Saint-Amant, Frénicle, Rampale et les autres écrivains vénéraient pieusement la mémoire du Maître (Ronsard). Car Malherbe, Boileau étaient en ce temps les novateurs, les blasphémateurs, les **romantiques**, puisqu'il faut trancher le mot, et ils traitaient les **bustes** aussi cavalièrement que jamais **Jeune-France** n'a traité Racine. Ainsi vont les fortunes du monde !(23).

Les écoles littéraires ne se résolvent pas uniquement en rôles, mais en reconnaissant l'importance de la psychologie dans la formation des théories littéraires, Gautier démystifie les oppositions, ce qui tout à la fois ranime l'intérêt du lecteur moyen et met l'histoire à l'abri des passions.

Le Modèle historique

Le procès en appel répondait aux exigences d'une mise en scène. Il n'avait d'autre but que de rapprocher le lecteur moderne d'auteurs historiquement éloignés, et donc fatalement objets historiques. Et même si Gautier joue avec le découpage historique, il n'en accepte pas moins le principe. *Les Grottesques* sont un ouvrage de critique historique, mais aussi d'histoire de la critique, et de critique de l'histoire. La part de métacommunication (réflexion sur le rôle de l'historien et du critique) y est presque aussi importante que celle du récit historique proprement dit. La détermination du modèle historique des *Grottesques* intéresse donc à la fois la narratologie et l'épistémologie de l'histoire littéraire. Pour le découvrir, nous étudierons d'abord l'énoncé historique, avec ses actants et sa structure narrative, puis l'énonciation, dont nous tenterons de dégager la méthode historique de Gautier.

On a tendance à l'oublier, le discours de l'histoire est descriptif. S'il parle d'événements, c'est en tant qu'ils entrent dans la définition des systèmes étudiés. L'événement n'est que l'un des prédicats (en *faire, participer à, assister à*) associés au thème-titre (individu, groupe, époque). On évalue la description historique à l'aune de la cohérence, comme tout discours, de la précision représentative, comme toute description, et de la vérité ou de la fausseté de l'assertion, comme tout énoncé de réalité. La première condition, la cohérence, implique non seulement un accord interne du discours avec lui-même mais un accord externe avec les autres discours. Elle est recoupée par le troisième : la véridiction, qui ne peut se trouver de l'intérieur et suppose que l'on recoupe les témoignages, puisque le réel, en matière historique, n'est pas contemporain de la description. L'étude des sources n'est plus seulement un moyen de comprendre la genèse, elle devient un moyen d'évaluer la pertinence.

On peut classer les sources selon leur nature, opposer les documents déjà traités historiquement, comme l'*Histoire du sonnet* de Colletet aux documents bruts. On peut aussi envisager leur degré d'explicitation. L'auteur, le nom de l'œuvre, le passage, sont-ils tus ou cités ? Enfin, et ce sera notre ligne directrice, on peut partir de leur contribution au modèle, en thèmes et en prédicats. Par quelque biais

qu'on aborde l'étude, *L'Art poétique* s'impose. C'est en effet la source la plus explicite et la plus citée. *Les Grottesques* lui doivent leur thème et bien qu'il ne relève pas du genre historique, il comporte un large passage de forme historique, la rétrospective du Chant I :

Durant les premiers ans du Parnasse français,
Le caprice tout seul faisait toutes les lois
La rime, au bout des mots assemblés sans mesure
Tenait lieu d'ornement, de nombre et de césure.
Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,
Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers.
Marot bientôt après fit fleurir les ballades,
Tourna des triolets, rima des mascarades,
A des refrains réglés asservit les rondeaux,
Et montra pour rimer des chemins tout nouveaux.
Ronsard qui le suivit, par une autre méthode,
Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode ;
Et toutefois longtemps eut un heureux destin
Mais sa muse, en français parlant grec et latin,
Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.
Ce poète orgueilleux, trébuché de si haut,
Rendit plus retenus Desportes et Bertaut.
Enfin Malherbe vint et le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence ;
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la muse aux règles du devoir.

Le contexte annoncé : la poésie française, indique une élaboration conjointe de la conscience littéraire et de la conscience nationale. Le thème : l'histoire de cette poésie, entraîne le cadrage temporel du champ (de Villon à Malherbe), et la mise hors-champ d'une période préhistorique. Les auteurs et leurs œuvres, sous-thèmes, sont reliés par un schéma narratif mouvementé : Villon fonde, Marot progresse, Ronsard pulvérise, les post-ronsardiens stagnent, Malherbe rétablit. L'évolution est scandée par trois emplois remarquables du numéral ordinal, qui additionne successivement les trois valeurs

chronologiques (*les premiers ans*), historique (*Villon, le premier qui vaut la peine qu'on en parle*), et axiologique (*Malherbe, le premier en France*). Encore imparfaitement dégagée du mythe (du *Parnasse français*), la démarche transforme en vérité historique ce qui n'est qu'une condition inévitable de l'énonciation : la langue française a trois passés, immédiat, proche, lointain ; le dernier qui parle n'a pas raison pour autant.

Gautier est entré sans restriction dans le cadre posé par Boileau. C'était lui reconnaître à son tour un rôle fondateur, non dans la poésie, mais bel et bien dans l'histoire littéraire(24). Il critique la méthode, non le projet. Il en respecte jusqu'à la spécification, et ne parlera que des poètes, tout en insistant sur la polyvalence de ses protégés. Mais c'est une époque où le vers est consubstantiel de l'expression littéraire, comme Barthes l'a rappelé(26).

Villon garde la tête de la cohorte, il tient même lieu de préface. Les autres sont repris d'une façon ou d'une autre avec une allusion précise à leur position historique dans l'intertexte de départ. Gautier acquiesce au jugement de Boileau plus souvent qu'on ne le croirait :

Villon est à peu près le seul, entre tous les
gothiques, qui ait réellement des idées ; le bon vieil
esprit gaulois dont Marot est le dernier représentant,

et ne s'oppose vraiment qu'à l'interprétation globale : le déclin jusqu'à Malherbe. Il est alors amené à contredire les deux points forts de l'argumentation : l'excellence de Malherbe(26) et l'indignité de Ronsard, rendus indissociables par l'acharnement de Malherbe à l'encontre de Ronsard. Il combat également la conséquence de ces affirmations sur le schéma historique. En effet, de tous les temps morts ménagés par Boileau, celui entre Ronsard et Malherbe est le plus contestable, parce qu'il concerne un passé proche. Rien de tout cela n'est pourtant vraiment neuf, car Gautier ne fait que reprendre la thématique du *Tableau historique et critique de la poésie française au XVI^e siècle*(27) de Sainte-Beuve, sa deuxième source en matière d'histoire littéraire.

La seule référence explicite à Sainte-Beuve dans *Les Grottesques* se rencontre dans «Colletet». Reproduisant le sonnet d'hommage à

Ronsard, Gautier signale :

Sainte-Beuve a aussi adressé à l'ombre de Ronsard
un fort beau sonnet dont l'idée est la même.

Mais si Sainte-Beuve n'est pas cité, il est copieusement démarqué. Indélicatesse, ou exploitation sans malice d'une confraternité ? La seconde raison est la plus vraisemblable, mais est-elle suffisante ? Quoi qu'il en soit, les convergences de détail sont troublantes : l'anecdote de Malherbe(28) raturant Ronsard en est une. Sainte-Beuve *le premier* a expliqué le trou entre Ronsard et Malherbe par un conflit de générations(29), établi le parallèle entre romantisme et pré-classicisme(30). Plus grave encore, les emprunts littéraires fourmillent. On lit dans le *Tableau...* des lignes qui pourraient appartenir aux *Grotesques*, et qui sont, de fait, au mot près, comme cet éloge de Villon :

. En remuant son fumier, on y trouve plus d'une
perle enfouie ; aïeul d'une nombreuse famille
littéraire dont on reconnaît encore, après des siècles
la postérité une certaine physionomie gauloise et
française(31)

et jusqu'à la métaphore du procès en appel(32).

En apparence, *Les Grotesques* continuent le *Tableau...*, qui s'arrête, conformément à son titre, à la fin du XVI^e siècle. Mais il n'y a pas de continuation au sens technique du terme, sans un aveu de la reprise, ni du respect du genre. Or nous l'avons vu, Gautier ne mentionne pas ses dettes, et *Les Grotesques* ne sont pas une description synthétique, mais une série de biographies. Ce n'est pas la moindre divergence entre les deux ouvrages. La plus remarquable est l'acceptation par Sainte-Beuve du jugement de Boileau, dont il discute l'âpreté mais non le bien-fondé(33), dès 1828. Son verdict sur la génération post-ronsardienne décadente, plus dur que celui de Boileau lui-même(34), laisse mal augurer de l'opinion qu'il pourrait nourrir à l'encontre de ses *admirateurs* ! On la devine à la dédaigneuse synecdoque d'individu dont il gratifie *les* Théophile et autres Colletet.

Mais le nœud du problème se trouve dans l'attitude de Sainte-Beuve à l'égard de Ronsard. A relire son sonnet, on comprend pourquoi Gautier l'évoque sans le citer, car s'il y a bien ressemblance, elle porte sur les rimes que Sainte-Beuve emprunte à Colletet pour dire exactement le contraire, réalisant ainsi une véritable parodie sérieuse. Là où Colletet proclame son admiration indéfectible et sans réserves :

Je viens rendre à ton nom ce qu'il a mérité
Belle âme de Ronsard, dont la sainte mémoire
Remportera du temps une heureuse victoire,
Et ne se bornera que de l'éternité

Sainte-Beuve se livre à un curieux rite expiatoire, tel qu'on en réserve à la mémoire des damnés :

J'élève de mes mains l'autel expiatoire
Qui te purifiera d'un arrêt odieux.
Non que j'espère encore, au trône radieux
D'où jadis tu régnaï, replacer ta mémoire
Tu ne peux de si bas remonter à la gloire
Vulcain impunément ne tomba point de cieux(35).

De quel péché mortel Ronsard s'est-il donc rendu coupable ? Et envers qui ? Le reproche est clairement formulé dans le *Tableau...* : Ronsard a fait rater à la France son entrée dans la poésie européenne(36). Et ceci parce qu'il a échoué dans sa réforme (c'est le «réglant tout, brouilla tout» de Boileau), écrasé les talents autour de lui et du même coup préparé le triomphe unilatéral du classicisme. Trois échecs qui contrastent avec sa gloire anthume que Sainte-Beuve se retient mal de croire usurpée ! Nationaliste et épris d'originalité, le romantisme s'oppose intrinsèquement à l'imitation-émulation de la Pléiade.

Quoique romantique, Gautier ne condamne pas Ronsard. L'hommage en prose qu'il lui consacre au détour de l'article sur Théophile est sans réserves. Il insiste sur sa francité et ses qualités de conciliateur :

C'est bien lui, Pierre de Ronsard, le gentilhomme vendômois, qui a pris par la main le chœur des Muses antiques, et qui les a présentées en cour avec un habit mi-parti grec, mi-parti gaulois....

et conclut :

C'est peut-être un pédant, mais à coup sûr c'est un poète, et tout ce qui a été poète en France depuis le XVI^e siècle relève directement de lui.

Poète lecteur de poètes, Gautier vit et raisonne sur deux temporalités : celle du déroulement historique («depuis le XVI^e siècle») et celle immédiate et instantanée de la lecture («directement»). Sa position de critique faisant de l'histoire mais continuant à réagir en critique et le sachant, lui permet de dissocier les phénomènes chronologiques et les phénomènes idéologiques. Là où Sainte-Beuve aboutit à une impasse explicative, Gautier, lui, invente dans l'euphorie ... une dialectique historique :

Ronsard, dont les romantiques ont relevé la statue... par une espèce de contradiction qui ne manque pas de logique, est indubitablement l'introducteur du classicisme en France. Il a rompu violemment avec le bon vieil esprit gaulois dont Clément Marot est le dernier représentant.

Les Grottesques n'étant pas un ouvrage d'histoire, la cohérence historique n'y est pas donnée d'emblée, comme dans le *Tableau...*, par le titre. Elle se construit progressivement au fil de l'œuvre et des réécritures. Pur produit du texte, elle doit sa souplesse et son adéquation à la complexité des phénomènes décrits. Au début de 1834, dans «Villon», les «poètes de second ordre» ne sont que le négatif, au sens photographique, des grands(37). L'auteur semble les avoir découverts au hasard de ses lectures :

Un écu trouvé dans la rue fait plus de plaisir qu'un louis dans un tiroir. Saint-Amant, Théophile, Du Bartas sont pleins de ces accidents-là.

Boileau, désigné par la périphrase «un pédant de collègue», n'est pas restitué dans son contexte.

La postface de 1844 commence par refuser l'énumération pour l'énumération :

Nous aurions pu pousser cette galerie plus loin, et suspendre d'autres portraits à côté de ceux déjà tracés (...) un pareil travail ne saurait du reste inspirer qu'un intérêt purement bibliographique,

signe que la définition est parvenue à maturité. En fait, il y en a deux. L'une reprend la classe des poètes, accentue sa négativité -du «2nd ordre», ils rétrogradent au «3^{me}»,- mais explique leur succès par la mode, et les assimile au «talent», par opposition au «génie». L'autre, métaphorique, invente une catégorie esthétique pour désigner leurs productions :

Pendant, en dehors des compositions que l'on peut appeler classiques, et qui ne traitent en quelque sorte que des généralités proverbiales, il existe un genre auquel conviendrait assez le nom d'arabesque, où, sans grand souci de la pureté des lignes, le crayon s'égayé en mille fantaisies baroques.

Les références historiques ont disparu. Le présent de vérité générale affirme l'existence permanente du genre nouvellement identifié.

Du trou historique, celui de la période pré-classique, est donc sortie une catégorie transhistorique. L'histoire n'a été qu'un catalyseur, qui disparaît une fois la réaction obtenue. Dans un premier temps, les mineurs sont confondus avec le hors-champ du classicisme, les cibles contemporaines de Boileau, et identifiés au parti de modernes.

On voit par ces quelques lignes, de quel parti était Saint-Amant dans cette grande querelle des Anciens et des Modernes qui fit tant de bruit à cette époque

dit Gautier à propos de la préface du *Moyse sauvé*. Pour mémoire rappelons que la dite préface date de 1653, alors que le premier volume de *Parallèles des Anciens et des Modernes* de Perrault paraît à la fin de 1688, et le quatrième en 1697(38), soit une approximation de près de quarante ans.

Dans un second temps, les mineurs sont mis littéralement sur orbite par une interprétation cyclique :

Ces lignes (de Théophile de Viau)... montrent que la lutte des deux principes a existé de tous les temps, et qu'elle subsiste depuis la confection du monde. Au XVII^e comme au XVI^e, on retrouve toujours la routine

qui veut régenter l'inspiration avec sa lourde férule, et qui donne la recette pour être pindarique, élégiaque ou héroïque à volonté. C'est la grande querelle des Modernes et des Anciens qui a commencé à Ronsard et n'est pas encore finie.

Celle-ci soumet l'histoire littéraire aux attractions de deux planètes contradictoires, qui engendrent des mouvements opposés à chaque époque, et des courants de pensée adverses dans le décours des siècles. L'hypostase est totale, et la matrice prête à accueillir les étiquettes qui complexifieront rétrospectivement l'histoire de l'art et de la littérature au début du XX^e siècle : maniérisme, baroque, rococo. Toutefois Gautier, s'il prend vis-à-vis de l'histoire une certaine hauteur, ne la déforme jamais. Le point de vue des mineurs n'est pas substitué à celui de Boileau, mais simplement juxtaposé.

Comme elle reliait dans l'argumentation les théories adverses, l'idée de génération permet de concilier dans la narration les contradictions entre les étiquettes et les actes. Chaque époque est moderne lorsqu'elle innove, ancienne lorsqu'elle reproduit. Enfin chaque époque réactive les conflits antérieurs en s'identifiant aux époques précédentes. Comme les mouvements littéraires sont

condamnés à l'alternance oubli/réhabilitation, les étiquettes historiques sont vouées au déplacement. Boileau sera à son tour réhabilité, et, pour le faire, Lanson s'appuiera sur... les textes de Zola(39).

Le modèle historique de Gautier met en cause un phénomène énonciatif marquant de l'histoire littéraire, celui du jugement critique comme fondement de l'identité des auteurs-personnages de l'histoire littéraire(40). L'auteur tire son existence du discours que le critique tient sur lui. Il y a là bien davantage que la reconnaissance de la subjectivité fonctionnelle de l'historien, qui réécrit l'histoire en fonction de son époque et de ses valeurs. Il s'agit ni plus ni moins que de la reconnaissance de la temporalité spécifique des faits littéraires, lesquels, à la différence des événements non artistiques, ont une existence dans le présent non seulement psychologique, mais réelle (l'œuvre cesserait d'exister sans lecteur). L'historien de la littérature a donc une interaction authentique avec son objet, à côté de son activité descriptive, et de son action symbolique. Il participe, en tant que lecteur, à l'élaboration de faits qu'il décrit en tant qu'historien.

Cependant, s'ils laissent entrevoir les conséquences de l'intersubjectivité propre à la communication littéraire sur la constitution de l'histoire littéraire, *Les Grottesques* n'en explicitent jamais le fonctionnement. A ce degré d'empirisme, la méthode se confond avec l'écriture, en particulier le choix du sous-genre historique : la biographie. Conçue comme l'expansion des jugements expéditifs de Boileau, elle devient vite un outil d'analyse de la littérature, par le biais de comparaisons. Par opposition, le tableau est beaucoup plus rigide, les catégories qui déterminent les cases ne pouvant changer en cours de route. Les seuls rôles actantiels qu'il connaisse sont ceux de précurseur, maître ou disciple(41), les seuls rôles narratifs ceux de narrateur omniscient, ou nescient, dans les deux cas jugeant sans appel les auteurs dont il retrace la succession.

De surcroît, le tableau présente des conclusions, donc bannit les citations. La biographie, en revanche, inclut l'œuvre dans son propos. Pour restituer le contexte des vers montés en épingle par Boileau(42), Gautier doit alterner paraphrase textuelle et reconstitution historique. Il s'implique tellement dans sa tâche qu'il finit par parler de lui. L'accès de fièvre autobiographique le plus violent se situe

évidemment dans l'article «Théophile de Viau» ; il est dûment signé :

Avant d'avoir lu un seul de ses vers, je lui portais déjà un tendre intérêt à cause de son nom de Théophile, qui est le mien, comme vous le savez ou ne le savez pas. C'est peut-être une puérilité, mais je vous avoue que tout le mal que l'on disait de Théophile de Viau me semblait adressé à moi Théophile Gautier.

La confiance est-elle compatible avec l'objectivité historique ? Oui, quand elle est sérieuse. Mais l'ironie qui l'accompagne dans *Les Grotesques* désarme la subjectivité, et la met à distance. Le bilan serait donc plutôt positif sur le plan de la conscience historique, mais inversement plus fragile sur le plan de l'exactitude. Cependant même cette critique tombe, si l'on sort du modèle temporel linéaire, certes fréquent en histoire, surtout au XIX^e siècle, mais pas unique.

Plier le siècle aux événements est certes désinvolte, mais n'entraîne qu'une modification de la périodicité (la génération), tandis que transformer les événements pour les faire entrer à tout prix dans un siècle conduit à d'insoutenables contradictions. Et l'historien, s'il n'est pas assez lucide pour s'accuser lui-même, n'a guère d'autre ressource que d'accuser l'histoire et de basculer dans le phantasme(43). Gautier ne tombe jamais dans l'erreur de refaire l'histoire. Mais il montre comment elle s'est faite, ce qui est ouvrir le passé à l'avenir. Car si le possible relève du futur, et les événements historiques du passé, l'histoire reste tributaire du possible par le biais des univers des croyances(44). En tant que discours, elle dépend du système interprétatif de l'historien, en tant que phénomène, elle est produite par le choc des croyances sur les événements antérieurs.

Les Grotesques inaugurent une période au cours de laquelle très progressivement le critique va céder la place à la critique. Le critique s'interpose entre le lecteur et l'œuvre, dit ce qu'il faut en penser. C'est Boileau, ou Sainte-Beuve. La critique, quittant cette position d'autorité, s'interroge sur les effets de la lecture. C'est Gautier. La critique est médiatrice autant que l'œuvre est inépuisable. En même temps, elle rencontre sa limite, puisque le singulier ne s'appréhende

qu'au travers des catégories, et débouche alors sur la poétique. Ceci, qui pourrait résumer le propos des *Grotesques*, résume en fait l'article de Gérard Genette, «Critique et poétique»(45).

Pourtant il semble que Gautier échappe au piège de la typologie générique, dans lequel la poétique, même si elle développe «les possibles du discours» s'est laissée enfermer. Un tableau reste un tableau. Celui de la poétique substitue les genres et les catégories aux siècles. Moins naïf, mais tout aussi statique, il débouche sur une histoire linéaire des formes, que Genette appelle de ses vœux dans «Poétique et histoire» :

une histoire de la littérature prise en elle-même (et non dans les circonstances extérieures), et pour elle-même (et non comme document historique).

Cette histoire est obtenue par purification successive de l'histoire événementielle, l'histoire de la vie littéraire, et l'histoire des idées.

Moins sectaire, ou plus naïf, Gautier ne renonce à aucune de ces formes d'histoire. Et, au contraire de ce que Boileau reprochait à Ronsard, «brouillant tout», il «règle tout». En effet, le croisement des catégories idéologiques et des catégories historiques permet de gérer simultanément quatre ordre de phénomènes : la transmission idéologique stricte de théoricien à théoricien (interdiscours critique) ; la transmission idéologique diffuse de l'interprétation qui tire les théories des œuvres (métatextualité) ; la transmission littéraire stricte par l'introduction de textes dans les textes (intertextualité) ou par l'écriture de textes à partir de textes (hypertextualité) ; la transmission littéraire diffuse par l'imprégnation culturelle (architextualité).

Ces phénomènes que Genette a décrits par la suite, mais séparément, Gautier, lui, les a saisis en bloc, par l'écriture.

Nicole BILOUS

NOTES

1. Boileau, «Satire IX». Saveur de la coïncidence : de cet homonyme que Boileau tend comme un miroir involontaire à son futur accusateur, l'édition Flammarion dit : «Avocat fameux et très mordant. Lorsqu'un plaideur voulait intimider son adversaire, il menaçait de lui lâcher *Gautier* qu'on avait surnommé : *Gautier la Gueule*».
2. «Saint-Amant n'a pas l'élévation et la mélancolie de Théophile, ce qu'il rachète par un grotesque et un entrain dont Théophile n'est pas doué», («Théophile de Viau»).
3. «Nous en dirions beaucoup plus long que nous ne ferions changer d'avis à personne sur nos pauvres grotesques...».
4. Voir Annexe.
5. Ainsi que le rappelle N. Lindenlauf dans *Savoir lire les textes argumentaires*, Duculot, 1990, p. 91.
6. Scarron, *Art poétique*, chant I.
7. *Art poétique*, chant IV.
8. Il s'agit de Chapelain, «Satire IX».
9. Nous empruntons cette distinction à D. Maingueneau, *L'Analyse du discours, introduction aux lectures d'archives*, Hachette, 1991, p. 233.
10. «Villon».
11. «Théophile de Viau».
12. «Scarron».
13. «C'est un fait généralement reconnu, que les parents, quels qu'ils soient, bourgeois ou nobles, de robe ou d'épée, sont tous atteints à un degré très prononcé d'une maladie étrange que l'on pourrait nommer la poésophobie, ou horreur enragée des vers (...) Eh bien ! une seule fois, depuis le glorieux jour où Adam s'est marié avec Eve, il s'est trouvé des parents qui souhaitaient d'avoir un enfant poète, et le destin goguenard, qui se plaît à contrarier les desseins des hommes en général et des pères en particulier, leur a donné pour fils Jean Chapelain, l'auteur de *La Pucelle*».
14. Cf. N. Lindenlauf, *op. cit.*, p. 71.
15. *Alaric*, de Scudéry.
16. «Saint-Amant».
17. «Chapelain s'y est pris au rebours. Il a appris le grec, le latin, l'espagnol, l'italien, la rhétorique, la poétique ; il a lu Aristote, et médité soigneusement tous les traités anciens et modernes qui ont été faits sur la manière dont doit se conduire une épopée (...). Mais de la poésie, il ne s'en occupe guère, et en vérité il n'en aurait pas le temps.»
18. Cf. A. Compagnon, *La seconde main*, Seuil, 1979, pp. 78-79.
19. «Nous avons tâché de débarrasser du fatras les traits les plus caractéristiques d'écrivains tombés dans un oubli trop souvent légitime, et d'où personne ne s'avisera de les retirer.»

20. Cf. Quintilien, *Art oratoire*, V,1,1 : «Il y a des preuves que l'orateur tire d'éléments extérieurs à la rhétorique, d'autres qu'il déduit personnellement de la cause et qu'en quelque sorte il engendre», cité par Ch. Plantin, *Essai sur l'argumentation*, Kimè, 1990, pp. 238-239.

21. «Admirable xvi^e siècle ! -Car Théophile et la société qui l'entoure tiennent plutôt au xvi^e qu'au xvii^e, quoiqu'ils aient déjà fait quelques pas dans celui-ci».

22. «Car c'est lui, il faut le dire, qui a commencé le mouvement romantique».

23. «Colletet».

24. Il dit de lui dans le «Saint-Amant» : «esprit juste, mais étroit, critique passionné mais ignorant si l'on excepte la littérature ancienne».

25. Dans *Le Degré zéro de l'écriture* : «Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise».

26. Cf. en vrac : «Malherbe, l'esprit le moins poétique qui fût jamais ; Rien n'égale l'aplomb damné de Malherbe», et surtout : «Je pense, malgré l'avis de l'auteur de l'»Ode sur la prise de Namur» que l'on mettait les mots à leur place, même avant l'arrivée du sieur François de Malherbe».

27. Nous la citerons dans l'édition Charpentier de 1843. L'ouvrage, qui date de 1828, était initialement une réponse à un concours lancé par l'Académie Française en 1826 pour son prix d'éloquence, dont le sujet était «L'Histoire de la langue et de la littérature française depuis le commencement du XVI^e siècle jusqu'en 1610». Les recherches entreprises débordèrent rapidement le cadre de l'essai et Sainte-Beuve en tira des chroniques publiées dans *Le Globe* à partir du 7 juillet 1827, tout comme *Les Grottesques* devaient l'être dans *La Revue de Paris*.

28. «Il lui arriva, dans un instant de mauvaise humeur, où sa veine était à sec, de rencontrer sous sa main un exemplaire de Ronsard : il se mit à le biffer vers par vers. Comme on lui fit remarquer depuis qu'il en avait oublié quelques-uns, il reprit la plume et biffa tout» (*Tableau...*, p. 67).

29. «Il eut pour derniers admirateurs les Théophile, les Scudéri, les Chapelain et les Colletet» (*ibid.*).

30. Cf. Préface de la première édition : «Surtout je n'ai perdu aucune occasion de rattacher ces études du xvi^e siècle aux questions littéraires et poétiques qui s'agitent dans le nôtre».

31. Pp. 13 à 17.

32. P. 67 : «Il nous semble que cette condamnation portée par Malherbe, Boileau et la postérité, fût-elle au fond légitime, n'a pas été exempte d'aigreur ni de colère. Toute grande célébrité dans les lettres a sa raison, bonne ou mauvaise, qui la motive, l'explique et la justifie du moins de l'absurdité : c'est un devoir d'en tenir compte et de comprendre avant de sévir ; dans les sentences de ce genre, biffer ne vaut pas mieux que brûler».

33. Cf. note 22.

34. *Tableau...*, p.127 : «Desportes et Bertaut ne firent point de révolution, mais continuèrent celle de Ronsard ; et à les prendre à la rigueur, ils sont des écrivains

de décadence bien plus que de régénération».

35. *Op. cit.*, «Ronsard», p. 137.

36. *Ibid.*, p. 169 : «Cependant les littératures voisines avaient mis moins de temps à naître. Nous en étions au premier pas, et déjà l'Italie touchait au terme de la carrière... Ces trois grandes littératures italienne, espagnole et anglaise, portaient alors des signes frappants d'une origine commune, et à travers leurs manières plus ou moins polies, leurs parures plus ou moins brillantes, on reconnaissait en elles les filles du Moyen-Age. Chez nous, presque aucun trait semblable n'attestait la même descendance. Tout en sentant ce qu'avait de maigre et de chétif un pareil fonds poétique, Ronsard s'y était mal pris pour le féconder. Au lieu de rentrer franchement au sein des traditions nationales, et de réinstaller notre littérature dans sa portion légitime du patrimoine légué par le Moyen-Age, il avait imaginé follement d'envahir l'Antiquité.....».

37. «Villon» : «Dans les poètes du second ordre, vous trouverez tout ce que les aristocrates de l'art ont dédaigné de mettre en œuvre : le grotesque, le fantasque, le trivial, l'ignoble, la saillie hasardeuse, le mot forgé, le proverbe populaire, la métaphore hydropique, enfin tout le mauvais goût avec ses bonnes fortunes...».

38. Cf. Gustave Lanson, *Boileau, Les grands écrivains français*, Hachette, 1940, p. 165.

39. *Ibid.*, p. 101 : «Boileau dit : «Mais la nature est vraie, et d'abord on le sent». Et M.Zola, traducteur fidèle : «La vérité a un son auquel j'estime qu'on ne saurait se tromper... On dira qu'il faut des oreilles délicates. Il faut des oreilles, voilà tout.»

40. Cf. Nicole Bilous, «L'Auteur, personnage de l'histoire littéraire», *Actes du colloque international de Narratologie, Le personnage romanesque*, Nice, 14-16 avril 1994.

41. Qui correspondent en narratologie respectivement à la catalyse antécédente, au noyau, et à la catalyse conséquente du schéma narratif (cf. Barthe, *Communications VIII*, «L'Analyse structurale des récits»).

42. Soupçonné de mal lire ou même de ne pas lire du tout : «Il est probable que Boileau ne se doutait pas le moins du monde de ce qu'était Villon et n'en avait pas lu un seul vers».

43. Cf. *Tableau...*, p. 284 : «En vérité, plus j'y réfléchis, et moins je puis croire qu'un homme de génie apparaissant du temps de Ronsard n'eût pas tout changé!».

44. Cf. Robert Martin, *Pour une logique du sens*, P.U.F., Linguistique nouvelle, 1992, pp. 126 sqs, «Le vrai dans les mondes possibles et les univers de croyance».

45. *Figures III*, 1972, notamment p. 10 : «Son statut d'œuvre n'épuise pas la réalité, ni même la «littéarité» d'un texte littéraire... et le fait de l'œuvre (l'immanence) présuppose un grand nombre de données transcendantes à elle.».

L'UNIVERS MYTHIQUE DE THÉOPHILE GAUTIER

O Temps ! que nous voulons tuer et qui nous tues(1).

Dès ses premières poésies, Théophile Gautier apparaît en proie à l'obsession du temps chronologique qui emprisonne le monde dans les limites d'une linéarité irréversible, et il cherche à enrayer sa progression en en rêvant de fantastiques distorsions dans ses récits, à proclamer sa mort, n'eût-elle qu'un temps, celui de l'hallucination du narrateur du *Club des Hachichins*(2). L'expression «tuer le temps» revient avec insistance sous la plume de l'auteur, souvent réactivée par un contexte funèbre qui rend au verbe son sens plein :

Ne pouvant tuer le temps, j'avais pris le parti de
me tuer moi-même(3)

déclare Musidora à Fortunio en lui avouant son projet de suicide, tout
comme Onuphrius, enterré vivant en son cauchemar,

et, ne sachant comment tuer le temps(4)

entame un poème intitulé «La Vie dans la mort».

Outre le recours au genre fantastique, Gautier s'attache à «tuer le temps» dans son œuvre d'une autre manière, qui consiste à l'orienter vers une atemporalité mythique. Tout entière, elle tend en

effet vers l'horizon du mythe. En témoignent les innombrables références empruntées aux mythologies gréco-romaines, hindoues, aussi bien que germaniques ou égyptiennes dont il aime à saturer ses textes. Le récit mythique que le seul nom d'un personnage mythologique convoque au sein du texte vient redoubler, expliciter la situation et le trajet des héros des récits. Nous nous proposons ainsi d'explorer les constellations mythiques qui hantent l'imaginaire de Gautier à travers le parcours de ses héros, puis d'étudier les modes et la fonction de l'utilisation massive du mythe dans l'œuvre: ne constituerait-il pas en dernière analyse un véritable mode de pensée qui porterait l'auteur à concevoir le monde, et tout particulièrement la création artistique, à travers des catégories mythiques informant l'ensemble de ses récits ?

* *

La plupart des récits de Gautier met en scène un héros épris d'idéal, qui, en révolte contre le temps historique, cherche à joindre un temps mythique dont il garde une incurable nostalgie. Or, il apparaît accompagné tout au long de son parcours par une série de personnages mythiques qu'il s'agit de repérer pour en analyser la signification.

A l'étroit dans le temps, le héros gautiériste, porte-parole de l'auteur, est accablé d'une insatisfaction fondamentale le rendant inapte à vivre dans le monde réel: il ne rêve qu'une «extase» qui le libérerait de toutes les entraves terrestres. Le retour de ce terme (étymologiquement: s'élever au-dessus) au fil des textes, s'accompagne du déploiement de tout un imaginaire ascensionnel. Dès ses premières poésies, Gautier exploitait abondamment le thème romantique de «l'oiseau captif», figurant l'Éme assoiffée d'idéal emprisonnée dans sa cage corporelle, qui s'infléchit par la suite en évocation de la figure d'Icare:

Oiseaux du ciel, prêtez-moi une plume afin que je
m'en fasse une paire d'ailes pour voler haut et vite
par des régions inconnues

s'écrie d'Albert(5). Mais l'élévation qui prolonge ce rêve d'envol menace souvent de se convertir en chute douloureuse:

Tous ces élans d'aigle vers le soleil, ces pures flammes aspirantes du ciel (...) ne devaient servir qu'à me mettre au-dessous du dernier des hommes(6).

Octave de Saville «tombé du haut de son rêve»(7) figure avec d'Albert le personnage le plus proche de cet

Icare tombé sur les grèves
Où gisent les essors brisés

qu'évoque également «Le Château du souvenir».

Mais, même vaincu, même conscient que sa «recherche de l'absolu» est vouée à l'échec, le héros n'en poursuit pas moins «l'impossible» avec une démesure qui l'apparente aux héros révoltés de l'Antiquité.

L'impossible seul vous attire(8)

reproche à Tiburce la perspicace Gretchen, tandis que d'Albert se reconnaît

attaqué de cette maladie(9).

En effet si le jeune homme est païen comme il le proclame, c'est aussi par l'«hybris» qui le rapproche de Sisyphe et des Titans qui outrepassèrent leurs droits au risque du châtement divin:

Dieu du ciel, quelle pierre roulez-vous pour moi ?
(...) Sous quelle montagne enterreriez-vous le Titan ?(10)

s'écrie-t-il, révolté contre la création entière.

Or parmi tous les mythes de la démesure, c'est celui de Prométhée qui vient avec le plus d'insistance figurer par sa dualité le drame du héros partagé entre l'humain et le divin, le terrestre et le céleste. Enchaîné au réel, entravé dans son désir d'idéal, le personnage apparaît en proie à un supplice prométhéen :

Quel chagrin a enfoncé son bec crochu dans votre foie ?(11)

demande le docteur Cherbonneau à Octave de Saville, malheureux Icare brisé par sa chute, métamorphosé ici en Prométhée assailli par la douleur. D'Albert, quant à lui, se voit

travaillé de ces désirs démesurés qui (lui) fondent sur le cœur comme une nuée de vautours(12).

Mais il existe également un Prométhée vainqueur dont la démesure est créatrice, qui a

eu le noble orgueil de vouloir faire un homme et de rivaliser avec Dieu,

auquel se compare d'Albert :

Moi j'avais créé une femme, et je croyais qu'en punition de mon audace, un désir toujours inassouvi me rongerait le foie comme un autre vautour(13).

Cet avatar du héros mythique trouve son incarnation la plus achevée dans le personnage du docteur Cherbonneau, génial magicien des âmes qui forme un

projet aussi hardi que celui de Prométhée escaladant le ciel pour y ravir le feu(14).

Poursuivant l'ambition de

relâcher les liens qui enchaînent l'esprit à son
enveloppe(15)

par la métempsychose, Cherbonneau figure un Prométhée supérieur capable de surmonter son supplice, de mettre fin à son châtement en arrachant ses chaînes. Ainsi libéré, le héros peut partir à la conquête de l'idéal.

La thématique de la quête, déclinée sous de multiples aspects, est un schème central dans l'œuvre de Gautier, qui structure le récit et fait intervenir une pléiade de héros mythiques. Elle est tout d'abord servie par la diégèse, puisque, conformément à l'engouement du XIX^e siècle pour les voyages, le protagoniste des récits est très fréquemment itinérant. Ainsi le Capitaine Fracasse s'embarquant sur le «Chariot de Thespis», est comparé par le Pédant à Ulysse, parangon des navigateurs.

Intraitable comme un hidalgo sur le point
d'honneur(16)

il s'apparente aussi à un Don Quichotte augmenté de tout le courage
d'un preux chevalier auquel on finit par attribuer

les prouesses des douze pairs de la Table
ronde(17).

Ces nombreux modèles mythiques, relevant d'une tradition antique, médiévale, ou picaresque, transforment le voyage du héros en quête véritable, thème qui se module au gré des textes en celui de «pourchas» : Tiburce,

ce Jason d'une nouvelle espèce, en quête d'une
autre toison d'or(18)

séduit par le type de beauté des femmes flamandes, décide qu'il est

urgent pour lui d'aller en Belgique *-au pourchas
du blond.*

C'est dans le mythe de Jason que viennent ainsi converger les aspirations du voyageur gautiériste. Il n'est pas jusqu'aux brigands du *Capitaine Fracasse* qui ne s'efforcent de s'y assimiler: Jacquemin Lampourde, doué d'une éloquence toute héroï-comique, n'hésite pas à rapprocher le guet-apens qu'il comploté pour l'enlèvement d'Isabelle de l'expédition des

Argonautes au pourchas de la Toison d'or(19).

De même D'Albert, en quête d'une maîtresse dont le type corresponde à l'idéale beauté qu'il a rêvée, s'identifie au début du roman à

un autre Jason allant à la conquête de la Toison d'or(20).

On constate que la poursuite entreprise correspond le plus souvent à celle de la femme aimée. L'idéal se cristallisant dans la perfection de son type, la quête du héros devient celle de la beauté, et son parcours s'organise en initiation: l'une des figures majeures dans l'œuvre de Gautier en est la déesse Isis, si bien que l'amante en adopte volontiers les traits aux yeux du héros. Son trajet revêt alors toutes les apparences d'un rite initiatique qui s'achemine vers le dévoilement d'une Isis idéale.

C'est pour le personnage de Madelaine de Maupin que l'assimiation à la déesse s'avère la plus poussée, le «pourchas» de d'Albert s'apparentant à une quête isiaque semée d'épreuves:

Comme Isis, la mystérieuse déesse, vous étiez enveloppée d'un voile que je n'osais soulever de peur de tomber mort(21).

L'ensemble du roman joue sur les motifs du voile et du dévoilement qui rythment les étapes du parcours. A l'expérience traumatisante du faux dévoilement qui ne découvre qu'une vérité apparente :

A travers tous les voiles dont elle s'enveloppait j'ai découvert l'affreuse vérité (...), j'aime un homme !(22)

succèdent la certitude d'avoir surmonté l'épreuve, et la révélation de la véritable identité de Madelaine :

Elle s'est présentée à moi sous ce déguisement pour m'éprouver, pour voir si je la reconnaîtrais, si mon regard amoureux pénétrerait les voiles dont elle s'était enveloppée(23).

Dans la scène finale, la jeune femme métamorphosée métaphoriquement en statue est dévoilée comme celle d'une Isis au terme du rite initiatique:

Elle resta donc sans aucun voile, ses vêtements tombés lui faisaient une espèce de socle(24).

Souvent, ce sont les voiles du temps qui dérobent la femme aimée au désir du héros: quand le voile se métamorphose en linceul, comme dans *La Morte amoureuse*, le soulever consacre l'entrée dans un univers où la mort n'est pas irrémédiable, où Clarimonde statufiée sous son suaire peut renaître à sa guise : le dévoilement d'Isis fait accéder le héros à un autre temps. On sait qu'épris du passé sous la forme d'une femme ayant vécu antérieurement, il n'est pour lui de désirs ou de bonheur que «rétrospectifs»: immanquablement le séduira une amante d'outre-tombe, que, pénétré du sentiment tragique de l'irréversibilité du temps, il voudrait voir franchir les siècles qui les séparent. Le cheminement de lord Evendale à travers le dédale de galeries jusqu'à l'hypogée où repose la momie de Tahoser opère ainsi une remontée symbolique au cours des siècles à la rencontre de la belle morte. Le héros se prend alors à rêver à un bouleversement temporel qui

ramène le bonheur d'autrefois(25),

au temps cyclique des anciens. Le mythe de l'éternel retour se révèle en effet structurant pour un grand nombre de récits de Gautier: comme chez Nerval, les formes du retour au même sont privilégiées dans l'œuvre, pour tâcher de substituer la répétition à la succession, ce qui est reflété sur le mode mineur par la multiplication des figures du cercle, que l'on trouve jusque dans les bijoux circulaires de l'amante, signe de son appartenance à un temps mythique et cyclique (Musidora, Prascovie, Arria Marcella possèdent toutes ce bracelet en forme de serpent cherchant à se mordre la queue, symbole du retour aux origines), ainsi que dans les bandelettes s'enroulant autour du corps de la momie, nouvelle forme du voile d'Isis:

Il commença à démailloter avec l'adresse et la légèreté d'une mère voulant mettre à l'air les membres de son nourrisson ; (...) puis il atteint l'extrémité d'une bandelette mince entourant ses spirales infinies autour des membres de la jeune fille(26).

Son démaillotage reproduit le déroulement des siècles écoulés et réalise une symbolique remontée en spirales jusqu'à l'éternelle enfance du monde, comme le souligne la comparaison au «nourrisson».

En effet, il ne s'agit pas d'accomplir une simple régression au passé historique: le parcours du héros doit mener à l'effacement de toutes les frontières temporelles par le rétablissement d'un temps cyclique qui donne accès à l'âge mythique de l'origine, ce paradis antérieur qu'il se souvient avoir habité et dont il a été chassé à l'image d'Adam:

Je sais que le paradis m'est fermé et je reste stupidement assis au seuil(27)

déplore Octave, qui se voit interdire l'Eden où rayonne l'angélique beauté de Prascovie. Or, ce royaume interdit de la beauté éternelle apparaît à d'Albert d'essence artistique, et fruit de l'imagination des poètes :

Quel mal vous nous avez fait, ô poètes! (...) Nous nous sommes assis comme Adam au pied des murs du paradis terrestre, sur les marches de l'escalier qui mène au monde que vous avez créé(28).

L'origine que le héros désire rejoindre, c'est donc le temps mythique d'une éternelle genèse retrouvée, un âge d'or où la perfection de la Forme est éclosée, qui rend possible le surgissement de la création. Ce paradis de l'art, que, marqué par la tradition du spiritualisme chrétien, le héros situait spatialement dans les régions célestes vers lesquelles il rêvait de s'élancer, il le place temporellement dans un passé mythique source du Beau.

Or, sa quête d'un monde de l'Art est aussi celle de son auteur, dont il partage le culte de la beauté. Toute l'originalité de Gautier est justement de donner à son adoration démesurée de l'art une ampleur mythique. Si, contrairement à nombre de ses héros, il parvient au terme de sa quête victorieusement, c'est par une conception de la création artistique qui se veut elle-même mythique. Nous allons voir comment, en nous intéressant aux formes et à la fonction de l'utilisation des mythes dans son œuvre.

*
* *

L'emploi de mythes au sein du texte tend à faire fusionner l'art et le mythe de façon indissociable à travers toute l'œuvre: ils y entretiennent d'intimes rapports, qui évoluent vers l'élaboration d'un art mythique.

Tout d'abord, la création ne se conçoit pas pour Gautier sans référence au mythe: il s'intègre au récit sous le mode de l'analogie, venant redoubler tel personnage, telle situation pour participer à la caractérisation, au dévoilement du sens. Illustration parfois seulement ponctuelle, accompagnant le parcours du héros comme nous l'avons étudié plus haut, il prend plus d'ampleur quand, par des allusions répétées, il vient à porter le récit entier, s'assimilant totalement à l'un des personnages. Le texte le plus caractéristique de ce procédé est sans

doute *Mademoiselle de Maupin*, où l'on rencontre la plus large profusion de mythes, essentiels pour la trame et la portée du roman. Nous n'étudierons que l'exemple très représentatif de Madelaine, pour voir comment tout le déroulement de l'œuvre transforme ce personnage en être mythique.

Son apparition dans le récit à travers le prisme de la rêverie de d'Albert en fait dès l'abord une figure chimérique, et prépare sa future accession aux régions idéales du mythe. Le cours du roman n'incarne cette vision primitive que pour la faire évanouir à la dernière page comme «un beau rêve». Mais la jeune femme appartient au mythe avant tout parce qu'elle est sans doute, de tous les personnages de Gautier, celui qui bénéficie de la plus grande variété d'équivalents mythologiques. Son travestissement masculin l'apparente pour d'Albert à plus d'un jeune éphèbe à la beauté légendaire, tant compagnons d'auteurs antiques -Antinoüs, Alexis(29)-, que mortels aimés de déesses -Adonis, Endymion. Son habileté à l'épée, couplée à son statut de personnage en quête, la rapproche de nombreux héros chasseurs, Méléagre ou Cyparisse, tandis que sa chasteté s'égalé à celle d'Hippolyte. Tour à tour Apollon et Cupidon, elle décoche ses flèches à d'Albert comme à Rosette, et son sexe incertain en fait une vivante image de l'Hermaphrodite.

Outre ce dernier mythe essentiel auquel nous reviendrons, c'est à la figure de Diane, dont les fréquentes occurrences rythment la progression du roman, que Madelaine s'identifie peu à peu. Avant même le surgissement de l'héroïne, la déesse traverse les rêveries de d'Albert, où l'amante idéale prend l'apparence d'une «belle en amazone»(30) parcourant les forêts avec sa chasse. Plus loin, il s'affirme amoureux de Diane en personne, et l'inclut dans son «sérail idéal» :

Virginale Diane, j'ai été avec toi plus qu'Actéon, et
je n'ai pas été changé en cerf: c'est moi qui remplace
ton bel Endymion!(31)

Or, cette chimère qu'il voit passer dans la sombre forêt de ses rêves

la trousse au dos avec son écharpe volante(32),

se présente à lui incarnée dans la personne de Madelaine, travestie en Théodore, qu'il se représente d'abord concurrençant la figure d'Endymion :

Le lune amoureuse se lève de meilleure heure pour te baiser de ses pâles lèvres d'argent, car elle a abandonné son berger pour toi(33).

Ce mortel qui dans un baiser s'unit à une immortelle est emblématique de la fusion du terrestre et du céleste dont rêve d'Albert, à qui Madelaine semble donc, mieux encore que le berger, entretenir des liens privilégiés avec le monde du mythe. Il finira par découvrir la parenté de la jeune femme avec la déesse en personne et lui reconnaître

l'air chaste et sérieux d'une Diane antique(34).

L'héroïne elle-même éprouve une forte fascination pour cette figure mythique en qui elle retrouve le reflet de sa virginité:

Je reste chaste et vierge comme la froide Diane elle-même(35)

tandis que l'ambiguïté de son identité, balançant entre Madelaine et Théodore, est reproduite dans le couple des jumeaux mythologiques de Diane et Apollon : à Rosette, Théodore apparaît en effet

pareil à Phœbus le dieu charmant(36).

Mais surtout, elle est frappée au château de Rosette par une tapisserie représentant une chasseresse tirant un oiseau, et dont la flèche

toujours en l'air et n'arrivant jamais au but

lui paraît

comme un triste et douloureux symbole de la destinée humaine(37).

Ce curieux avatar de Diane qui abandonne ici sa sauvage fierté pour une anxieuse incertitude se fige en allégorie prophétique du destin de Madelaine en lui proposant l'image d'une quête éternellement infructueuse: comme celui des deux autres protagonistes, son cheminement est en effet voué à l'échec. Finalement, elle en vient à s'assimiler totalement à la déesse:

Je ressemble plus à Diane chasserresse qu'à toute autre chose(34)

assure-t-elle à d'Albert.

Par une suite d'analogies tissées au fil du texte, le personnage est donc devenu vraiment mythique, tandis que le mythe, recevant pour support une héroïne de roman, est à la fois revivifié et recréé. La déesse qui se pencha vers Endymion se fit plus proche encore des hommes, jusqu'à symboliser la tragique condition humaine dont l'incessante quête d'absolu reste vaine. Par elle, le thème du «purchas», infléchi en celui de chasse, prend toute son ampleur dans ce roman. Cette identification progressive du personnage romanesque à son double mythique est tout à fait caractéristique de la création de Gautier pour qui la vocation de l'art est précisément, en se faisant créateur de mythes légués, de devenir mythique.

Or, si l'art ne se conçoit pas sans référence au mythe, celui-ci, réciproquement, intègre toujours l'art: il est à noter que dans l'œuvre, le mythe apparaît le plus fréquemment sous forme de représentations. Plutôt que de convoquer un personnage mythique sans autre contexte que le récit initial qu'il implique, l'auteur se réfère plus volontiers à l'une de ses incarnations en œuvre d'art, imaginaire ou non : Diane orne une tapisserie du château de Rosette; Octave de Saville rencontre au seuil de l'hôtel des Labinski

une répétition de la main de l'auteur d'un des plus célèbres groupes de Canova, *L'Amour embrassant Psyché*(38),

image de la quête victorieuse des époux, qui préfigure par opposition l'échec de celle du jeune homme. Le mythe de Psyché affleure même ici à travers un double niveau de représentations, l'original et sa «répétition». De même, des innombrables couples mythologiques qui, dans *Mademoiselle de Maupin*, redoublent les couples centraux, trois apparaissent sous forme de peintures de scènes tirées d'Ovide, décorant le boudoir où Rosette attire Théodore:

Le dessus de portes et de glace représentaient les scènes les plus galantes des *Métamorphoses* d'Ovide : Salmacis et Hermaphrodite, Vénus et Adonis, Apollon et Daphné, et autres amours mythologiques(39).

Là encore, le mythe est rendu présent au lecteur par la médiation de deux représentations successives, poétique et picturale, confrontant en une seule évocation plusieurs formes artistiques.

Le mythe d'Apollon et Daphné, associé au problème de la création, est d'ailleurs caractéristique de ce procédé et n'apparaît jamais que par l'entremise de ses représentations. On le retrouve dans *Le Club des Hachichins*, comme en cours de cristallisation en œuvre d'art à la faveur de l'hallucination :

Le marbre gagne ! Le marbre gagne ! En effet je sentais mes extrémités se pétrifier et le marbre m'envelopper jusqu'aux hanches comme la Daphné des Tuileries ; j'étais statue jusqu'à mi-corps(40).

Le narrateur s'identifie à Daphné qui, devenue laurier par la magie de la poésie, est décrite se changeant en statue : c'est le processus de la métamorphose -double, ici- du mythe à la représentation artistique, son incarnation dans l'art, qui se donne à lire au sein du texte. Gautier réinterprète Daphné en mythe de la création,

grâce auquel le récit mime la sublimation opérée par l'art. Femme-
arbre qui

les hanches dans l'écorce
Etend toujours ses doigts touffus(41),

à mi-chemin de la terre et du ciel, elle est l'image du passage que l'art, enraciné dans le réel, entend se frayer jusqu'à l'idéal, (passage que le double sens du verbe «gagner», dans la formule qui prélude à la métamorphose, annonce triomphal: au sens de gagner du terrain, s'ajoute celui d'être vainqueur, en particulier du temps).

Le mythe, omniprésent dans l'œuvre, ne semble donc utilisé que dans la mesure où il renvoie à des représentations artistiques, et n'est intéressant pour l'auteur que par le rapport qu'il entretient avec l'art. Toute l'œuvre de Gautier célèbre ainsi la fusion de l'art et du mythe pour mieux se transcender en création mythique.

*

* *

En effet, s'attachant à essaimer au fil du texte des représentations mythiques de l'artiste, à n'évoquer la création qu'à travers des mythes, l'œuvre raconte sans cesse l'histoire de sa propre genèse, et devient le mythe de sa propre création.

Animé d'un désir mythique de créer, Gautier choisit de mettre en scène des héros peintres ou poètes qui partagent ce rêve démiurgique. Ainsi d'Albert a tout uniment le désir d'être Dieu

Pourquoi donc ne suis-je pas Dieu -puisque je ne
puis être un homme?(42)

tandis que Tiburce prétend comme les artistes qu'il admire

faire une création à part dans la création de
Dieu(43).

Le docteur Cherbonneau n'ambitionne-t-il pas de retrouver, à l'image des pénitents de l'Inde

le verbe primordial, le verbe qui a fait jaillir la lumière des antiques ténèbres(44)?

Du reste, seuls les héros véritablement artistes parviennent victorieusement au terme de leur quête. Octavien n'est qu'un rêveur condamné, l'illusion d'Arria Marcella évanouie, à déplorer éternellement ses cendres; d'Albert, qui rêve d'emprunter une plume à chaque oiseau pour s'élancer

dans l'impalpable royaume où s'envolent les divines créations des poètes et les types de la suprême beauté(45),

semble pourtant bien pressentir, le jeu sylleptique sur le mot «plume» en témoigne, qu'il n'est de véritable essor que poétique, mais demeure un poète velléitaire, incapable de transmuier son amour de la beauté en œuvre d'art. En revanche, Malivert, qui retrouve en Spirite sa source d'inspiration, et Tiburce, guidé par Gretchen à la peinture, savent convertir leur quête d'idéal en celle de la vocation artistique, comme autant d'images de l'auteur.

C'est que Gautier, nouveau Narcisse, aime à se mirer dans son œuvre en y représentant l'acte créateur à tous les niveaux. Affichant ça et là sa fantaisie d'auteur, il se plaît à souligner à l'occasion la fiction du récit, ainsi dans le récit de *Fortunio* touchant à son terme:

Renonçant ici à tous les artifices ordinaires aux romanciers pour exciter et graduer l'intérêt, et averti d'ailleurs qu'il sera bientôt temps d'apposer le glorieux monosyllabe FIN, nous allons trahir le secret de Fortunio.(46)

Revenant volontiers au temps de l'écriture et détruisant l'illusion romanesque, il intervient encore dans *Mademoiselle de Maupin*, pour rompre l'échange épistolaire :

Nous allons pour quelque temps (...) rentrer dans la forme ordinaire du roman, sans toutefois nous interdire de prendre par la suite la forme dramatique, s'il en est besoin, et en nous réservant le droit de puiser encore dans cette espèce de confession épistolaire(47).

Ayant ainsi posé son libre choix de romancier, il n'est plus de méprise possible: le lecteur assiste bien à un roman en train de s'écrire.

Finalement, dans l'œuvre de Gautier, l'art en vient à s'identifier totalement au mythe: n'a-t-il pas en effet la vocation, comme le mythe, d'être «le récit d'une création»(48), en relatant sa naissance, son propre mode d'élaboration? Bien plus, tous deux sont si intimement associés, que l'auteur choisit de poser le problème de la création artistique en termes mythiques, sous trois aspects qui apparaissent tout au long de l'œuvre comme autant de leitmotiv: c'est à travers trois mythes fondamentaux qu'il envisage l'acte de créer. Pygmalion et Méduse reflètent deux soucis inverses de Gautier, que G. Poulet a soulignés dans ses *Etudes sur le temps humain*: «le besoin de réaliser l'idéal» s'équilibrant de celui «d'idéaliser le réel»(49). En opérant la synthèse des contraires, l'Androgyne offre l'image d'une totalité harmonieuse de la création.

Pygmalion est l'expression mythique de l'»amour exclusif du beau» qui hante Gautier, et qui affleure à maintes reprises dans la prédilection des héros pour des statues ou les effigies:

Il y a quelque chose de grand et de beau à aimer une statue, c'est que l'amour est parfaitement désintéressé (...), et qu'on ne peut espérer raisonnablement un second prodige pareil à l'histoire de Pygmalion(51)

remarque d'Albert.

Octavien, lui aussi, s'est pris à rêver devant la Vénus de Milo :

Oh ! qui te rendra les bras pour m'écraser contre
ton sein de marbre!(52)

Or, lorsque l'animation de l'amante de marbre est possible, elle se complique chez Gautier de résurrection et de recomposition. Clarimonde, statufiée par la mort, redevient chair sous le regard de Romuald :

On eût dit que son sang recommençait à circuler
sous cette mate pâleur(53).

Enfouie dans la profondeur des couches temporelles, la statue doit donc être ranimée d'entre les morts: cet inflexissement du mythe s'harmonise à une conception particulière de la beauté qui pour l'auteur est avant tout «antérieure» et surgie d'un passé mythique. De plus, souvent fragmentaire, l'image féminine doit être recomposée: c'est un morceau de lave qui donne naissance à Arria Marcella, recomplétée par la rêverie d'Octavien. Pygmalion se rapproche alors du mythe d'Isis cherchant à rassembler les morceaux de son époux afin de lui rendre l'immortalité en le ressuscitant.

Lorsque l'animation de l'effigie s'avère impossible par le rêve ou l'hallucination comme dans *Arria Marcella* ou *La Cafetière*, le héros cherche à rencontrer l'incarnation du type imaginé: d'Albert voit surgir Madelaine qui vient, don du réel, combler ses vœux en épousant la forme idéale conçue en rêve, tout comme à Tiburce apparaît Gretchen, réplique de la Madeleine de Rubens. Mais ces doubles demeurent illusoire et fugitifs. Le seul recours reste de

pouvoir faire palpable la beauté que l'on sent(54):

d'Albert est au désespoir de s'en reconnaître incapable, tandis que Tiburce n'y parvient que lorsque, s'essayant à peindre, il retrouve le type de beauté qu'il cherchait en Gretchen.

Pygmalion devient donc la figure rêvée de l'artiste capable de rendre sensible son idéal en le cristallisant dans la couleur, le marbre,

ou l'écriture, et de faire revivre des types appartenant au monde mythique du Beau. Elle illustre parfaitement la pratique de Gautier qui tend, nous l'avons vu, à reprendre des mythes littéraires pour les animer dans le récit: par le procédé qui donne au mythe un personnage romanesque pour support, le mythe est rendu vivant et réactivé.

L'art donne donc une substance au mythe, au rêve, et rend «palpable» la beauté imaginée: descendant de son socle idéal, elle vient s'incarner dans l'œuvre. Or l'auteur privilégie aussi simultanément un mouvement inverse d'idéalisation du réel.

Le mythe de Méduse qui court en filigranne dans un grand nombre de récits, en assume la partie figuration. En effet, d'une perfection extra-humaine, la beauté est aveuglante, pétrifiante pour tout humain. Octave est ébloui par la radieuse beauté de Prascovie qu'il découvre à sa toilette:

Des flammes rouges tourbillonnèrent autour de ses yeux. Cette beauté le médusait.(55)

A la vue de la Madeleine de la *Descente de la Croix*, Tiburce demeure

comme un homme tombé en catalepsie, sans remuer les paupières(56).

En effet, désirer la beauté

c'est vouloir regarder le soleil sans paupières, c'est vouloir toucher la flamme(57),

ainsi que le comprend d'Albert. Comme elle le sera chez Baudelaire, la beauté adorée, dans l'œuvre de Gautier, apparaît toujours méduséenne: «rêve de pierre» ambigu, elle fascine et consume le poète. Devant Spirite, la femme-ange qui se meut dans les lumineuses régions de l'idéal, Malivert est

contraint de détourner la vue.

Son amante le met en garde :

Vos yeux s'aveugleraient à ces clartés
fulgurantes(58).

Ce n'est que par une progressive initiation que le jeune homme, guidé par la Muse, peut, en accédant à «l'extra-monde», s'accoutumer aux fulgurations de la beauté. D'abord aveuglante, elle dessille les yeux du poète initié qui s'apprête à devenir voyant: c'est alors que son regard pourra acquérir à son tour des facultés méduséennes.

On peut en effet appliquer le mythe de Méduse à l'activité de l'artiste, et l'interpréter comme mythe de la création reflétant une pratique d'écriture caractéristique de l'auteur: le propre du poète, évoluant dans l'univers mythique de l'art, semblant être de porter sur le monde un regard pétrifiant. Albertus avait déjà, sous son front «d'artiste et de poète»

un œil de Méduse à vous changer en pierre(59),

prédestiné au pouvoir de cristallisation du réel. On sait que Gautier témoigne du même penchant par son goût pour un univers minéral, à l'image de celui rêvé par d'Albert:

Jamais ni brouillard ni vapeur, jamais rien
d'incertain et de flottant. Mon ciel n'a pas de nuage,
ou, s'il en a, ce sont des nuages solides et taillés au
ciseau, faits avec des éclats de marbre tombés de la
statue de Jupiter (...). Les ruisseaux de mes paysages
tombent à flots sculptés d'une urne sculptée(60).

Et le poème «L'Art» reprendra en écho:

Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant!

Dans un monde ainsi solidifié évoluent des personnages soumis

au même procédé de pétrification. Nous avons vu comment Madelaine est statufiée lors de son apparition finale à d'Albert: ce type de métamorphose, sans cesse à l'œuvre dans l'écriture de Gautier, mime le travail de l'art qui entend défier l'entropie par la cristallisation du réel.

La Morte amoureuse offre un exemple particulièrement frappant de ce procédé de métamorphose pétrifiante par l'écriture dans la scène de la rencontre de Clarimonde, lors de l'ordination de Romuald. Construit autour du jeu de regards, le passage met en valeur le caractère méduséen de celui de Clarimonde, qui porte en elle la dualité toute baudelairienne de la beauté: cette femme qui semble à Romuald

un ange ou un démon et peut-être tous les deux(61),

dont les yeux extra-humains ont une «ardeur» qu'il n'a «jamais vue à œil humain», brûle et pétrifie le jeune homme:

Ma langue resta clouée dans mon palais(62).

Or «l'œillade» que lui jette la tentatrice s'affirme bientôt comme essentiellement artistique :

Ses yeux étaient un poème dont chaque regard formait un chant (...). Il me semblait entendre ces paroles sur un rythme d'une douceur infinie, car son regard avait presque de la sonorité(62).

L'auteur confère donc à ce regard méduséen un langage poétique, qui, assimilé au pouvoir créateur, concentre en lui musique et poésie. Aussitôt, ce coup d'œil se fait au surplus statuaire, puisqu'il prélude à la métamorphose finale du couple en statues :

Elle devint d'une blancheur de marbre; ses beaux bras tombèrent le long de son corps, comme si les muscles en avaient été dénoués, et elle s'appuya contre un pilier(63).

Tandis que Clarimonde se pétrifie en cariatide, le jeune prêtre est changé en atlante :

Les voûtes s'aplatissaient sur mes épaules et il me semblait que ma tête soutenait seule tout le poids de la coupole(63).

On voit à l'œuvre, dans ce procédé qui fige un moment du texte, une sorte de tableau pétrifié, un exemple de la cristallisation méduséenne dont l'écriture de Gautier tend à affecter le monde. Elle obéit à un processus d'idéalisation du réel qui, pris dans la forme éternelle de l'art, peut ainsi échapper à la durée.

Idéalisation du réel, incarnation de l'idéal: l'auteur résume ces deux tendances inverses de la création artistique dans le mythe de l'Androgyne qui a l'ambition de réunir tous les contraires. A travers divers aspects du mythe, l'Hermaphrodite antique comme l'Androgyne de Platon, Gautier transcrit un rêve d'unité qui est celui d'un art mythique et total.

Son évocation dans l'œuvre prend sa source d'une dualité profonde de l'être: la plupart des nouvelles fantastiques sont ainsi parcourues par la hantise du dédoublement, et ce thème privilégié du genre semble s'accorder à une préoccupation essentielle de l'auteur, puisque dans les textes non fantastiques, les personnages continuent d'obéir à une duplicité que le jeu des masques contribue à révéler, tout particulièrement dans un roman comme *Mademoiselle de Maupin*, -dont le sous-titre de l'édition originale est d'ailleurs «double amour».

Or cette dualité, loin de former une totalité harmonieuse, n'est qu'une fracture creusant une faille dans l'identité du héros qui s'appréhende comme un être de manque, en proie à la nostalgie d'une totalité originelle perdue. Se découvrant

misérable ramassis de morceaux hétérogènes(64),

d'Albert perçoit que son malaise provient de son incomplétude :

Est-ce (...) quelque chose qui manque à ma vie et que je cherche (...)? Est-ce mon existence qui veut se compléter?(65)

Il rêve d'une unité retrouvée avec autrui qui le réconcilierait avec lui-même, avouant que, s'il ne parvient pas à trouver une maîtresse, il se croira

manqué sous de certains rapports, inharmonique ou *dépareillé*(66).

Ces expressions contribuent à creuser dans le récit un manque que l'apparition de Madelaine va illusoirement combler pour d'Albert, qui reconnaît en elle l'Hermaphrodite antique :

Il ne se peut rien imaginer de plus ravissant au monde que ces deux corps tous deux parfaits, harmonieusement fondus ensemble, que ces deux beautés si égales et si différentes qui n'en forment plus qu'une supérieure à toutes deux, parce qu'elles se tempèrent et se font valoir réciproquement(67).

Assimilée à l'Hermaphrodite tout au long du texte, Madelaine réalise pour d'Albert et Rosette l'idéale et synthétique perfection de la forme: la scène du boudoir opère la métamorphose de Rosette et Théodore en un couple mythique, Rosette s'y liquéfiant en «eau», «sueur» et «larmes», jusqu'à devenir une Salmacis, aux bras «ondoyants», au «corps facile et souple» comme l'eau(68).

Quelle nymphe a fondu son corps dans le vôtre au milieu d'un baiser?(69)

demande encore d'Albert.

Mais tout l'imaginaire de la fusion déployé dans le texte ne parvient pas à faire du personnage de Madelaine le facteur d'unité rêvé. Elle se voit irrémédiablement partagée entre deux identités, et

vouée à l'incomplétude, en étant confrontée à un double échec d'union:

En vérité, ni l'un ni l'autre de ces deux sexes n'est le mien; (...) je suis d'un troisième sexe à part qui n'a pas encore de nom (...); quelque chose d'inassouvi gronde toujours en moi.(70)

L'unité véritable est rêvée par l'héroïne à travers le mythe de l'Androgyne de Platon:

n'être qu'un en deux corps, fondre et mêler ses âmes (...) voir tout le monde et toute la création dans un seul être(71),

totalité un instant entrevue grâce à Rosette:

Nos âmes étaient vraiment faites l'une pour l'autre, deux perles destinées à se fondre ensemble et n'en plus faire qu'une seule!(72)

L'allusion à l'androgynie révèle une volonté de retour à la perfection originelle, que connaîtront Olaf et Prascovie, l'un des rares couples heureux de l'œuvre parce que formé dès l'enfance, et paré de toutes les vertus de l'origine:

Olaf et Prascovie s'étaient aimés tout enfants; (...) on eût dit que les morceaux de l'androgynie de Platon, qui se cherchent en vain depuis le divorce primitif, s'étaient retrouvés et réunis en eux; ils formaient cette dualité dans l'unité, qui est l'harmonie complète(73).

Or ce rêve d'unité et d'harmonie que représente l'androgynie est justement celui du poète romantique qui, s'appréhendant être humain en même temps que divin, voudrait idéaliser le réel tout en incarnant l'idéal, faire fusionner la terre et le ciel, le temps et le non-temps,

dans la forme éternelle d'une œuvre totale: le mythe symbolise aussi le désir d'un art quasi mythique qui unirait les contraires en une vaste synthèse, et c'est en quoi il s'associe étroitement à la réflexion de Gautier sur la création artistique.

Ce désir est lisible notamment dans la tendance qu'a le héros gautiériste, reflet de l'auteur, à ne s'éprendre jamais que d'une femme assimilée à la Muse: l'amante ne se contente pas de concentrer en elle les perfections des types créés par les poètes: inspiratrice, elle personnifie l'idéal d'un art total, qui résumerait en lui toutes les formes d'art et dont Spirite est la représentation la plus achevée.
Habitant

à la source éternelle de l'inspiration(74),

elle ranime la verve poétique de Malivert et lui dicte le roman de la vie. A la fois poésie, peinture et musique, elle unit un cœur qui «n'a qu'une page», et un «sourire à la Léonard de Vinci» à une «voix plus douce que toutes les musiques»(75). En outre, elle possède le génie des «transpositions d'art» chères à l'auteur, des correspondances et des «sympathies» (le mot revient comme un leit-motiv tout au long de la nouvelle), et par un musical commentaire des poésies de Malivert, elle fait dialoguer tous les arts ensemble. Bien plus, elle a la faculté éminemment poétique d'élargir les frontières de la langue :

Spirite (...) rendait l'au-delà des mots, le non-sorti du verbe humain, ce qui reste d'inédit dans la phrase la mieux faite, (...) l'indicible et l'inexprimable (...) et tout le flottant, le flou, le suave qui déborde du contour trop sec de la parole(76).

La nouvelle s'organise ainsi en méditation sur la création et le langage, où l'univers de Spirite figure l'idéal remède à l'insuffisance de la parole. Déjà, d'Albert était parvenu un instant à une semblable saisie harmonique du monde. A la faveur d'une «élévation» poétique toute baudelairienne qui l'amenait, dans une fusion avec la nature à l'écoute du rossignol, à comprendre «le secret langage des oiseaux»(77), il rencontrerait son amante idéale surgie d'un faisceau

de correspondances synesthésiques, unissant à l'ouïe la vue et l'odorat :

Il me semblait voir à travers les trilles de son chant et sous la pluie de notes, s'étendre vers moi, dans un rayon de lune, les bras blancs de ma bien-aimée. Elle s'élevait lentement avec le parfum du cœur d'une large rose à cent feuilles(77).

Mais tout au long de ce beau passage, d'Albert reste sensible à l'insuffisance d'un langage lacunaire:

Je n'essayerai pas de te décrire sa beauté. Il est des choses auxquelles les mots se refusent. Comment dire l'indicible? Comment peindre ce qui n'a ni forme ni couleur(77)?

C'est dans le mythe de l'androgynisme que Gautier symbolise sa volonté de remédier aux lacunes du langage: il mime ainsi le désir de retrouver une totalité originelle qui instaure une communication parfaite entre les êtres, ainsi que le monde mythique où évolue Spirite: univers où «l'on a l'intuition de tout», où

les divers langages qu'a parlés le genre humain après et avant la dispersion de Babel (...) sont également familiers,

où

les mots ne sont que l'ombre de l'idée(78).

Or cet «extra-monde», dont la configuration est issue de la nostalgie d'un univers où seraient retrouvées l'harmonie poétique et la transparence immédiate du langage, est celui où s'envolent, libérés, Malivert et Spirite qui aspiraient à devenir «l'unité dans la dualité»(79), et qui finissent

par se confondre dans une perle unique,

dont les

âmes réunies forment un ange d'amour(80).

Un monde donc, à la mesure de l'androgynie enfin reformé, où le poète s'unit indissociablement à sa Muse pour une création immédiate et indéfiniment renouvelée: univers d'un art mythique où toutes les formes du langage seraient retrouvées, et dont l'androgynie figure l'expression et le symbole. L'art, devenu pareil au mythe, consacre ainsi les retrouvailles avec un temps mythique de la fusion originelle et de l'éternelle création.

Le mythe, que nous avons découvert omniprésent dans l'œuvre, semble donc fonctionner chez Gautier comme un mode de pensée, l'incitant à envisager le monde à travers des schèmes mythiques qui souvent dynamisent les récits, les catégories de la quête ou l'éternel retour figurant parmi les exemples les plus caractéristiques. Mais c'est tout particulièrement la création artistique que l'auteur tend à penser en termes mythiques, révélant par là combien mythe et art se confondent dans la conception idéale qu'il en a, l'ambition dernière de son art étant au fond de se mouvoir dans le non-temps du mythe.

Véronique AVIGNON

NOTES

1. «Après le bal», in *Poésies (P.)*, Paris, Lemerre, 1935.
2. «Le Temps est mort; désormais il n'y aura plus ni années, ni mois, ni heures», *Le Club des Hachichins* in *Récits fantastiques (R.F.)*, Paris, Flammarion (collection G.F. n° 383), 1981, p. 232.
3. *Fortunio (F)* in *Fortunio et autres nouvelles*, Lausanne, édition de l'Age d'Homme, 1977, p. 95.
4. *R.F.*, p. 84.
5. *Mademoiselle de Maupin, (M.)*, Paris, Flammarion (collection G.F. n° 102), 1966, p. 248.

6. *M.*, p. 194.
7. *R.F.*, p. 300.
- 8 *La Toison d'or (T.D.)*, in *Fortunio et autres nouvelles, op. cit.*, p. 172.
9. *M.*, p. 156.
10. *M.*, pp. 156-157.
11. *R.F.*, p. 283.
12. *M.*, p. 158.
13. *M.*, p. 321.
14. *R.F.*, p. 303.
15. *R.F.*, p. 304.
16. *Le Capitaine Fracasse (C.F.)*, Paris, Flammarion (collection G.F. n° 147), 1967, p. 269.
17. *C.F.*, p. 276.
18. *T.D.*, p. 142.
19. *C.F.*, p. 335.
20. *M.*, p. 77.
21. *M.*, p. 321.
22. *M.*, p. 195.
23. *M.*, p. 213.
24. *M.*, p. 369.
25. *P.*, «Après le bal».
26. *Le Roman de la momie*, Paris, Gallimard (collection Folio n° 1718), 1986, p. 87.
27. *R.F.*, p. 338.
28. *M.*, p. 84.
29. *M.*, p. 199.
30. *M.*, p. 75.
31. *M.*, p. 120.
32. *M.*, p. 202.
33. *M.*, p. 214.
34. *M.*, p. 367.
35. *M.*, p. 360.
36. *M.*, p. 329.
37. *M.*, p. 287.
38. *R.F.*, p. 324.
39. *M.*, p. 299.
40. *R.F.*, p. 130.
41. «Le Château du souvenir».
42. *M.*, p. 156.
43. *T.D.*, p. 164.
44. *R.F.*, p. 303.
45. *M.*, p. 248.
46. *F.*, p. 122.

47. *M.*, p. 161.
48. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (collection Folio), p. 16.
49. *Etudes sur le temps humain* I, Plon, éd. du Rocher, 1952, p. 132.
50. Ross Chambers «Gautier et le complexe de Pygmalion» in *Revue d'Histoire littéraire de la France* n° 4, juillet-août 1972.
51. *M.*, p. 155.
52. *R.F.*, p. 251.
53. *R.F.*, p. 134.
54. *M.*, p. 199.
55. *R.F.*, p. 346.
56. *T.D.*, p. 149.
57. *M.*, p. 192.
58. *Spirite (Sp.)*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 168.
59. *P.*, *Albertus ou l'Âme et le péché*.
60. *M.*, p. 202.
61. *R.F.*, p. 120.
62. *R.F.*, p. 122.
63. *R.F.*, p. 123.
64. *M.*, p. 249.
65. *M.*, p. 64.
66. *M.*, p. 68. Nous soulignons.
67. *M.*, p. 212.
68. *M.*, pp. 303-304.
69. *M.*, p. 320.
70. *M.*, p. 356.
71. *M.*, p. 344.
72. *M.*, p. 348.
73. *R.F.*, p. 298.
74. *Sp.*, p. 113.
75. *Sp.*, pp. 150, 66 et 188.
76. *Sp.*, p. 185.
77. *M.*, p. 131.
78. *Sp.*, p. 99.
79. *Sp.*, p. 216.
80. *Sp.*, pp. 234-235.

MADemoiselle DE MAUPIN

ÉDUCATION ET HISTOIRE

Les critiques reconnaissent volontiers *Mademoiselle de Maupin* comme un roman d'éducation, surtout en ce qui concerne l'histoire de Madelaine qui semble présentée en devenir, dans un processus initiatique :

In contrast to Albert and Rosette, who represent fixed characters, underneath Madelaine's surface perfectionism, something is subtly and at first almost invisibly changing... Madelaine belongs more to the tradition of the *Bildungsroman*, for she is truly a character in transition(1),

écrit Richard B. Grant. Pour Joseph Savalle, *Mademoiselle de Maupin*

est un roman initiatique à l'instar des *Métamorphoses* d'Apulée... roman d'éducation aussi, où l'héroïne refuse la place que la société lui assignait pour trouver seule celle qu'elle doit occuper dans la vie(2).

Seul René Bourgeois, comprenant le problème de l'éducation dans une perspective plus large de l'ironie romantique, lui reconnaît un rôle de première importance non seulement dans l'histoire de la protagoniste, mais dans celle du monde romantique en général :

Au fond, c'est bien de cela qu'il s'agit dans *Mademoiselle de Maupin* : chaque personnage doit apprendre à jouer. Parlerons-nous d'un «roman d'éducation» ? Sans aucun doute : l'éducation sentimentale se trouve liée à l'éducation ironique(3).

En revanche, personne n'ose mettre en rapport le premier roman de Gautier avec la tradition du roman historique. Cela pour des raisons bien évidentes. Malgré son sujet formellement rétrospectif, l'auteur de *Mademoiselle de Maupin* ne se soucie nullement de la vraisemblance historique, ses personnages appartiennent d'une façon manifeste à l'époque romantique plutôt qu'au XVIIe siècle et le monde où ils agissent n'a, à vrai dire, aucune couleur du temps. Toutefois une analyse approfondie du genre auquel se rapportent ce roman aussi bien que certaines autres œuvres de Gautier, nous permettra peut-être de découvrir une historicité très singulière -on dirait plutôt un goût de l'histoire- qui résulte précisément de la logique interne du roman d'éducation.

* *

Au XVIII^e siècle, le roman d'éducation avait deux formes bien opposées.

D'une part il existait une tradition respectable et bien intentionnée du roman didactique et pédagogique proprement dit, inaugurée à la veille du siècle par *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon et atteignant son point culminant avec l'*Emile* de Rousseau. Dans ces romans, le destin du héros correspond aux idées plus ou moins préconçues de l'auteur sur la formation d'un homme modèle. A l'époque du romantisme, une telle tradition ne pouvait avoir qu'une influence littéraire minimale : son parti pris didactique répugnait à la liberté de l'art si chère aux romantiques et quant à l'homme modèle, ils se l'imaginaient tout autrement, voire contrairement, que les grands auteurs du Siècle des Lumières

D'autre part, à côté du roman d'éducation «à thèse», une

seconde forme du genre fleurissait, plus «frivole» et, par cela même, plus populaire tout au long du XVIII^e siècle. Prenant pour objet le devenir moral d'un individu mais dans les circonstances réelles plutôt qu'idéales, les auteurs de ces œuvres (Crébillon fils, Duclos et leurs nombreux imitateurs) s'appliquaient à représenter «les égarements du cœur et de l'esprit», c'est-à-dire l'adaptation d'un jeune homme aux normes de conduite pratiquées dans un monde corrompu. L'éducation dans un tel milieu tourne en «anti-éducation», éducation-dépravation et forme des petits maîtres libertins et cyniques quoique parfois d'une désinvolture charmante. Les romans de cette espèce constituaient une structure narrative assez rigide, avec des éléments constants tels que la présence d'un anti-précepteur, d'un «professeur de vice» qui initie le novice à la débauche ; la «chute» du héros qui perd son innocence primitive, le plus souvent dans les bras d'une dame libertine ; une série de ses aventures galantes qui servent à éprouver et confirmer sa nouvelle identité morale(4).

Théophile Gautier, qui s'intéressait vivement à la littérature «rococo» du XVIII^e siècle(5), ne pouvait certainement pas ignorer le modèle romanesque de l'anti-éducation, lequel d'ailleurs restait toujours présent dans le roman du XIX^e siècle (on discerne sans peine ses traces, par exemple, dans *Le Père Goriot*). En effet, dès ses premières nouvelles, réunies sous le titre *Les Jeunes-France, romans goguenards*, on voit des thèmes plus ou moins reconnaissables qui renvoient à ce modèle.

Dans *Daniel Jovard*, le héros subit une brusque métamorphose qui le fait passer, sous la tutelle d'un petit-maître «littéraire»

du voltairianisme le plus constitutionnel à
l'hugolâtrie la plus cannibale et la plus féroce(6).

Une aventure pareille arrive, dans la préface du recueil, à son auteur imaginaire -toujours avec l'aide de «trois ou quatre de (ses) camarades» qui

se sont emparés de (lui) et se sont mis à (le)
former,

afin de faire de ce reclus volontaire ignorant tout de la vie active, «un Jeune-France accompli»(7), qui, par son romantisme exagéré ressemble fort à Daniel Jovard après sa «conversion». Cette récurrence des thèmes satiriques nous autorise à y supposer l'influence d'un modèle littéraire préexistant et à reconnaître dans *Les Jeunes-France* de Gautier les héritiers légitimes des petits-maîtres qui peuplaient les romans d'anti-éducation du XVIII^e siècle.

A considérer non seulement la structure syntagmatique mais aussi les contenus sémantiques des deux textes dont il s'agit, on verra en quoi ils s'écartent de la tradition du genre. Dans les romans du XVIII^e siècle, nous l'avons dit, la transformation morale du héros avait un sens érotique et amorçait une série de conquêtes amoureuses, une sorte de liste «don-juanesque». La préface des *Jeunes-France* contient elle aussi un motif analogue, mais présenté sur le mode irréel, comme une bravade -ou bien, si l'on veut, comme un rêve- du petit-maître romantique frais émoulu ; d'où son hyperbolisme fanfaron :

Je veux être le personnage cumulatif de toutes les variétés de Don Juan, comme Bonaparte l'a été de tous les conquérants. -Les trois mille noms charmants seront dépassés de beaucoup. Le Don Juan de Molière n'est qu'un Céladon auprès de moi ; celui de Byron un misérable cokenev (...)(8).

Ce qu'on relatait d'un ton sérieux et connaisseur dans les romans «typiques» d'anti-éducation, Gautier le tourne visiblement en dérision. Quant à *Daniel Jovard*, le thème en question s'y retrouve sous un aspect encore plus curieux. D'une part l'auteur ne nous dit rien sur les conquêtes amoureuses du héros (tandis qu'il en évoque d'une façon assez claire en parlant de son «professeur de vice», Ferdinand). Daniel Jovard aspire à la gloire et fait tout son possible pour s'attirer l'attention du public, mais aucun élément érotique ne transparaît dans ses ambitions -ce en quoi s'est trompé son père classique et bien pensant, «sergent et électeur» qui a cru

que le petit Daniel était décidément amoureux(9).

En fait, ce personnage comique n'a pas de sexe et sa métamorphose se réduit en fin de compte au travestissement d'une marionnette de bois. Mais, d'autre part, des motifs érotiques se laissent bien entendre dans le discours narratif de *Daniel Jovard* : ils font partie des métaphores qui désignent la poésie romantique. Il en résulte que la transformation de Daniel en «romantique» et «hugolâtre» correspond, dans la syntagmatique aussi bien que dans la sémantique du récit, à la perte de l'innocence que subit le héros d'un roman d'anti-éducation.

Quelques citations suffiront à appuyer notre thèse. Ferdinand, prêchant à son disciple la doctrine de la poésie romantique la compare expressément à la débauche :

Nous et les catins, nous vivons sur le public, et notre métier a de grands rapports. Notre but commun est de lui pomper son argent par toutes les cajoleries et les mignardises imaginables ; il y a des paillards pudibonds qui ont besoin qu'on les raccroche, et qui passent et repassent vingt fois devant la porte d'un mauvais lieu sans oser y entrer ; il faut les tirer par la manche et leur dire : Montez (...) (10).

Plus loin, le narrateur lui-même assimile la «conversion» de son héros à la faute d'une femme vertueuse :

Daniel fit comme les prudes : dès qu'elles ont failli une fois, elles lèvent le masque et deviennent les plus effrontées coquines qu'il soit possible de voir ; il se crut obligé à être d'autant plus romantique qu'il avait été classique... (11).

Citons enfin, à titre d'exemple analogique, la nouvelle *Feuillets de l'album d'un jeune rapin* (1844), où le rôle symbolique du principe corrupteur appartient, non à la poésie, mais à la peinture dans un goût «romantique»(12).

Poétiser la débauche, cela n'avait rien évidemment d'extraordinaire pour les jeunes romantiques des années 30. C'est

ainsi qu'ils interprètent l'œuvre de Byron, c'est ainsi qu'ils faisaient souvent leurs propres œuvres. Gautier en donne un exemple typique dans sa poésie «Débauche», en opposant à la débauche bourgeoise et hypocrite

suant la prose comme le font les boutiquiers,

une débauche artistiquement franche :

C'est une poésie au moins, une palette
Où brillent mille tons divers,
Un type net et franc, une chose complète,
De la couleur ! des chants ! des vers(13) !

Mais, dans le cas qui nous intéresse, il effectue plutôt l'opération inverse : au lieu d'exalter poétiquement la luxure, il exalte la poésie même en l'assimilant à la luxure, réunissant dans son propos risqué une sympathie quelque peu ironique pour la nouvelle école littéraire et un défi à la «vertueuse» poésie classique. Par cela même, il remanie à fond tout le système de valeurs hérité du roman d'anti-éducation. D'abord, la «dépravation» du héros prend un sens métaphorique plutôt que littéral, sens esthétique plutôt qu'éthique ; ensuite, cette «dépravation» singulière apparaît non plus comme un état permanent de la société, mais comme une tendance nouvelle, comme l'avènement d'une nouvelle époque de l'esprit ; enfin, l'évaluation de ce changement reste essentiellement ambiguë -obligé par la tradition littéraire à peindre un portrait caricatural de ses «Jeunes-France», Gautier, néanmoins, fait leur critique du dedans, dans le sein même du romantisme. Approuvant sans réserve les principes généraux de l'esthétique romantique, il ne tourne en ridicule que de menus excès des néophytes trop zélés. Dans ses «romans goguenards», il se contente d'une ironie amicale, prenant une attitude très différente de celle des auteurs du XVIII^e siècle. Ceux-ci, moralisateurs plus ou moins affectés, réprouvaient formellement le vice, tout en admirant souvent son élégance raffinée ou sa puissance infernale (par exemple dans *Les Liaisons dangereuses*). Chez Gautier une telle ambivalence semble plus naturelle, car ses pour et contre proviennent non des codes

culturels différents (tels par exemple la morale traditionnelle basée sur le dogme religieux et, d'autre part, la morale courtoise de la société aristocratique), mais d'un seul principe de la nouvelle culture romantique. Un romancier du XVIII^e siècle ne pouvait désapprouver ses personnages libertins que du point de vue d'une société non-libertine ; Gautier, dans ses «romans goguenards» ridiculise les romantiques effrénés du point de vue du romantisme même, qu'il comprend d'une manière plus sérieuse.

Grâce à ces mutations imposées au modèle narratif du roman d'anti-éducation, Gautier s'approche, dès ses premières nouvelles, d'une espèce supérieure du roman d'éducation, définie par Mikhaïl Bakhtine dans les termes suivants :

dans les romans comme *Gargantua et Pantagruel*, *Simplicissimus*, *Wilhelm Meister*, le devenir humain prend un autre caractère. Ce n'est plus une affaire particulière de l'homme. Il devient *avec le monde*, il reflète en lui le devenir historique de l'univers même. Il ne se trouve plus à l'intérieur d'une époque, mais à la limite de deux époques, au point de passage de l'une à l'autre. C'est en lui et par lui que s'effectue ce passage. Il est forcé de devenir un type nouveau, inexistant jusqu'ici(14).

Gautier, en créant l'image ambiguë de l'éducation-«dépravation» romantique, touche lui aussi, d'une manière tout originale, au problème d'«un type nouveau, inexistant jusqu'ici» et qui se forme à un grand tournant de l'histoire.

Ce problème, inutile d'y insister, ne fait qu'apparaître en germe dans *Les Jeunes-France*. L'écrivain débutant n'y peut pas encore le poser d'une façon explicite, dans le cadre d'une vaste et sérieuse construction littéraire. Cette tentative, il l'a entreprise deux ou trois ans plus tard, dans *Mademoiselle de Maupin*.

*
* *

Bien que le thème de l'éducation dans ce roman semble plus manifeste dans l'histoire de Madelaine, il nous paraît plus opportun d'en commencer l'analyse par l'évolution de d'Albert, celle-ci présentant d'importantes correspondances avec le modèle narratif de l'anti-éducation.

Ces correspondances structurelles, on peut les observer surtout dans les cinq premiers chapitres, c'est-à-dire avant l'apparition du mystérieux Théodore de Sérannes. Le jeune poète d'Albert qui, au début, mène une vie

du coquillage sur le banc de sable, du lierre autour
de l'arbre, du grillon dans la cheminée

et qui s'étonne même

que (ses) pieds n'aient pas encore pris racine(15),

ressemble incontestablement au narrateur imaginaire de la préface des *Jeunes-France* avant sa propre «éducation». Au chapitre II du roman, cet être sédentaire et quasi végétal, fait brusquement son entrée dans le monde, accompagné d'un certain de C+++ qui lui sert de guide, lui conseille la conduite à tenir avec telle ou telle dame et dévoile leur âme dépravée dissimulée sous une apparence respectable et innocente. Au chapitre suivant, une de ces femmes que d'Albert dénomme Rosette(16) devient sa maîtresse, confirmant par cette liaison l'intégration du jeune homme au monde des mœurs faciles, après quoi, sans avoir d'amour véritable l'un pour l'autre, ils font consciemment pendant quelques mois la comédie d'une grande passion.

Le caractère sommaire, non développé de ces épisodes fait que certains personnages restent à l'état d'ébauche et disparaissent sans avoir joué aucun rôle considérable. René Jasinski l'a remarqué à propos d'une rivale éventuelle de Rosette, «la dame en blanc», qui ne fait qu'apparaître furtivement une seule fois au chapitre II(17). On pourrait faire le même reproche à l'auteur à propos du «professeur de vice», de C+++ , qui disparaît lui aussi après le deuxième chapitre. Convenons qu'il y a là un défaut de composition, mais sa cause

profonde réside dans le projet même du romancier qui se propose de surmonter et abandonner enfin le modèle de l'anti-éducation, rendant par là inutiles ses personnages obligatoires. En effet le héros du roman aspire lui-même à la «vie libertine» et ne songe qu'à se procurer une maîtresse :

Tant que je ne serai pas parvenu à mon but, je ne me regarderai moi-même que comme un enfant, et je n'aurai pas en moi la confiance que je dois avoir.
– Une maîtresse pour moi, c'est la robe virile pour un jeune Romain(18).

Dans ces conditions, le rôle du «professeur de vice» devient purement «technique», se réduisant à apprendre au nouveau venu quelques connaissances pratiques ; inutile de faire son anti-éducation, il la fait lui-même. Il y a d'ailleurs une circonstance encore plus grave qui fait que le héros de Gautier franchit, dès le début, les limites du «monde dépravé» et, du même coup, celles du roman d'anti-éducation : c'est que son aspiration au «libertinage» se trouve justifiée comme une passion de l'idéal.

Ici, il nous faut revenir à la préface polémique de *Mademoiselle de Maupin*, apparemment peu liée au contenu même du roman. En réalité, une affinité profonde existe entre eux. Nous avons montré ailleurs(19) que l'auteur de la préface s'efforce non seulement de protéger l'art contre la «morale», mais de renverser la morale (la morale sexuelle surtout) dans la vie même, élevant un immoralisme de dandy (descendant des petits-maîtres libertins du XVIII^e siècle) au rang d'une norme de conduite sociale. Dans la préface expressément romantique, Gautier énonce d'une façon claire l'idée qu'il se contentait de suggérer allusivement dans *Les Jeunes-France*, à savoir que le romantisme implique nécessairement un culte de l'amour sensuel émancipé de toute réglementation morale.

Exprimée dans la préface d'un roman, cette idée fait elle-même partie de la structure romanesque et doit s'intégrer comme telle. La préface pose un système de valeurs, trace une perspective culturelle dans laquelle se développera ensuite l'évolution des héros. A l'époque moderne, selon Gautier, une sensualité libre, joyeuse et franche de la

nouvelle culture romantique s'oppose à la «morale» routinière et hypocrite des esprits rétrogrades. Par conséquent, la formation de l'homme nouveau, de l'*homo romanticus*, comportera logiquement une éducation sensuelle(20).

Cette idée d'un grand renouvellement éthique en même temps qu'esthétique relève sans doute d'une conception de l'histoire «carnavalesque», qui assimile le progrès de l'humanité à son affranchissement des contraintes morales périmées, surtout dans le domaine sexuel. On peut évoquer plus d'un courant idéologique et/ou artistique (le surréalisme, la «nouvelle gauche» des années 1960) qui considèrent l'histoire contemporaine comme une fête de liberté charnelle et/ou créatrice et reprennent par là l'idée archaïque d'un rajeunissement magique de l'univers célébré dans les rites saisonniers. Gautier, plus sensible peut-être qu'aucun autre romantique français à ce symbolisme ancien (il suffit de rappeler les images de renouveau printanier qu'il développe au début de l'*Histoire du romantisme*, pour décrire l'époque héroïque de 1830)(21), s'en sert pour exprimer la transformation historique du monde vivement ressentie par les hommes de son époque. Grâce à cet esprit historique qui constitue l'atmosphère singulière de *Mademoiselle de Maupin*, l'évolution personnelle de son héros reçoit une signification généralisée, dénotant le destin de l'homme qui, selon Bakhtine,

devient avec le monde, reflète en lui le devenir historique de l'univers même.

Une telle atmosphère ennoblit les personnages et leurs sentiments. Elle révèle, sous les ambitions mondaines de d'Albert, cette initiation amoureuse qui a été refusée au «classique converti» Daniel Jovard et même au narrateur de la préface des *Jeunes-France*. Elle fait deviner, derrière le jeu d'amour-propre que mettent en scène Rosette et d'Albert, des mobiles plus élevés, comme la recherche de l'absolu d'amour et de beauté. Et Rosette elle-même s'avère en fin de compte non pas une lionne mondaine, sans cœur comme l'a caractérisée le «professeur de vice», de C+++ , et comme il lui siérait d'être d'après le canon du roman d'anti-éducation, -mais une femme capable d'une grande passion dévorante (hélas, elle l'éprouve non

pour d'Albert, mais pour le mystérieux Théodore de Sérannes) ; quant à ses sentiments pour d'Albert, il y entre une tendresse presque maternelle ; comprenant les aspirations idéales de son amant, Rosette se rend compte de son incapacité d'y satisfaire, ce qu'elle confesse au cours de son entretien avec Théodore-Madelaine au chapitre VI.

Visiblement, il y a plusieurs Rosettes

écrit à ce propos R.Jasinski(22), et il ne faudrait pas le reprocher à l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*, mais tout au contraire, estimer ce dédoublement comme un charme particulier propre à cette héroïne.

Un trait structurel important qui distingue l'histoire de d'Albert d'avec un roman standard d'anti-éducation, c'est que ses liaisons amoureuses, loin de constituer une liste «don-juanesque» monotone, apparaissent comme autant de degrés de son ascension vers l'idéal. Si, parlant de sa première maîtresse Rosette, d'Albert avoue sincèrement que

l'amour qu'(il a) pour elle, s'(il) en (a), ne
ressemble pas l'idée qu'(il) s'est faite de l'amour(23)

en revanche, à la fin du roman, il lui est donné de voir

là, palpable et cristallisée, la nuageuse chimère
qu'il avait tant de fois vainement essayé d'arrêter
dans son vol(24),

car c'est Madelaine de Maupin, incarnation de la beauté idéale, qui devient sa nouvelle maîtresse.

Pour d'Albert donc, son amour pour Théodore-Madelaine constitue le degré suprême de son approximation de l'idéal. Quant au lecteur du roman, il voit les choses dans une perspective différente : pour lui, toute l'histoire de d'Albert ne sert que d'approche pour comprendre la figure énigmatique de Mademoiselle de Maupin.

Les incidents biographiques de Madelaine étant relatés dans le roman avec assez de détails, on aurait pu y voir, comme le font certains critiques, une histoire d'éducation, le devenir d'une personne

humaine. Cependant l'évolution de d'Albert comprend plusieurs stades bien distincts : l'insatisfaction de son existence «végétale», une tentative de vie mondaine et libertine, l'autre tentative de trouver le bonheur dans la liaison avec Rosette, enfin, péripéties psychologiques de sa passion «coupable» pour Théodore de Sérannes. En revanche, l'évolution intérieure de Madelaine n'a qu'une seule étape : abandonnant le cadre étroit que lui impose la vie d'une demoiselle de province (point de départ assez semblable à celui dont part d'Albert), l'héroïne se travestit en homme et devient d'un seul coup un chevalier invincible et charmant. Après sa métamorphose momentanée, les aventures de Madelaine relèvent de l'épreuve plutôt que de l'éducation : elle ne change plus, mais elle se voit soumise à une série de tests destinés à vérifier sa persévérance et sa maîtrise dans un rôle choisi. Tous ces examens, elle les passe brillamment, sans aucune faute ni échec que l'on croirait inévitables, elle réussit à garder son incognito dans les situations les plus risquées (la nuit passée dans un lit d'auberge avec un compagnon de hasard ; l'amour passionné de la part d'une femme qui la prend pour un homme ; le duel avec le frère de celle-ci). C'est donc le résultat et non le processus de l'éducation de Madelaine qu'on nous montre. De plus, elle fait son éducation absolument seule, sans précepteur -à la différence de d'Albert qui reçoit des leçons d'amour de Rosette, sans parler du personnage épisodique de C+++, et sans modèle à imiter -quant à d'Albert, c'est Théodore-Madelaine qui lui sert de modèle, surtout en ce qui concerne son don des métamorphoses théâtrales. Littéralement, elle s'est faite elle-même. C'est pourquoi d'Albert nous apparaît comme une figure humainement compréhensible, tandis que Madelaine demeure divinement mystérieuse. Si d'Albert, comme l'a remarqué en son temps Sainte-Beuve

est une forme dernière de la maladie de René(25),

sa maîtresse, elle, fait songer plutôt aux puissants et impénétrables héros masculins des poèmes de Byron(26). Dans une telle perspective, l'imperfection humaine de d'Albert lui fait assumer une fonction de médiateur, d'intermédiaire entre le lecteur et Mademoiselle de Maupin, cette divinité romantique.

Alliant la beauté physique à la liberté passionnelle, Madelaine demeure résolument supérieure à d'Albert et s'approche de l'idéal gautiériste de l'individu. Mais cette idéalité même la prive des sentiments humains, lui fait ignorer l'amour comme tel. En se donnant à d'Albert, elle se rend bien compte de ce qu'elle le fait par sympathie, par curiosité, par attraction charnelle, mais non par amour.

Je n'aime pas d'Albert, du moins dans le sens que je donne à ce mot(27),

avoue-t-elle en toute honnêteté, répétant là presque mot pour mot ce qu'a dit d'Albert lui-même à propos de ses relations avec Rosette.

Ainsi donc l'amour libre prêché par Gautier se trouve fatalement non partagé. A la fin du roman, Madelaine disparaît tristement afin de ne pas assister à l'affaiblissement inévitable la passion de son amant. La culture romantique, ainsi conçue par le jeune Gautier, aboutit en fin de compte à une sagesse sceptique qui, en toute liberté des mœurs, sépare les amoureux mieux qu'aucun obstacle extérieur. L'éducation romantique ne forme que des gens solitaires.

*
* *

La découverte de cette contradiction a dû provoquer une crise dans l'évolution des thèmes «éducatifs» chez Gautier, crise dont *Les Roués innocents* (1846) semblent un indice tout à fait symptomatique(28).

L'auteur y reprend à nouveau le schéma structurel de l'anti-éducation qui, cette fois, fait songer aux *Liaisons dangereuses*, célèbre specimen du genre. Comme dans le roman de Laclos, il met en scène deux «professeurs de vice» : deux aventuriers, un homme et une femme, autrefois amants et actuellement complices dans des affaires louches. Prenant pour victimes un jeune couple, Calixte Desprez et Henri Dalberg (on connaît la ressemblance de son nom avec celui de d'Albert), ils tâchent de rompre leurs fiançailles afin de s'emparer de l'héritage que doit faire Calixte. Mais leur projet de

débaucher et de compromettre le jeune homme échoue grâce à l'intervention d'une préceptrice opposée, la noble courtisane Florence, qui, à la demande de son amie d'enfance Calixte, s'est chargée de l'éducation de Dalberg - de «servir de Mentor à ce Télémaque(29)», comme remarque l'auteur en se référant par là aux *Aventures de Télémaque* de Fénelon, modèle exemplaire du roman didactique.

La lutte des «bons» et des «mauvais» précepteurs constituant un élément assez fréquent dans les romans d'anti-éducation, c'est le personnage même de Florence qui doit nous intéresser surtout dans *Les Roués innocents*. Elle ressemble à Mademoiselle de Maupin en tant que femme de mœurs libres(30), infiniment supérieure aux courtisanes ordinaires -celles-ci se sentant fières de sa compagnie,

comme le serait une bourgeoise de sortir avec une
duchesse ou une choriste avec un premier sujet(31)-

et douée d'une omniscience et omnipotence quasi divines : connaissant à fond non seulement tous les détails du complot monté contre Dalberg, mais aussi des secrets deshonorants de ses adversaires, elle tient les intrigants entre ses mains, désamorçe sans peine leurs projets et les force enfin à abandonner leur dessein. En outre, elle fournit à Calixte des renseignements sur la conduite des prétendants à sa main -c'est pour la quête de connaissances de ce genre que Madelaine de Maupin avait revêtu des vêtements masculins.

Madelaine et Florence incarnent, chacune à sa manière, la figure mythique de «déesse romantique» qui revient souvent dans l'œuvre de Gautier : l'une et l'autre, après avoir initié le héros du roman à l'amour passionné, l'abandonnent ensuite dans le bras d'une femme ordinaire, consacrant ainsi leur liaison ou leur mariage(32). Il faut avouer cependant la supériorité de la première de ces deux femmes «terrestres», Rosette aux charmantes contradictions d'une personne vivante, sur la vertueuse et bourgeoisement prévoyante Calixte Desprez. Quant au mariage heureux et prosaïque par lequel se conclut l'histoire d'Henri Dalberg, il nous laisse voir les maigres résultats d'une éducation qui s'est effectuée avec la participation même d'une

déesse romantique, mais dans une ambiance où les idéaux romantiques n'avaient plus cours. En 1846, la période héroïque du romantisme français était déjà révolue, et l'auteur des *Roués innocents* ne peut que se souvenir nostalgiquement de ce renouvellement carnavalesque du monde qui l'enthousiasmait au temps de *Mademoiselle de Maupin*. Cette nostalgie du milieu poétique, on peut l'entendre dans le soupir final de Dalberg apprenant le départ de Florence pour l'Amérique :

Les Orientaux sont décidément des peuples plus
sages que nous(33) !

Le dépaysement, oriental ou autre, aurait en effet facilité les choses, non seulement pour le héros qui rêve de prendre en mariage Calixte Desprez et Florence à la fois, mais pour l'auteur aussi qui ne peut élaborer avec succès le sujet d'(anti-)éducation que sur un fond vif et coloré de la fête universelle. C'est pourquoi, dans ses œuvres des années 40 et 50, Gautier recourt si souvent à la thématique historique et/ou exotique, dont *Le Capitaine Fracasse*, avec sa théâtralisation et sa stylisation carnavalesques, marquera le point le plus important, en même temps que le plus grand succès de Gautier dans le genre du roman d'éducation.

Serge ZENKINE

NOTES

1. Richard B. Grant, *Théophile Gautier*, Boston, Twayne Publishers, 1975, p. 40.
2. Joseph Savalle, *Travestis, métamorphoses, dédoublements, Essai sur l'œuvre romanesque de Théophile Gautier*, Minard, 1981, p. 38.
3. René Bourgeois, *L'ironie romantique*, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 164.
4. Pour la poétique du roman d'anti-éducation, voir l'article d'Alexander Stroeve, «Le Roman d'anti-éducation dans la littérature française du XVIII^e siècle», in *Filologičeskie nauki*, Moscou, 1983, n° 5, pp. 29-35.

5. Rappelons, par exemple, sa nouvelle de 1835, *Le petit chien de la marquise*, pastichant l'atmosphère de minauderie galante propre à la littérature «rococo», et se terminant par une référence directe à ses «sources», telles que *Angola*, de La Morlière, ou *Le Grelot*, de Baret.
6. *Les Jeunes-France*, suivi de *Contes humoristiques*, Charpentier 1875, pp. 90-91.(J.F.)
7. J.F., p. XVI.
8. J.F., p. XVII.
9. J.F., p. 84.
10. J.F., p. 82.
11. J.F., p. 90.
12. Marie-Claude Schapira, dans son *Regard de Narcisse*, Presses universitaires de Lyon, 1984, pp. 119-122, a fait une analyse impressionnante de cette «dépravation par l'art» dans *Les Feuilletés d'album...*
13. *Poésies complètes*, Charpentier, 1875, tome I, p. 113.
14. Mikhaïl Bakhtine, «Le Roman d'éducation et son rôle dans l'histoire du réalisme» (en russe), in Mikhaïl Bakhtine, *Estetika Slovesnogo tvorcestva*, Moscou, 1979, p. 203.
15. *Mademoiselle de Maupin*, Garnier-Flammarion, 1966, p. 62 (M).
16. Nom qui convient à une grisette plutôt qu'à une dame du monde. Dans la nouvelle *Le Bol de punch*, peu antérieure à *Mademoiselle de Maupin*, on trouve déjà les noms de tous les protagonistes du roman futur, Albert, Rosette, Théodore, appartenant aux gens de la bohème.
17. René Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Vuibert, 1929, p. 313.
18. M., p. 68.
19. Serge Zenkine, «Le «chez-soi» dans l'œuvre de Théophile Gautier», in *BSTG* n° 13, 1991, pp. 54-55.
20. Marie-Claude Schapira a repéré à juste titre un thème semblable de l'«éducation voluptueuse» dans une page de *Fortunio*, qu'elle décrit comme «un véritable manifeste, l'*Emile* de Gautier» (*op. cit.* p. 32). Il faut reconnaître cependant que le fragment en question n'a qu'une place secondaire dans le texte de *Fortunio*, et ne pourrait pas modifier le genre du récit. Notre étude, en revanche, s'applique à éclairer le problème d'un genre particulier dans la prose de Gautier, et non l'histoire d'une idée abstraite.
- 21 «Une sève de vie nouvelle circulait impétueusement. Tout germait, tout bourgeonnait, tout éclatait à la fois. Des parfums vertigineux se dégageaient des fleurs ; l'air grisait ; on était fou de lyrisme et d'art» (*Histoire du romantisme*, Charpentier, 1874, p. 2).
22. *Op.cit.* , p. 293.
23. M., p. 119.
24. M., p. 370.
25. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, Lévy, 1866, tome 6, p. 284.

26. Un personnage secondaire du roman semble confirmer cette parenté littéraire -le jeune page accompagnant Théodore de Sérannes, en réalité une jeune fille déguisée, délivrée jadis par Madelaine de la concupiscence de débauchés puissants. Cette figure épisodique ne provient-elle pas de l'«écuyer» Kaled dans *Lara* de Byron ?

27. *M.*, p. 360.

28. Signalons au passage ce petit roman d'amour ou récit comme, paraît-il, la première œuvre en prose de Gautier traduite en russe. Une revue de Saint-Petersbourg, *Biblioteka dlia chteniya*, a publié sa version quelque peu abrégée en 1847, un an après sa publication en France.

29. *Les Roués innocents*, Bruxelles, Méline, 1846, p. 261. (*R.I.*)

30. Devenu plus conformiste, Gautier s'empresse de fournir des circonstances atténuantes pour la «faute» de Florence : il remarque qu'elle était devenue courtisane par un concours fatal de circonstances, qu'elle avait pris pour son unique amant un homme digne et plein de respect pour elle, enfin il la fait, à la fin du roman, se sacrifier généreusement, cédant à Calixte le jeune Dalberg qu'elle aime elle-même et qui lui aussi s'est épris d'elle.

31. *R.I.*, p. 87.

32. La première ébauche de ce modèle narratif se trouve dans *Celle-ci et celle-là*, où la «déesse romantique», Madame de +++, fait l'objet d'une parodie et l'auteur, avec son héros, lui préfère la simple et sincère «servante-maîtresse» Mariette ; ce même modèle apparaît pour la dernière fois, sous une forme dégénérée d'ailleurs, dans *Le Capitaine Fracasse*, où Yolande de Foix tient le rôle de l'idéal absolu - une déesse infiniment distante et froide comme Diane chasserresse.

33. *R.I.*, p. 288.

SPIRITE ET MADEMOISELLE DAFNE, SA DIABOLIQUE ANTITHÈSE

Deux qualités littéraires fondamentales :
surnaturalisme et ironie.

Coup d'œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique. Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps.

Ainsi s'exprime Baudelaire dans «Fusée» n° X.

Spirite, aussi bien que *Mademoiselle Dafné* semblent avoir été composées par Gautier comme pour illustrer cette «Fusée» de l'auteur des *Fleurs du Mal* qui avait fait paraître sur lui deux études quelques années auparavant(1). Mais comme si Gautier voulait présenter ces deux aspects séparément, *Spirite* serait presque entièrement la représentation du «coup d'œil individuel», de l'«intensité», du «retentissement dans l'espace et dans le temps», tandis que *Dafné* représenterait l'«ironie», la «tournure d'esprit satanique». Pourquoi cette scission ?

C'est pendant les années 1865 et 1866 que se placent la composition de *Spirite*, puis celle de *Mademoiselle Dafné*. En octobre 1861, moment où il revient de Russie pour la deuxième fois et est retenu à Genève par une crise de rhumatismes qui l'immobilise auprès de Carlotta pour quelques semaines, Gautier reprend des relations

tendrement amicales avec la danseuse installée en Suisse depuis 1856. Alors, comme par miracle, dès son retour à Paris, il commence à réveiller son *Capitaine Fracasse* d'un long sommeil de vingt-cinq années(2) et en même temps annonce *Spirit* (sic) dans son feuilleton du *Moniteur universel* du 2 janvier 1861. Mais, malgré cette déclaration d'intention, c'est au *Fracasse* d'abord que tous les soirs pendant dix-huit mois Gautier retourne après avoir terminé son labeur quotidien. Les songeries du poète font resurgir devant lui les créatures de ses rêves anciens. Et pourtant, à côté de celles-ci vient se ranger doucement cette *Spirit*, créature désincarnée mais intense, sonore, limpide, vibrante, profonde, dont Gautier ne conçoit pas encore grand'chose mais qui s'empare de lui pour se confondre avec l'Isabelle de Sigognac, avec M^{lle} de L'Estoile du *Roman comique* de Scarron, pour enfin, par un processus inconscient, s'en emparer et devenir la sœur jumelle de Carlotta, la Giselle et la Péri de sa jeunesse, devenue princesse lointaine de Suisse. En mars, une visite-éclair de la danseuse venue voir à Paris son ami, le Prince Radziwill, alimente encore les rêveries de Théophile qui se replonge dans son *Capitaine Fracasse*, non sans s'attarder pour songer à Carlotta, devant le

vitrage voisin (du *Moniteur*) où les frères Bisson
étal(ai)ent leurs magnifiques vues du Mont Blanc(3),

à Carlotta réfugiée là-bas dans le calme de Genève, au pied de «ce Titan neigeux»(4) ! Toutes ces gammes chromatiques de blancheur que la Russie avait dévoilées à ce vieux romantique, amateur de couleurs violentes ! Et voilà maintenant que Carlotta vivait elle aussi au milieu de ces blancheurs de nacre dont les nuances diverses l'avaient tant charmé déjà au retour de son voyage à Constantinople, quelque dix ans auparavant, quand il avait lui aussi, après bien d'autres, subi l'éblouissement du Parthénon.

Théophile toutefois est fort occupé pendant les deux années suivantes. En mai 1862, il se rend à l'Exposition de Londres. Août il apporte une excursion en Algérie pour inaugurer la ligne de chemin de fer Alger-Blidah. A Neuilly, à la fin du mois, une fête l'attend pour son anniversaire avec la représentation de *Pierrot Posthume*. Il est très

en vue en Europe. Il est au premier rang des critiques d'art. Une 4ème édition d'*Emaux et Camées* se prépare. Il est heureux par ses enfants. Il est invité aux dîners Magny ; c'est un familier du Salon de la Princesse Mathilde. Mais c'est la bonace avant la tempête qui déferlera bientôt sur la vie de l'auteur.

En mars 1863, au milieu du chapitre le plus pessimiste du *Fracasse* où il accumule comme à plaisir les obstacles entre Sigognac et son héroïne qu'il fait enlever par le sadique Vallombreuse, Théo, prêt à partir pour Genève, est victime d'un accident dans sa chambre. Les esprits qui entourent Spirite font-ils obstacle au désir du poète ? Ne réussira-t-il pas à rejoindre son rêve ?

Mon pied a glissé sur le parquet et dans l'imperceptible effort que j'ai fait pour reprendre l'équilibre (...) je me suis donné ce qu'on appelle un coup de fouet ; c'est-à-dire que je me suis rompu un petit nerf du mollet(5).

Voilà la visite remise. Théo superstitieux y voit-il un présage ? Pour le moment, il ne lui sera permis de voir Carlotta qu'en pensée, grâce à une représentation de *Giselle* avec une danseuse russe, Muravieva, spectacle pour lequel il découvre toutefois avec satisfaction que ses vieux amis les décorateurs Despléchins, Cambon et Thierry avaient réalisé un effet de miroir pour le lac, ce même effet, dont, lui, Gautier, avait rêvé pour la scène finale dès 1841. Mais le feuilletoniste ne rentre pas en lui-même. Au contraire il se disperse de plus en plus. Spirite ne peut guère imprimer son image dans le «miroir de Venise» de l'atelier-salon où elle apparaîtra à Guy de Malivert ! Trop de concurrence ! Le moyen de hanter une maison qui regorge d'amis et de parents, où Ernesta peste la journée entière, où les filles boudent et où la tempête commence à gronder à cause d'une Judith qui, dès 1863, veut se fiancer à Catulle Mendès, et dont les amours seront bientôt protégées par Ernesta malgré la défense expresse du père ? Gautier pourtant manifeste sa présence auprès de Carlotta-Spirite par des cadeaux symboliques. Pour le 1^{er} janvier 1865, le poète a choisi une lorgnette qu'il envoie

dans un étui de velours bleu accompagné d'une
pièce de vers(6).

Comme le Nathanaël de *L'Homme au sable* d'Hoffmann, Théophile veut-il inconsciemment, par le don d'une lunette d'approche, abolir la distance qui existe entre lui et Carlotta, attirer son attention sur elle,

se placer tout au moins en apparence, près du foyer
d'un regard autre(7) ?

Pour lui, Gautier :

le souvenir est le miroir où l'on regarde les
absents, et je vous avoue que je regarde longtemps,
chaque jour dans cette glace magique

confie-t-il encore à Carlotta dans la même lettre.

Les esprits favorisent enfin le rapprochement. Le poète, à la fin de l'été 1864, après un rapide voyage en Espagne pour l'inauguration du chemin de fer du Nord, annonce son arrivée chez Carlotta au début de septembre :

Je me baignerai dans ce calme, cette ombre et cette
fraîcheur en regardant vos jolis yeux couleur de
violette et si pleins de douceur(8).

Le séjour de cinq semaines recolora des teintes légères du pastel l'inspiration du poète qui reviendra l'année suivante, poussé par l'esprit qui l'habite, pour y coucher le roman sur le papier, j'allais presque dire accoucher ! *Spirite, nouvelle fantastique* sera composée de juillet à novembre 1865, loin du brouhaha de la ville, dans le cadre harmonieux de la Villa Saint-Jean.

Théo est seul avec Carlotta du 23 juillet au 15 septembre, moment où sa «smala» vient le rejoindre à Genève, et quand il quitte la ville, à la mi-novembre, il a terminé le treizième feuillet de *Spirite*, dont la publication s'étendra dans *Le Moniteur universel* du

17 novembre au 6 décembre. Le romancier, vivant encore à Genève par l'esprit, en proie à une perpétuelle distraction, amoureux de celle par lequel il s'est laissé hanter, doit se retenir pour ne pas retourner à Saint-Jean pour Noël :

J'ai eu des envies folles de ne pas vous écrire cette lettre du Jour de l'An et d'aller en personne vous embrasser comme la solennité en donne le droit, eussé-je dû repartir le soir même, mais je n'étais pas assez certain que cette visite vous fit plaisir pour risquer cette démarche

écrit-il à Carlotta le 31 décembre(9).

Car le miroir de Venise ne reflète pas toujours le visage de la «dame aux yeux de violette» qui se dérobe parfois. Carlotta, malgré un courrier parallèle de «petites lettres intimes» que les deux amis échangent par l'intermédiaire de la poste restante pour l'une et d'une boîte amie pour l'autre, Carlotta prend bien soin d'établir des limites que le poète ne doit pas dépasser. A Neuilly l'orage fait entendre ses bruits sourds et menaçants autour d'Ernesta et de Judith. La rentrée théâtrale n'ajoute pas peu à la lourde atmosphère autour du poète qui participe, dès son retour, à

la plus formidable cabale qu'(il ait) encore vue au théâtre(10).

Il avait rimé pour la *Henriette Maréchal* de ses amis Edmond et Jules de Goncourt un «Prologue», destiné à clarifier pour le public ce que leurs auteurs avaient voulu accomplir dans cette pièce étrange qui fut l'objet d'une aussi importante bataille que celle d'*Hernani*. La scène se passait au bal de l'Opéra et, de la plume grinçante et ironique des Goncourt était sorti un drame à la fois fantaisiste et réaliste qui se dénouait, selon Maxime Ducamp

avec une brutalité sans excuse

par un coup de pistolet que M. Maréchal dirigeait contre sa femme

infidèle et qui tuait sa fille à sa place. Cette bataille du réalisme se doublait de menées secrètes politiques et

ce n'était point tant la pièce qu'on sifflait, mais le salon de la Princesse Mathilde où les frères de Goncourt étaient reçus avec affabilité(11).

Gautier avait eu beau souligner la fantaisie, la modernité du drame, l'alliage explosif de l'irréel et du réel, le thème du plaisir superposé à celui de la mort, la pièce fut sifflée. C'était, pourrions-nous dire, une folie analogue à celle du Carnaval brésilien évoqué il y a quelques années dans l'admirable film, *Orfeu negro*. Mais l'heure n'était pas encore venue où l'on pouvait impunément passer

des poussières roses et bleutées du pastel aux empâtements de la plus vigoureuse peinture à l'huile,

être «de terribles réalistes» d'un côté et de tendres idéalistes de l'autre(12). Ainsi le mélange dans ce drame entre des personnages trop romantiques et d'autres trop cyniques avait choqué.

Cette pièce qui avait frappé néanmoins Gautier, teignait de couleurs bien tumultueuses son paysage intérieur encore tout imprégné des émanations angéliques de la reprise de *La Flute enchantée* à l'Opéra, au moment où il allait commencer l'écriture de *Spirite*(13) ! Bien éloignées maintenant étaient ces vagues rêveries autour des œuvres du peintre Janmot qui avait, quelque dix ans auparavant, illustré par des poèmes dix-huit toiles dans lesquelles il avait suivi Novalis, Swedenborg et Saint-Martin, et avait tenté de peindre «le poème de l'âme»(14). Théo en avait été si frappé que dix ans plus tard il avait encore en mémoire les toiles que Janmot avait suspendues à l'Exposition de 1854, toiles devant lesquelles il avait rêvé longtemps : «Le voyage de l'âme» «descendant du ciel sur la terre», l'enfant né qui se souvient du ciel ; «Le Toit paternel» dont

la familiarité du détail n'empêch(ait) pas le profond sentiment psychique de l'ensemble.

C'était

l'idéalisme appliqué à l'intérieur flamand ou plutôt genevois, et transfigurant les pauvretés du ménage. On voudrait s'accouder à cette table et prendre sa part de ce bonheur tranquille(15).

Genève aurait-il été un mythe pour Gautier avant même que Carlotta s'y installât ? Au Salon de 1864, il s'était posté longtemps en face de «Sur la montagne», qui rappelait la *Séraphita* de Balzac,

ce chef d'œuvre où l'illumination de Swedenborg mêle son éclat à la nitescence des neiges polaires.

Comme il le fera plus tard à la fin de *Spirite*, il avait décrit la toile, évoqué

les deux âmes détachées (qui) s'envolent aile contre aile comme un couple de ramiers, et s'élançant dans l'espace sans borne, laissant bien loin la terre brune et sombre ; puis s'élevant toujours à la poursuite de l'idéal au-dessus des nuages, des crêtes neigeuses, des aiguilles de glace, des rochers de granit, antiques ossements du monde, elles sortent des orbes du possible, et la moins forte se brise : car le dernier tableau nous montre le jeune homme agenouillé devant une croix de bois entourée d'une couronne de roses blanches(16).

Mais se basant sur cette peinture, Gautier n'avait-il pas voulu changer le dénouement, vaincre la mort pour sa *Spirite* et pour lui-même, forcer la réalisation de sa propre félicité préfigurée par celle de *Spirite* et de Guy de Malivert, «prendre sa part» à tout prix du bonheur blanc et rose de Genève ? Charpentier, après tout, ne lui avait-il pas ordonné quelques mois plus tôt, d'adopter un dénouement heureux pour son *Fracasse* ? Si l'on pouvait ainsi manipuler l'écriture, celle-ci pourrait-elle à son tour agir sur la réalité ? Et s'il

fallait promettre de changer de conduite, de se contenter d'un amour presque platonique pour atteindre à cette extase ? Théophile en faisait presque le vœu dans son livre.

Mais nous sommes en 1866. *Spirite* est terminée, les souris tout prosaïquement ont remplacé les esprits à St-Jean et ... trottent autour de Carlotta pendant qu'elle écrit(17). Théo, lui,

n'entend plus rien. Les buffets ne s'ouvrent plus, les meubles sont muets (...) depuis que *Spirite* n'est plus là, tout se tait. Et les miroirs de Venise ne m'offrent à contempler que ma propre image, spectacle assez mélancolique

confie-t-il encore à son hôtesse de Genève(18).

C'est la mi-janvier. L'auteur de *Spirite* croule sous le travail. Il se

lève souvent à trois heures du matin les jours où (il) ne (s'est) pas couché à cette heure-là(19).

Il y a les feuilletons de théâtre et des Beaux-Arts, un interminable voyage en Russie. *Spirite* allait paraître en livre et une édition spéciale s'en préparait, ornée d'un émail de Jules Crosnier reproduisant un profil de Carlotta dessiné par le poète. Un tirage de luxe du *Capitaine Fracasse* allait sortir. Et il y avait ce misérable mariage de Judith qui se profilait à l'horizon car elle allait bientôt atteindre sa majorité. Le 26 février, Théophile fait un saut à Genève. Il y restera jusqu'à la mi-mars et c'est pendant cette période de détente, avant son retour à Paris et sa décision d'aller s'installer à l'hôtel au lieu de rentrer à la maison de Neuilly où Ernesta reçoit comme son gendre Catulle Mendès, c'est pendant ce temps-là que jaillit de sa plume *Mademoiselle Dafné, eau-forte dans la manière de Piranese*, récit envoyé de Genève à Arsène Houssaye qui le publie dans *La Revue du XIX^e siècle* le 1^{er} avril 1866 :

Voici la nouvelle promise. J'ai travaillé jour et nuit pour arriver à temps. Je souhaite qu'elle te convienne

écrit le poète à Arsène Houssaye le 7 mars(20).

Si la période de gestation de *Spirite* avait été de quatre ans, celle de *Mademoiselle Dafné* participe de la génération spontanée. Théophile se rappelle soudain que les rêves tournent souvent au cauchemar. Dans son feuilleton sur Janmot, déjà vieux de dix ans, n'avait-il pas évoqué deux autres tableaux, sataniques ceux-là, sans qu'il pût en vraiment «pénétrer complètement le sens» ? Il y avait eu «Le mauvais sentier», où une ogresse arrêtait les enfants au passage pour les pousser dans des cellules remplies de spectres, et «Le Cauchemar».

une architecture à la Piranese, avec des galeries à perte de vue et des escaliers qui semblent plonger à de profondeurs inconnues(21).

Sa belle vie à lui Théo qui se désorganisait complètement ! Il n'avait pourtant pas pris de haschich ! Comment la plus pure des félicités avait-elle pu se métamorphoser en cauchemar ? Comment ce bien-être du «kief» avait-il pu se transformer en fantasmagorie monstrueuse ? Oh ! sortir de ces souterrains malsains, remonter vers le ciel. Comme dans les poèmes des jours anciens le Lothaire-Théophile de *Mademoiselle Dafné* pose des pieds incertains sur le sol d'une oubliette dans laquelle l'a plongé sa belle-mère Violenta, ce monstre, semblable à la «reine de la Nuit», le principe du Mal de cet opéra magique qu'est *La Flute enchantée*. Il faut s'en tirer, mais par quelles conjurations ? Lothaire sort de la prison, se trouve dans

l'édifice antique de l'époque des Césars, disparu sous l'exhaussement du sol et retrouvé en faisant des fouilles pour les fondations de la villa(22).

Il marche, marche longtemps dans le labyrinthe de la Rome souterraine présentant

des peintures sur fond rouge dans le goût des fresques de Pompéï et d'Herculanum(23),

se détourne du dédale des catacombes trop labyrinthiques pour pénétrer dans une large salle, «les thermes» peut-être «de quelque palais impérial». C'était grâce à l'art, à la poésie que lui, Théophile, avait pu reprendre goût à la vie quand la Cydalise était morte à la Bohème du Doyenné il y avait trente ans, et qu'il avait composé les *Terza rima* du «Triomphe de Pétrarque», évoquant ce déplacement dans l'obscurité qui s'ouvrait enfin sur le jour.

Il faisait noir dans moi, nuit sans lune, nuit sombre ;
Je marchais en aveugle en tâtant le chemin,
Les deux bras en avant, le long des murs, dans l'ombre.

Je montai l'escalier d'un pas lourd et pesant,
Et quand s'ouvrit la porte, un torrent de lumière
M'inonda de sa splendeur, tel un flot jaillissant.

Mais Théophile n'a plus vingt-cinq ans et, au fond de la grande salle décorée de statues dont il décapite les têtes d'une plume hargneuse, salle où avait plongé son Lothario, l'escalier qu'il place ne monte pas purement et simplement vers la lumière de l'art, mais s'enfonce au contraire dans les entrailles de la terre, monte et descend comme

un cauchemar à l'eau-forte où Piranese a représenté une échelle infinie de degrés serpentant à travers de noires et formidable architectures

pour enfin aboutir

à une trappe impossible à soulever(24),

comme la pierre tombale sur une planche des *Caprices* de Goya. La tête de Lothario se perd. Le délire le prend.

Les voyages même ne m'amuse plus

avait confié Théophile à ses sœurs quelques années auparavant(25).

L'art ni l'archéologie ne le consolent pas non plus. Le narrateur-Théo n'intervient-il pas dans le récit avec cette réflexion narquoise qu'il laisse tomber au milieu de la promenade fantasmagorique de Lothario dans la large salle :

Ce n'était pas le moment de faire de l'archéologie et de décider si les chapiteaux des colonnes supportant l'architrave étaient d'un corinthien pur ou composite et avaient les dimensions prescrites par Vitruve(26).

Un peu plus loin, Théo-Lothario, pour conjurer les spectres, use d'une autre méthode, essayant le pouvoir des mots dédaigneux, tout à la fois familiers et méprisants :

Pourquoi cette grue de Dafné ne m'a-t-elle pas dit la chose, je lui aurais donné le double de ce que lui offrait ma dramatique marâtre, et au lieu d'errer parmi ce tas de pierres et de briques (...) je dormirais bien à mon aise dans ce grand lit Renaissance à corniche sculptée(27).

La marâtre avait fait faire son travail de mort par Dafné, moyennant finances, Dafné sa princesse Negroni comme Lucrece Borgia dans le drame de Victor Hugo. Mais la modernité du propos ne semble pas faire évader Lothario de son cauchemar, pas plus que les insultes que Gautier amoncelle sur Dafné, les demi-mondaines et Ernesta ne le rassérènent. Mais Lothario se reprend, chasse les hallucinations qui s'étaient emparées de son cerveau, rencontre une issue, s'y engouffre et enfin voit briller

comme une étoile une petite percée de ciel bleu.(28)

Est-ce la consolation par les arts, ou est-ce Carlotta qui est symbolisée par ce fragment de ciel ? A voir !

Car il est difficile de distinguer une rédemption dans cette

nouvelle hargneuse. Tout juste peut-être une interrogation vers Carlotta. Car c'est avant tout la rage qui pousse Théophile à présenter des personnages anamorphosés. C'est la rage impuissante qui se métamorphose en écriture. C'est la colère aux pieds et poings liés qui le conduit à faire disparaître par la trappe du mélodrame le prince Lothario, la même trappe par laquelle le féroce Ubu projetera ses Nobles trente ans plus tard jusqu'aux trente-sixièmes dessous du théâtre. S'il était aussi facile de se débarrasser de ce beau Catulle et de tous les problèmes qui s'accumulent dans la vie du poète !

Mais la trappe n'est en fait qu'un symbole ironique du profond dégoût de Gautier qui, grâce à son écriture débordante, va se purger l'esprit comme il se purgeait chaque semaine rue Frochot aux réceptions de la Présidente, en se frottant à «la lumineuse gâté» de celle-ci,

à travers la bacchanale intellectuelle du dimanche(29).

Le mur de soutènement de cette parodie sera le drame. Gautier n'est pas tellement happé par la scène à ce moment précis mais la scène, de quelque côté qu'il se tourne, déborde et envahit sa vie et les références personnelles ont toutes les chances de s'élancer de son subconscient comme des références de théâtre.

Ce cadre théâtral sera complété par toutes les autres ressources de l'art pictural, de ses propres œuvres littéraires ou de celles des autres, réminiscences qui se tiennent à portée de sa plume. Comme il a souvent transformé ses souvenirs personnels de voyage par exemple, ou ceux des autres en récits de voyage, en poèmes ou même en romans, on aurait bien du mal parfois à distinguer chez lui la réalité de la fiction. Pour un «aficionado» de Théophile, *Mademoiselle Dafné* se lit comme un parchemin mal effacé ou bien est-ce un faux parchemin, une supercherie littéraire où tout est truqué et noirci. L'ancien Jeune-France se calme en dégorgeant sa colère sur tout le monde et tous les moyens lui sont bons.

Truquée l'héroïne du conte, cette Mélanie Tripier, alias Mademoiselle Dafné de Montbriand ou de Boisfleury peu importe, vivant symbole qui incarne à elle toute seule la totalité des défauts des

demi-mondaines. Il en a fréquenté des demi-mondaines, Théophile, dans la vie et sur la scène et il s'entend fort bien avec la plupart d'entre elles, à commencer par ses amies intimes, Madame Sabatier, Alice Ozy, la Païva, sans compter cette belle Maryx, le modèle, maîtresse du peintre Boissard pendant des années, qui avait bien tourné, s'était mariée à un jeune attaché à la légation royale du Danemark à Paris, le baron d'Ahlefeld, et, veuve, s'était retirée dans son château de Ludwigborg. Mais Gautier ne veut pas choisir pour références dans *Dafné* que des monstres. Tout au plus pensera-t-il à Maryx quand la belle Dafné qui veut séduire Lothario essaie des attitudes, notamment celle de «Mignon regrettant sa patrie» peint par Ary Scheffer en 1838 et pour lequel elle avait posé. Mais il se garde bien dans son récit en trompe-l'œil de faire séduire par Dafné le jeune attaché d'ambassade que Maryx avait épousé. C'est le beau prince italien Lothario auquel Dafné s'attaquera.

Mademoiselle Dafné, alias Mélanie Tripier, c'est la bêtise, la perversion et le mauvais goût personnifiés par Ernesta. Elle a des yeux vert de mer, comme elle «des yeux de tempête»(30), comme ceux évoqués avec délices par Gautier dans «Tristesse en mer» et dans *Pochades, Paradoxes et Fantaisies*(31) et, bien que ces yeux-là aient gagné en 1843 sur ceux de Carlotta, «la dame aux yeux de violette», ils n'ont eu le dessus que parce qu'ils appartenaient à une créature féroce

dont les canines très pointues faisaient penser à la
denture des Elfes, des Nixes(32)

et autres bêtes aquatiques de la mythologie germanique. Quel métalangage ! Voilà Ernesta bien accommodée ! C'est la vengeance du talon rose de Carlotta, la Giselle et la Péri, sur les yeux verts d'Ernesta !

Quant aux toilettes de Dafné,

pittoresques comme des travestissements de
carnaval(32),

malgré leur couleur locale que Gautier devrait apprécier, elles sont

l'apanage d'une femme de mauvaise vie. Ce n'est certes pas Carlotta qui porterait des costumes de cette sorte. Théophile n'avait-il pas critiqué dans *Spirite* les parures extravagantes de Madame d'Ymbercourt(33), la rivale de la jeune morte aux yeux de Guy de Malivert, costumes grâce auxquels il laissait déduire à son lecteur que la comtesse était, non de mauvaise vie certes, mais qu'elle n'était qu'«une poupée à bouche en cœur» ? Si Gautier avait été de bonne humeur, il n'eût pas fustigé l'accoutrement haut en couleur de Dafné ! Madame Sabatier l'avait accoutumé à bien d'autres toilettes, qu'il admirait la plupart du temps. N'avait-il pas chanté sa robe rose ?

D'où te vient cette robe étrange
Qui semble faite de ta chair,
Trame vivante qui mélange
Avec ta peau son rose clair(34) ?

Quant à Marie Mattéi, la dévote, l'Italienne, l'«hirondelle» qui n'avait pas voulu, au grand agacement de Gautier, prendre rang de deuxième sultane dans son harem et avait quitté son poète, le grand amour de sa vie, pour rejoindre le pape à Rome, Théo y avait fait une allusion cachée, désagréable également. Dafné, feignant le grand amour pour Lothario, lui avait avoué l'avoir rencontré aux Cascines à Florence. Ici l'intertextualité est double et l'allusion fort voilée. Marie Mattéi, dans une lettre au poète, lui avait décrit une promenade aux Cascines qu'elle avait faite, revêtue d'un grand châle de crêpe de Chine blanc, toute seule dans une calèche après le départ de Gautier et de son ami Louis de Cormenin (35). Théo, amusé par cette confidence, avait repris l'incident et terminé son *Voyage en Italie* sur le portrait d'une inconnue qui n'avait paru qu'un jour aux Cascines, portrait mystérieux pour ses lecteurs certes, mais non pour ses amis.

Héros truqué aussi, ce prince Lothario sur lequel Dafné avait jeté son dévolu et que la courtisane, manipulée par la belle-mère de celui-là, sera forcée de séduire et de jeter dans les oubliettes. Il

ressemblait beaucoup au portrait de César Borgia par Raphaël, qu'on admire à la galerie Borghèse(36).

C'est lui qui, ayant rencontré sa belle-mère Violanta le croyant mort, raconte au lecteur et à sa marâtre sa vie, le plus beau sujet de mélodrame du monde. L'intertextualité narquoise se presse ici, si dense qu'on n'en finirait pas de la citer. Toutes les intrigues, tous les trucs de mélodrame, voire de féerie y sont. La méchante marâtre a séduit le père qu'elle a épousé étant enceinte de sept mois d'un ténor. Elle veut déshériter le prince pour faire hériter son fils et essaie donc tous les moyens pour parvenir à ses fins. Empoisonner Lothario avec le poison de Ruggieri (le Ruggieri d'*Henri III et sa cour*, de Dumas). Rien à faire, il est devenu, tel la fille de Rappacini du conte de Nathaniel Hawthorne, conte que Gautier vient de lire pour nourrir son article sur *Les Fleurs du Mal*, mithridatisé contre tout poison(37). Le faire tuer par des spadassins ? Qu'à cela ne tienne, le prince Lothario va repêcher au fond du puits la cote de maille de Lorenzaccio

un peu rouillée peut-être, mais très souple et très solide encore(38).

Le séduire ? Pourquoi pas ? Elle jouera le rôle de Phèdre. Mais le prince ne s'y prête pas, et comme il a lu son Calderon, maintenant que son père est mort, il peut le venger sans le déshonorer, faire «la lessive de l'honneur», et cela «avec du sang»(39).

Héroïne truquée également cette Violanta, cette femme masquée, vêtue de noir, qui, comme la Catherine de Médicis de *Henri III et sa cour*, s'introduit sans bruit dans les appartements par des passages secrets et s'en va aussi rapidement qu'elle est venue. Qui est-elle ? Un personnage uniquement théâtral ? Peut-être. C'est la haine, la vengeance, la noirceur totale, la trahison, l'adultère, l'inceste. On pense à la Tisbé d'*Angelo* que Théo cite lui-même, à Lucrece Borgia, qu'il cite également dans *Dafné* :

C'est très gentil, au dix-neuvième siècle, d'avoir, comme Lucrece, des princesse Negroni qui vous attirent à souper les beaux jeunes gens et les font asseoir sur des sofas à procédés se changeant en oubliettes. Ce truc me plaît et je l'indiquerai à quelque dramaturge(40)

conclut Lothario-Gautier, auteur dramatique qui a eu à se plaindre, à bien des reprises, des plats directeurs de théâtre.

Théophile retransporte son récit à Paris aussi brusquement qu'il l'avait fait sauter de Paris à Rome après quelques pages du début. Ne se déplace-t-il pas lui-même aussi facilement de Paris à Genève ? Chacun reçoit la fin rapide qu'il mérite, et l'oraison funèbre appropriée. Ne disposera-t-il pas de même de la famille parisienne qui le nargue ? Violanta disparue, personne ne s'étonne. Elle s'adonnait trop à la magie. Son fils adultère meurt des fièvres, les mêmes sans doute dont avait souffert Marie Mattei. Quant à Dafné, elle meurt de peur, foudroyée par l'apparition un soir au Café Anglais de Lothario qu'elle croyait assassiné. Et la soubrette Zerbinette, la bonne amie du marquis de Bruyères dans *Le Capitaine Fracasse*, métamorphosée en compagne de Dafné, résume la morale du récit dans des mots aussi vulgairement spirituels qu'il est possible :

Eh bien ! voilà une jolie fin (...); Dafné est crevée d'une indigestion d'écrevisses à la bordelaise, c'était fatal. On périt toujours par ce qu'on aime(41).

Et le Gautier de cinquante-cinq ans, qui espère avoir absorbé un élixir de jouvence auprès de sa Carlotta, tente de se couler avec «Fatuité» dans le corps d'un beau Lothario de trente ans afin de l'aider à

soulever la barbe de dentelles du domino bleu qui ne voulait pas se démasquer,

ce même domino au «masque de velours» que le jeune Théophile dénouait si bien jadis

Aux vents capricieux qui soufflent de Bohême.

Claude-Marie SENNINGER

NOTES

1. *L'Artiste*, printemps de 1859, «Théophile Gautier» I ; *Revue fantaisiste*, «Théophile Gautier»II, juillet 1861.
2. *Revue nationale et étrangère*, du 25 décembre 1861 au 10 juin 1863.
3. *Le Moniteur universel* du 4 janvier 1864.
4. *Le Moniteur universel* du 25 avril 1862.
5. *Correspondance générale*, éd. par Cl. Lacoste, Droz, Genève, 1993, lettre du 10 mars 1863, tome VIII, n° 3015.
6. *Correspondance*...., 9 janvier 1865, tome IX, n° 3345.
7. Max Milner, *La Fantasmagorie*, P.U.F., Paris, 1982, p. 52.
8. *Correspondance*...., 29 août 1864, tome VIII, n° 3291.
9. *Correspondance*...., 31 décembre 1865, tome IX, n° 3492.
10. *Correspondance*...., 25 décembre 1865, tome IX, p. 3488.
11. Claude Book-Senninger, *Theophile Gautier auteur dramatique*, Nizet, Paris, 1972, p. 399.
12. *Le Moniteur universel* du 7 mai 1866, article de Gautier sur *Idées et sensations*, par Edmond et Jules de Goncourt.
13. *Le Moniteur universel* du 27 février 1865.
14. *Le Moniteur universel* des 26-27 mai 1854.
15. *Ibid.*
16. *Le Moniteur universel* du 23 juillet 1864. «Sur la montagne», toile de Gustave Adolphe Jundt (Strasbourg 1830-Paris 1884), n° 1027 du livret du Salon de 1864.
17. Lettre de Carlotta à Gautier du 29 décembre 1865, *Correspondance*...., tome IX, n° 3490.
18. Gautier, lettre du 5 janvier 1866, *Correspondance*...., tome IX, n° 3504.
19. Lettre de la mi-février 1866, *Correspondance*...., tome IX, n° 3520.
20. Lettre du 7 mars 1866, *Correspondance*... tome IX, n° 3525.
21. *Le Moniteur universel* du 26-27 mai 1854.
22. *Mademoiselle Dafné*, éd. par M. Eigeldinger, Droz, Genève, 1984, p. 51.
23. *Ibid.* p. 55.
24. *Ibid.* p. 59.
25. Lettre du 17 décembre 1858, *Correspondance*... tome VII, n° 2600.
26. *Mademoiselle Dafné*, p. 58.
27. *Ibid.*, p. 60.
28. *Ibid.*, p. 62.
29. Lettre à Madame Sabatier du 10 janvier 1859, *Correspondance*... tome VII, n° 2607.
30. *Mademoiselle Dafné*, pp. 30-31.
31. *La Presse* du 10 décembre 1843.
32. *Mademoiselle Dafné*, p. 31.
33. *Spirite*, éd. par M. Eigeldinger, Paris, Nizet, 1970, chapitre III, pp. 61-62.

34. *L'Artiste* du 15 février 1850, repris dans *Emaux et Camées*.
35. Lettre de Marie Mattei du 9 septembre 1850, *Correspondance...*, tome IV, n° 1462.
36. *Mademoiselle Dafné*, p. 42.
37. 1^{ère} éd. 2 août 1862, voir *Baudelaire par Théophile Gautier*, éd. C.-M. Senninger, p. 82.
38. *Mademoiselle Dafné*, p.
39. Feuilleton de Gautier sur *Le Médecin de son honneur*, *La Presse* du 26 décembre 1843.
40. *Mademoiselle Dafné*, p. 52.
41. *Ibid.*, p. 64.

THÉOPHILE GAUTIER PRÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS

La Société Nationale des Beaux-Arts fut fondée en 1862 par Louis Martinet et Théophile Gautier.

Louis Martinet, graveur, est né à Paris le 23 janvier 1803, mort à Paris le 9 décembre 1877. Grand prix de Rome en 1830, il est membre de l'Institut en 1857. En 1859, il ouvrait à la peinture les salons du boulevard des Italiens, puis, quand un décret du Ministère d'Etat ouvrit au Palais de l'Elysée les portes plus grandes aux arts plastiques, il transforma ses salons de telle sorte que des auditions musicales puissent y avoir lieu. Il fonde un journal, *Le Courrier artistique* dont le premier numéro parut le 15 juin 1861. D'abord bimensuel, il devint hebdomadaire à partir du 15 mars 1863. L. Martinet en est le directeur-gérant, Ernest Filloneau le rédacteur. L'éditorial du premier numéro, «Aux artistes et aux amateurs» indique la ligne directrice du journal, qui se veut à la fois un journal d'information artistique et un intermédiaire entre l'artiste et le client. Il veut développer la promotion artistique et attirer des clients potentiels; pour ce faire, il faut rendre attractives les expositions traditionnelles, et E. Filloneau, le 1^{er} juillet 1861, dans son article «Des Expositions accompagnées de loteries», se propose de reprendre une formule qui avait été expérimentée pour la première fois au Salon de 1859. Progressivement les manifestations se diversifieront, et les expositions seront, notamment, accompagnées de concerts ou de conférences (Alexandre Dumas, par exemple, y fait une brillante causerie sur Delacroix, dont on trouve les échos dans *L'Artiste* du

15 janvier 1865). C'est *Le Courrier artistique* qui va servir de support à la Société Nationale des Beaux-Arts.

En effet, le 15 janvier 1862, L. Martinet expose son projet, déjà mûrement élaboré, ce qui suppose bien des discussions et des tractations pendant toute la seconde moitié de 1861:

(...) Plusieurs amateurs et artistes se disposent à fonder une Société Nationale des Beaux-Arts et les bases suivantes sont arrêtées:

1° Chaque sociétaire, par une mise de *cent* francs contribuera à la formation d'un fonds qu'on divisera en lots d'argent d'une valeur différente. Un tirage aura lieu huit jours après l'ouverture de l'exposition et le sociétaire gagnant pourra choisir jusqu'à concurrence de la somme que le sort lui aura assigné, une ou plusieurs œuvres d'art représentant cette somme. Le hasard distribuera donc non pas des ouvrages que le gagnant n'accepte parfois qu'avec résignation dans la loterie ordinaire, mais *le droit de choisir*. L'administration paiera aux artistes le prix des tableaux, dessins ou statues qui auront été choisis par les amateurs.

2° On ouvrira, le 1^{er} avril de chaque année, dans le local du Boulevard des Italiens, une exposition spéciale où tous les ouvrages admis seront à vendre et formeront l'objet du choix des sociétaires gagnants.

3° Les artistes qui enverront des ouvrages pour l'Exposition de la Société nationale des Beaux-Arts en adresseront, en même temps, sous pli cacheté, le prix le moins élevé possible.

4° Les sociétaires auront droit, en outre, à une reproduction, lithographique ou eau-forte, d'une œuvre capitale.»

Ces dispositions seront complétées par la suite, et l'article se termine en insistant sur le caractère apolitique de l'entreprise, entièrement et uniquement consacrée à l'art.

Le 15 mars 1862, *Le Courrier artistique* annonce que la Société Nationale des Beaux-Arts est en voie de formation et rappelle les motifs de cette création: unir puisque l'union fait la force, et d'autre part, instituer un droit d'auteur en peinture; voici les buts qu'elle se propose d'atteindre:

1° La vente des œuvres d'art au moyen d'une nouvelle combinaison de loterie que nous avons déjà développée.

2° La répartition égale entre les sociétaires exposants indistinctement, des bénéfices résultant des expositions.

3° L'organisation, dans les départements et à l'étranger, d'expositions artistiques où le système sera en vigueur.

4° La vente au profit des artistes, des reproductions de leurs ouvrages, entendant sauvegarder ainsi, dans la limite de ses moyens, les droits de propriété et contribuer à la création d'un comptoir spécial de reproduction.

La Société sera donc à la fois une société d'artistes et une société d'amateurs (*toute personne pourra faire partie de la société d'amateurs*) et servira avec une égale efficacité les intérêts des uns et des autres. La cotisation des artistes subviendra aux besoins matériels et sera en même temps, une source de revenus pour les sociétaires; celle des amateurs contribuera à la formation du fonds d'argent pour la loterie.

Chaque souscription pour les sociétaires s'élèvera à *cent francs* donnant droit à une part proportionnelle dans les bénéfices. Il est bien entendu que le sociétaire ne courra aucun risque au-delà de cent francs, la direction demeurant, comme par le passé, seule locataire du local et responsable à tous égards.

La souscription des amateurs sera de *vingt-cinq francs* donnant droit à l'entrée dans les galeries pendant l'Exposition spéciale de la Société et à une

chance de gain dans la loterie annuelle. L'amateur porteur de *quatre* souscriptions recevra une carte d'entrée permanente pour l'année entière.

Rien n'est changé d'ailleurs à l'Exposition du Boulevard des Italiens. Nous continuerons à admettre, sauf examen par le jury anonyme, les artistes NON SOCIÉTAIRES; ainsi la formation de la Société Nationale des Beaux-Arts constitue un développement pour l'entreprise et nullement une modification.

L'article est accompagné de la liste des premiers artistes sociétaires fondateurs: d'abord les membres de l'Institut: Ingres, Gatteaux, Delacroix, Flandrin H., Cogniet, Duret, Martinet, Signol; puis les artistes: Aze, Baleroy A. de, Belly, Bida, Bellel, Bohn, Bonvin, Breton J., Mme Henriette Browne, Becq de Fouquières, Cavé, Barye, Brest, Carrier-Belleuse, Chaplin, Cordier, Corot, Dauzats, Dargen Y., Daubigny, Delamarre Th., Diaz, Doré, Flandrin P., Français, Gigoux, Godins, Gruyère, Herst, Huet, Jacquand Cl., Jadin, Jobbé-Duval, Lafond A., Lavieille, Legros A., Lehmann H., Marchal, Mazerolles, Mouchot, Oliva, Oudiné, Patrois, Pils, Place, Poncet, Préault, Ricard, Rousseau Th., Sain, Wappers, Ziem.

Le 1^{er} avril 1862, la liste s'allonge de trente-quatre nouveaux noms, et il en sera de même dans les jours qui suivent.

Le 15 avril 1862, *Le Courrier artistique* reproduit la lettre du Comte Walewski acceptant la présidence honoraire de la Société, annonce que s'est tenue la première réunion des sociétaires fondateurs avec un discours de L. Martinet, et la nomination d'un comité qui a immédiatement commencé ses travaux, mais dont la composition n'est pas donnée.

Le 15 mai 1862, *Le Courrier artistique* reproduit les statuts de la Société qui ont été discutés, approuvés et définitivement arrêtés dans l'Assemblée générale du 7 mai:

STATUTS

Président honoraire de la Société:

Son Excellence M. le Comte Walewski, ministre d'Etat.

Président:

M. Théophile Gautier.

CONSTITUTION DE LA SOCIÉTÉ

Article 1^{er}.

Une société civile est formée entre les artistes peintres, sculpteurs, graveurs, lithographes et architectes qui ont adhéré aux présents statuts, et les artistes peintres, sculpteurs, graveurs, lithographes et architectes qui y adhèreront par la suite.

Art.2.

La Société prend la dénomination de Société Nationale des Beaux-Arts. Son siège est à Paris, Boulevard des Italiens, n° 26.

Art.3.

Sa durée est de dix années à partir du 15 avril 1862.

OBJET DE LA SOCIÉTÉ

Art.4.

L'objet de la Société est:

1° l'organisation de diverses expositions d'œuvres d'art actuellement dans un local se trouvant Boulevard des Italiens, 26, et pour lesquelles il sera perçu 1 franc d'entrée.

2° la vente aux meilleures conditions possibles des tableaux, dessins, statues, eaux-fortes exposés dans ces galeries, par diverses combinaisons auxquelles avisera en temps opportun le Directeur- gérant, assisté du Comité de surveillance.

3° la répartition égale entre les sociétaires- exposants des bénéfices, s'il y a lieu, résultant des expositions organisées par les soins de la Société à Paris, dans les départements et à l'étranger, après déduction faite des frais généraux.

4° la vente, au profit des artistes, des reproductions de leurs ouvrages constituant un comptoir spécial de reproduction auquel pourra se rattacher par la suite tout ce qui a rapport à la propriété artistique.

FONDS SOCIAL

Art. 5.

Le fonds social se compose:

1° de la somme que chaque sociétaire est obligé, d'après l'article 16, de verser annuellement entre les mains du Directeur-gérant.

2° du montant des souscriptions d'amateurs qui sera fixé ci-après.

3° des recettes des expositions.

4° de la prime de 5 pour cent qui sera prélevée sur la vente des ouvrages exposés.

5° de tous les legs et donations qui seraient faits à la Société.

DIRECTION ET ADMINISTRATION DE LA SOCIÉTÉ

Art. 6.

La Société reconnaît comme Directeur-gérant de la Société et des Expositions organisées par ses soins, M. Louis Martinet.

Art. 7.

M. Martinet, qui s'engage à donner tout son concours à la Société, aura droit à une indemnité de cinq cents francs par mois, et à une part de 25 pour cent dans les bénéfices annuels.

Art.8.

En prenant pour point de départ les Expositions qui ont précédé la constitution de la Société, on peut en évaluer les frais généraux à la somme de trente-cinq mille francs par an. Dans le cas où la Société ne suffirait pas pour couvrir ses dépenses, M. Martinet s'engage à parfaire de ses deniers la somme nécessaire.

Art.9.

M. Martinet veillera, vis-à-vis des tiers, à l'observance des prescriptions du présent acte. Il percevra, au profit de la Société, les recettes des Expositions, les souscriptions des sociétaires, artistes et amateurs, en un mot, toute somme devant rentrer dans les caisses de la Société. En un mot, il administrera la Société sous la surveillance du Comité et la représentera vis-à-vis des tiers dans toute circonstance et pour toutes causes, sans pouvoir jamais obliger la Société vis-à-vis des tiers. La retraite ou le décès du Directeur-gérant n'entraînera pas la dissolution de la Société, mais il sera pourvu à son remplacement par une Assemblée générale convoquée extraordinairement par les soins du Comité, dans le mois de la cessation de ses fonctions.

Art.10.

Les fonds de la Société seront déposés tous les mois chez un banquier, ou toute autre personne que M. Martinet indiquera au Comité dont il va être parlé. Ce dépôt sera effectué par les soins de M. Martinet.

COMITÉ

Art.11.

Le Directeur-gérant s'adjoit un Comité qu'il consultera dans les mesures à prendre dans l'intérêt général et qui vérifiera le 30 juin et le 31 décembre de chaque année la comptabilité de la Société.

Art.12.

Le Comité, élu pour un an, se compose d'un Président, de deux Vice-Présidents, de dix membres et d'un Secrétaire; le Comité pourra se renouveler tous les ans par tiers (les membres sortants seront rééligibles immédiatement). Le vote a lieu à l'Assemblée générale, à la majorité des suffrages.

Art.13.

Tout membre qui aura cessé de faire partie du Comité par décès, démission ou toute autre cause, sera remplacé à la prochaine Assemblée générale et à la majorité des suffrages.

Art.14.

Le Comité ne pourra se démettre collectivement qu'en Assemblée générale valablement constituée.

Art.15.

Le Comité est ainsi constitué pour l'année 1862: Président: M. Théophile Gautier. Vice-Présidents: MM. Louis Martinet, fondateur de la Société, Directeur de l'Exposition du Boulevard des Italiens, Auguste Préault. Membres: MM. Charles Asselineau, Carrier-Belleuse, Jobbé-Duval, Saint-François, Puvis de Chavannes, Paul Baudry, Aimé Millet, Gudin, Barrias, Hébert. Secrétaire: M. Ernest Filloneau. Son Excellence M. le Comte Walewski, ministre d'Etat, ayant bien voulu accepté la présidence honoraire de la Société est nommé Président honoraire de ladite Société pendant toute sa durée.

DROITS ET DEVOIRS DES SOCIÉTAIRES ARTISTES

Art.16.

Chaque sociétaire versera tous les ans une somme de 100 francs entre les mains du Directeur-gérant, dans un

délai de neuf mois après avoir donné son adhésion aux présents statuts.

Art.17.

Le sociétaire n'est engagé que jusqu'à concurrence du montant de sa souscription. En aucun cas, ni à la faveur d'aucune stipulation, ni les membres du Comité, ni ceux de la Société ne pourront être rendus responsables vis-à-vis des tiers au-delà de leur mise en Société, tous les engagements devant être contractés par le Directeur-gérant en son nom personnel. D'ailleurs le bail du local servant de siège à l'association et aux expositions est et sera toujours fait au Directeur-gérant personnellement avec indication de sa destination, de manière à ne laisser acquérir au bailleur aucun privilège sur les objets exposés.

Art.18.

Les œuvres des sociétaires sont exemptes du jury d'admission.

Art.19.

Dans tous les cas, chaque sociétaire s'engage moralement à envoyer une œuvre au moins à l'Exposition spéciale de la Société, au mois de mai de chaque année.

Art.20.

Il est loisible à un sociétaire de donner sa démission, à quelque époque que ce soit; mais s'il la donne dans le courant d'une année, il ne reste pas moins tenu de remplir, durant cette année, les obligations qu'il a contractées. L'année commence pour chaque sociétaire du jour de son adhésion. Il sera prélevé 5 pour 100 sur la vente des ouvrages au profit de la Société.

Art.21.

Faute pour le sociétaire d'acquitter le montant de sa

souscription, il sera déclaré démissionnaire par la prochaine Assemblée générale.

Art.22.

L'Exposition sera ouverte aux artistes non sociétaires, sauf admission par un jury anonyme composé de trois membres dont deux sont désignés au sort dans le Comité de surveillance et un parmi les sociétaires.

ADMISSION DES SOCIÉTAIRES

Art.23.

Les sociétaires inscrits jusqu'à ce jour prennent le titre d'Artistes Sociétaires Fondateurs.

Art.24.

Tout artiste qui désire faire partie de la Société doit en adresser la demande écrite au Comité, apostillée par deux membres artistes de la Société.

Art.25.

L'admission sera prononcée au scrutin secret par le Comité et à la majorité des membres présents.

Art.26.

Le nouveau sociétaire admis devra signer une adhésion complète aux présents statuts.

DROIT DES SOCIÉTAIRES AMATEURS

Art.27.

Toute personne versant une somme de 50 francs entre les mains du Directeur-gérant de la Société peut devenir sociétaire amateur.

Art.28.

Ce versement donne les droit suivants:

1° l'entrée des galeries pendant toute l'année où il aura été effectué.

2° une chance de gain dans la loterie annuelle.

Art.29.

L'amateur versant une somme de 100 francs aura ses entrées toute l'année à l'Exposition et quatre chances de gain.

Art.30.

Il sera organisé tous les ans, au moment de l'Exposition spéciale de la Société, une loterie d'œuvres d'art, au tirage de laquelle participeront seuls les souscripteurs.

Art.31.

Toute personne connue pour son goût pour les arts et qui aura rendu quelque service à la Société, soit en lui prêtant des œuvres d'art importantes, soit en contribuant à la publicité de ses opérations, pourra recevoir du Comité d'administration le titre de Sociétaire Fondateur Honoraire, son nom sera proclamé en Assemblée générale.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

Art.32.

La Société se réunira en Assemblée générale chaque année dans le courant d'avril. Les artistes sociétaires y seront seuls convoqués.

Art.33.

Cette Assemblée générale aura pour objet:

1° d'entendre le rapport du Comité.

2° d'arrêter définitivement les comptes de l'année.

3° de décider les différentes questions qui lui seraient soumises.

4° et de procéder au renouvellement partiel ou au maintien du Comité.

Art.34.

La Société pourra en outre se réunir en Assemblée générale extraordinaire à toute époque de l'année. Elle devra ainsi être convoquée par le Comité.

Art.35.

Les membres de la Société seront convoqués quinze jours à l'avance par lettre circulaire indiquant les motifs de la convocation signée au moins du Directeur-gérant.

DISSOLUTION DE LA SOCIÉTÉ

Art. 36.

La démission ou le décès du Directeur-gérant n'entraîne pas la dissolution de la Société.

Art.37.

Le Directeur-gérant pourra toujours demander la dissolution de la Société si le nombre des sociétaires tombe au-dessous de cent.

Le Courrier artistique va ensuite suivre la vie de la Société et ses manifestations: les numéros des 1^{er} et 15 juin et 1^{er} juillet 1862, par exemple, sont consacrés à l'annonce, à l'organisation et à la publicité de la 1^{re} Exposition de la Société, qui ouvre ses portes. Le 15 août 1862 est annoncée la deuxième Exposition devant s'ouvrir le 1^{er} avril 1863. Mais le 1^{er} septembre, la salle du Boulevard des Italiens est provisoirement fermée pour travaux, du 11 septembre au 1^{er} novembre 1862. Le 15 décembre est annoncée la prochaine et brillante inauguration de la nouvelle salle, mais dans sa séance du 24 décembre, le Comité a décidé de ne pas accrocher encore les tableaux

sur des murs insuffisamment secs. En revanche, sera organisé un concert (Courrier artistique du 1^{er} janvier 1863), et finalement l'Exposition pourra rouvrir le 1^{er} février 1863.

L'affaire donc semble solide, bien conçue, unissant les artistes et une forme d'administration dans un souci de défense des intérêts de chacun, sous l'œil bienveillant des autorités.

Le Courrier artistique joue son rôle en publiant, outre les informations qui permettent de suivre la vie de la Société, les articles que l'on attend de ce genre de publication: comptes rendus, articles de fond, littéraires aussi bien qu'artistiques, articles nécrologiques, etc. La prose de Gautier y figure plus d'une dizaine de fois, mais ce sont les discours qu'il prononce à l'occasion de banquets, ou des reprises d'articles, -ou de fragments d'articles-, du *Moniteur universel*. Mais, par ailleurs, Gautier rend compte dans *Le Moniteur universel* d'expositions organisées par la Société (18 et 27 février, 9 mars, 17 et 18 novembre 1864).

L. Martinet se montre très louangeur pour Gautier, par exemple le 17 juillet 1864, il estime que la Société est

vigoureusement soutenue par son Comité si intelligent présidé par M. Théophile Gautier,

ou le 14 décembre 1864, quand il présente le discours du poète au banquet annuel de la Société:

Qu'il me soit permis toutefois de citer en première ligne les paroles prononcées par notre Président, M. Théophile Gautier. Personne ne saurait d'ailleurs être jaloux d'une priorité que chacun lui reconnaît, et nous ne voudrions pas laisser ignorer à nos lecteurs cette allocution charmante, concise, et imagée, s'adressant au passé pour l'admirer et çà l'avenir pour l'encourager.

Les manifestations se multiplient, expositions (à Paris, mais aussi en provine et à l'étranger, comme par exemple à Bruxelles en

août 1862), concerts, banquets, cours d'esthétique, assemblées générales.... Il se fonde même, au sein de la Société, un «Cercle artistique» dont le président élu est... Théophile Gautier, et dont les statuts paraissent dans *Le Courrier artistique* du 9 août 1863.

A travers le simple calendrier des activités de la Société, il est facile de deviner que Théophile Gautier se dépense sans compter, assumant son rôle de Président avec beaucoup de conscience: son nom revient quasi systématiquement dans toutes les réunions, et le 8 décembre 1863, le Comité décide de se réunir tous les mardis à 8 heures et demie du soir.... Le 22 janvier 1865, il est réélu à l'unanimité comme Président de la Société.

Cependant l'euphorie ne sera pas de longue durée. Malgré le dévouement de certains, les raisons de friction sont trop nombreuses pour ne pas détériorer assez rapidement le climat: différences profondes entre les artistes, non seulement dans leur tempérament, mais aussi dans leur situation personnelle, choc des intérêts, susceptibilités d'amour propre, antagonisme des finalités..... Paul Baudry et Aimé Millet, par exemple, veulent démissionner, et Aimé Millet démissionne en effet de ses fonctions de vice-Président le 16 février 1865. Louis Martinet est mal vu des artistes; il va être soupçonné d'agir plus par intérêt personnel que pour l'intérêt de la Société, et les artistes, eux, sont soupçonnés de légèreté, voire de négligence. Et le 6 décembre 1863, *Le Courrier artistique* éprouve le besoin de rappeler les principes fondamentaux de la Société; le 10 janvier 1864, Théophile Gautier croit de son devoir de faire appel à la conscience des artistes pour assurer le succès de la prochaine Exposition, et L. Martinet fait de même le 29 janvier 1865. La situation se dégrade en 1865, et à partir de janvier 1865, *Le Courrier artistique* va devenir le champ clos où s'affrontent les partisans et les adversaires de L. Martinet, mais sous un éclairage bien particulier: la plume est toujours entre les mains d'un partisan de L. Martinet, qui se charge de réfuter les arguments de ses adversaires, dans une recherche passionnée des responsabilités dans l'échec de l'entreprise qui se profile. Le ton des chroniques de L. Martinet- ou de ses porte-parole- devient de plus en plus polémique: il estime n'avoir pas reçu les avis et l'aide des artistes, malgré son propre dévouement; il a eu le beau

rôle, il a engagé ses capitaux, et devant l'indifférence des artistes,

il a fallu une persévérance à toute épreuve, une volonté de fer, des sacrifices souvent renouvelés pour faire vivre cette Société.

Les artistes, eux, manquent à leurs engagements en envoyant leurs meilleures œuvres ailleurs que dans les galeries de la Société, et son argumentation se fait de plus en plus serrée pour démontrer à ses antagonistes que leur véritable intérêt est dans le respect de leurs engagements. L. Martinet propose que la Société soit l'intermédiaire obligée entre l'artiste et les villes de province, la Société encaissant les subventions et les redistribuant en fin d'exercice, suivant les modalités des statuts. La polémique est ouverte. Les réponses sont données dans le numéro du 12 février; s'il y a approbations, elles ne sont que verbales, tandis que les oppositions sont écrites, et toutes entières fondées sur le droit à l'indépendance et à la liberté de l'artiste. Les partisans de Martinet prêchent l'union, puisque l'organisation en vigueur est insuffisante. Fin février, la crise a éclaté ouvertement: L. Martinet a décrété la dissolution du Comité de la Société, mais l'hostilité à laquelle il se heurte est si forte que, le 5 mars, il présente sa démission. En effet, les artistes, et Gautier à leur tête, n'acceptent pas la dissolution du Comité. Poussé par A. Millet, Gautier prend en main les destinées de la Société, convoquant les membres de la Société; il envisage même de les réunir chez lui, puis, se ravisant, demande au Préfet de Police une autorisation pour une réunion qui se tiendra au Grand Hôtel le 12 mars(1).

L'affaire n'est pas close pour autant. Le 15 mars, toujours dans *Le Courrier artistique*, L. Martinet continue à se défendre en accusant très franchement la négligence des artistes qui ne tiennent pas leurs engagements en ne payant pas leur contribution et en n'envoyant pas d'œuvre aux expositions (cinquante artistes seulement, sur deux cent quatre envoient une œuvre en février 1865, dit le n° du 5 mars 1865). Le 6 août 1865, le journal commence à parler de dissolution de la Société, aussitôt démentie par une lettre d'A. Millet publiée par droit de réponse, le 20 août. Mais le ton du porte-parole de L. Martinet, Arpentigny, commentant cette réponse, est sarcastique, peignant la

Société en léthargie, n'ayant même plus de local pour se réunir.

En effet, L. Martinet avait décidé de convertir les salons du 26 du boulevard des Italiens en une salle de spectacle, qui portera le nom de *Fantaisies parisiennes*. *Le Courrier artistique*, entre autres, permet de suivre l'avancement des travaux (22 octobre 1865). Avec l'ouverture de la nouvelle salle, *Le Courrier artistique* change son nom pour celui de *Fantaisies parisiennes* le 3 décembre 1865, (avec son n° 26 pour l'année). «*Courrier artistique*» devient un simple sous-titre, et, abandonnant l'aide aux artistes, il va se consacrer à l'aide au spectacle.

Les artistes ne se tiennent pas pour battus. A L. Martinet va succéder à la vice-présidence, son ennemi acharné, Aimé Millet qui, à son tour et en accord avec Gautier, va déployer une grande activité pour sauver la Société. Il la restructure. Les archives gardent une lettre d'Aimé Millet à Gautier(2) lui donnant rendez-vous chez un notaire le 1^{er} avril 1865 pour signer l'acte de la Société. Malheureusement les archives du notaire, Fremyn, 14 rue de Bellechasse à Paris, ne gardent pas trace de cette signature. D'après *Le Courrier artistique*, à la différence de son prédécesseur, la responsabilité personnelle d'A. Millet n'est pas engagée par son action; en revanche il propose de nouveaux statuts transférant sur les adhérents la responsabilité des opérations de la Société. On trouve des traces de son activité dans la correspondance qu'il adresse à Gautier: le 22 décembre 1865(3), sa lucidité pessimiste montre combien la situation est grave: seul un remède de choc, mais il ne dit pas lequel, pourrait être salutaire. Le 16 janvier 1866(4), il annonce encore une réunion du Comité, mais ensuite les documents manquent pour suivre l'aventure.

Quel a été le rôle exact de Gautier dans cette lente dégradation de la Société Nationale des Beaux-Arts ? Le manque de documents précis ne permet que des hypothèses. Une chose est sûre: il était pris entre les exigences matérielles d'une organisation qui, pour être viable, doit être rigoureuse, et le flou et les impondérables du monde artistique. Son autorité morale, pour incontestable qu'elle ait été sur les artistes, n'a pas suffi à secouer leur indifférence et à créer leur mobilisation, pour le bien de tous, au service duquel, lui, s'était dévoué si généreusement et de façon si désintéressée.

Claudine LACOSTE

NOTES

1. *Correspondance générale*, tome IX, lettre n° 3368.
2. *Ibid.*, n° 3378.
3. *Ibid.*, n° 3486.
4. *Ibid.*, n° 3507.

EUGÉNIE FORT

JOURNAL CARNET 6

du 1^{er} août 1861 au 12 février 1862(1)

La vie d'Eugénie continue à être marquée par des relations amicales, qu'elle juge souvent superficielles et stériles. Elle aspire à un calme qu'elle ne sait pas se donner. Elle est toujours tourmentée par l'avenir incertain de son fils, et par son amour fantasque pour Arthur Kratz, que tantôt elle croit ne plus aimer et désire ne plus voir et dont tantôt elle ne peut se passer. Charles Blanc meurt; il avait fait d'Eugénie sa légataire universelle depuis 1858; mais la succession est lourde et Eugénie y renoncera. Cette mort semble plutôt l'ennuyer pour tous les soucis matériels qu'elle lui vaut, que l'affecter pour des raisons sentimentales. Une fois de plus Eugénie déménage: elle s'installe rue Jacob et envisage même de quitter Paris pour s'installer dans un petit village de l'Oise.

AOUT 1^{er} (1861) - T(oto)(2) vient déjeuner avec moi. La visite à **Bl(anc)(3)** s'est assez bien passée. Il lui a laissé son **W.Meister**. Nous causons de ses affaires il sera obligé de laisser plusieurs choses à payer. A cinq h(eurs) **K(ratz)(4)**. Il regrette d'être venu parceque je n'étais pas seule. Nous restons une demie-heure à causer seuls. Je lui fais des reproches car il retombe dans ses désespoirs qui m'effraient tant il est triste, malheureux il veut renoncer à tout, se cacher et mourir! Je suis mécon(ten)te de lui. Qu'a-t-il Bon Dieu! Il faut qu'il s'explique; car je sens que je souffre de cette situation. Quand il doit venir je me demande si ce sera un bonheur ou un chagrin. Si je ne lui apporte aucune consolation il me paraît insensé de chercher dans cette

affection un surplus aux ennuis et aux difficultés de ma vie. Pour moi je puis et je veux tout oublier quand il est là, mais il me faut la réciproque.

2 T(oto) a déjeuné avec Bl(anc) mais il n'a pu rien obtenir comme affaire. Il lui a donné trente francs. Colas à cinq h(eures) K(ratz). Je ne puis pas lui cacher que je ne suis pas contente de lui, de l'entendre toujours gémir sans qu'il est égard à mes efforts pour le consoler ou au moins le distraire. T(oto). Nous dînons tous le trois. Le soir les D(am)es R(enon). Nous sommes gais. A dix h(eures) au Palais Royal. T(oto) offre des places. K(ratz) rentre avec moi. Je lui répète à plusieurs reprises que je ne suis pas contente de lui. Que je veux ne plu l'aimer, qu'il me cause de l'ennui, du chagrin. Il ne veut pas admettre que je dise ma vraie pensée.

3 Je vais voir T(héophile) G(autier) de une heure à quatre. Il parle beaucoup de T(oto), de la Princesse Mathilde où il est allé hier. Il me donne l'abécédaire du Salon(5). Il est neuf heures je viens de les quitter. Ils sont partis le père et le fils pour Moscou pour trois mois. Je n'ai pas vu Bl(anc) il ne m'a pas envoyé depuis quatre jours. Je vais me coucher. Je ne suis pas disposée à écrire je ne puis plus penser.

4 Victorine vient à une heure. Elle m'emmène aux Tuileries. Je me laisse aller je n'ai pas vu Bl(anc) et K(ratz) ne m'a pas promis de venir. Je rentre à minuit je suis bien triste.

5 Les D(ames) LaB(eaume), Leclert, Colas, Bl(anc) me fait prier d'aller dîner avec lui. K(ratz) à cinq h(eures). Il reste un instant seulement, mais il est bon et tendre à me faire oublier tous ses travers. Il dînait avec un ami qui passe par Paris. Les D(ames) R(enon). Nous dînons rue Condé avec Barroux. Bl(anc) est de plus en plus irritable. Je ne dis pas trois mots.

6 Je vais rue Condé dès neuf heures. J'ai une longue explication avec Bl(anc) à propos de ses affaires. Il parle de mort. Dans la journée chez ma sœur Vict(orine). Dîné seule. Le soir K(ratz). Il est content, sa position s'améliore sous le rapport financier, ce qui ne l'empêche

pas de déplorer la réussite d'une foule de choses. Enfin nous passons une bonne soirée. J'oublie tout, il me fait bavarder, je ne me reconnais pas. Il ne quitte pas encore Paris il a des travaux assez compliqués à faire. Je me sens bien aise pour lui et sa présence est pour moi une très grande consolation. Je dois le voir demain.

7 Seule toute la journée. Dîné avec Bl(anc). Il a reçu une mauvaise nouvelle, il me prie de rester la soirée avec lui. Je rentre chez moi pour laisser un mot à K(ratz) afin qu'il ne m'attende pas. Le soir les D(ames) R(enon) et Vattepain rue Condé. Quelle existence bête et inutile que ces heures passées près de Bl(anc)!

8 J'écris à K(ratz) que je ne le verrai pas aujourd'hui, mais qu'il vienne dîner demain vendredi. Une lettre de Berlin de T(oto). Seule toute la journée à Clamart à huit heures chez Bl(anc). Il est très souffrant. Je rentre à minuit bien lasse et bien ennuyée de n'avoir pas vu K(ratz) depuis deux jours qu'a-t-il fait!

9 L'on vient me dire ce matin à dix heures que Bl(anc) est bien malade. Mr Barroux est près de lui et m'engage à venir tout de suite. J'avoue que j'ai eu un moment d'inquiétude. Puis je sais ce que valent les plaintes de ce malade. Je décommande le dîner j'écris à K(ratz) et aux D(am)es R(enon). Je trouve Bl(anc) avec un fort point de côté et au lit. Mais comme c'est vendredi il ne veut pas voir de médecin. Les D(am)es R(enon) après dîner Bl(anc) se lève une heure. Il est comme toujours depuis trois mois. Je rentre à minuit j'écris à Legroux.

10 Dès huit h(eures) rue Condé. Legroux vient à dix h(eures). Il déclare que Bl(anc) a une pleurésie. Toute la journée se passe sans que je puisse parvenir à lui faire prendre quoique ce soit. A dix heures du soir Dest vient et nous posons un emplâtre au malade et nous lui faisons prendre trois cuillères de K(ratz) est venu me voir dans la journée rue Condé. Cher ami sa présence m'a donné un peu de courage. Il me parle sagement d'affaires. Je rentre à minuit bien lasse. Il fait une chaleur excessive.

11 Ce matin rue Condé à neuf. Legroux ne trouve pas le malade

soulagé. Je rentre déjeuner et je retourne rue Condé à une h(eure). De quatre à six je reviens encore chez moi, pensant être seule avec K(ratz) mais les D(am)es R(enon)(6) arrivent et je leur dis franchement qu'elles me gênent. Elles viennent dîner avec moi là-bas. Bl(anc) est détestable. M(adam)e R(enon) se fâche et déclare qu'elle ne veut plus voir Bl(anc).

12 Je ne vais rue Condé qu'à une heure, je suis très fatiguée de ces dérangements. K(ratz) vient ce matin prendre le livre de Dari qu'il avait eu l'attention de me porter il y a deux jours. Bl(anc) est toujours dans le même état, il se lève, s'occupe d'affaires, fait damner tout son monde. Je le quitte à neuf h(eures). En rentrant chez moi je trouve K(ratz). Il passe deux h(eures) avec moi. Il fait toujours très chaud. Je suis bien fatiguée de ne pas pouvoir rester une journée chez moi.

13 Les D(am)es LaB(eaume) ce matin. Je ne vais rue Condé qu'à une heure. Bl(anc) est toujours dans le même état et se lève tous les jours. Je suis obligée de me fâcher pour partir à onze heures.

14 Toujours la même chaleur. Je reviens chez moi de quatre à six h(eures). Le soir rue Condé. Mr Ancelin qui me prie de dire dans quel état est Bl(anc). Vattepain m'a déjà fait la même question. Je suis très embarrassée.

15 J'écris à K(ratz) que je ne verrai pas aujourd'hui mais demain soir à dix h(eures). Toute la journée rue Condé!

16 Ce matin K(ratz) vient passer une heure avec moi. Il me donne sa carte photographique. Il écrit quelques mots au dos. Mr Rousset. Rue Condé. Bl(anc) est toujours dans le même état, très irritable. Colas aussi est venu avant midi.

17 Les D(am)es LaB(eaume). Toute la journée rue Condé. Toujours du monde, toujours les mêmes choses. Je rentre à dix heures. Une lettre de Pétersbourg du père et du fils.

18 Je vais le matin rue Condé. Bl(anc) est plus détestable que

jamais. Son état de santé ne varie pas. Il travaille, crie beaucoup, boit énormément, dort très bien. Je rentre à dix heures.

18 Ce matin rue Condé. Je rentre déjeuner et n'y retourne qu'après deux heures. Les D(am)es R(enon) K(ratz) qui voit Bl(anc). Il se laisse engager pour aller travailler demain, il reste avec nous jusqu'à six h(eures). Ces Dames dînent avec moi et s'en vont à neuf h(eures). Barroux a passé aussi toute la journée.

19 J'écris à Toto. Colas vient le matin savoir des nouvelles de Bl(anc). Il ne va pas le voir car il le trouve en colère. De une h(eure) à deux K(ratz). Il s'était occupé toute la matinée des affaires de Bl(anc). Il avait déjeuné là-bas. Toute l'après-midi rue Condé. Je rentre à minuit.

20 Mr Holtz ce matin, puis Stanislas. Je ne sors qu'à deux h(eures). Toujours la même chose rue Condé. Barroux y est tous les jours du matin au soir. Quel excellent homme! Toute sa famille vient le soir faire ses adieux, la mère et les quatre enfants partent pour un mois. Je n'ai pas vu K(ratz) ce matin il est allé rue Condé. Je pensais rentrer de bonne heure mais Bl(anc) était si mal que je ne l'ai quitté qu'après onze h(eures). Je reçois 100 f(rancs) de Bl(anc).

21 Les D(am)es LaB(eaume) puis K(ratz). Il me parle des affaires de Bl(anc) il voit qu'il n'y a rien à faire d'utile et j'espère qu'il renoncera à s'en occuper. Félix Renon. A deux h(eures) rue Condé. Les D(am)es R(enon) viennent dîner. Ce soir K(ratz) cher ami comme il s'ennuie de ne pas pouvoir partir. Il n'a aucune distraction à Paris. Il reste avec moi après le départ de ces D(am)es. Mr Barroux est tous les jours là du matin au soir.

22 K(ratz) vient déjeuner avec moi, mais je ne puis avoir deux h(eures) tranquille. Mr Holtz, puis Barroux vient deux fois pour me chercher il craint d'aller seul chez Bl(anc). Colas vient dans la journée rue Condé. En rentrant à près de minuit, je reconte Marion, nous causons une demie-heure en nous promenant devant la maison.

23 Seule toute la journée à deux rue Condé. K(ratz) à cinq h(eures) il a la bonté de s'occuper des affaires de Bl(anc). Je rentre à minuit bien lasse, bien ennuyée.

24 Ce matin à huit h(eures) r(ue) C(ondé). Je rentre à onze h(eures). Les D(am)es LaB(eaume) toute l'après-midi là-bas K(ratz) vient il est triste, cher ami, je ne puis rien faire pour le rendre heureux.

25 K(ratz) vient ce matin passer une heure avec moi. Par hasard nous sommes seuls une bonne heure. Toute la journée là-bas. Les D(am)es LaB(eaume), les D(am)es R(enon), puis K(ratz) qui reste tout l'après-midi, puis tout le soir et toujours Barroux. Bl(anc) a été très mal toute la journée.

26 Ce matin r(ue) C(ondé). Je rentre à onze h(eures). J'écris à Mr Rousset et Gaigneuson à Blois. Mme R(enon) dès une heure. Elle vient avec moi là-bas. Bl(anc) est toujours très mal. Barroux, Leclerc, K(ratz) à cinq h(eures). Il est triste. Je sors à neuf h(eures). Je rentre chez moi avec K(ratz). Nous restons seuls enfin! une heure il doit partir dans quelques jours. Pas de nouvelles de Russie.

27 Au bain. K(ratz) de midi à une heure. Cher ami, comme je suis reconnaissante de l'insistance qu'il met à me voir tous les jours et presque toujours deux fois et sait que sa présence est tout pour moi. Pas de nouvelles de Russie. Bl(anc) est de plus en plus malade.

28 K(ratz) vient déjeuner avec moi. Nous restons ensemble jusqu'à quatre heures. Il est bon et charmant. Il me donne de bons conseils. Il est content de partir pour six semaines et il le laisse voir avec franchise. En arrivant r(ue) C(ondé) je trouve les D(am)es R(enon). K(ratz) vient de six à sept avec le Dante de Doré(7) qu'il nous montre. Bl(anc) a été très malveillant pour ces D(am)es.

29 Ce matin à huit h(eures) Adeline. Elle reste deux h(eures) assise sur le pied de mon lit. Nous causons je ne l'avais pas vue depuis deux ans. Je me lève, déjeune, fais ma toilette. A onze h(eures)

les D(am)es LaB(eaume) puis Mme Amelin pour ses affaires avec Bl(anc), puis Mr Rousset qui revenait tout triste de la r(ue) C(ondé). Enfin à midi je suis seule. K(ratz) vient. Collombe ferme la porte et lui sert une sorte de déjeuner il reste avec moi deux heures. Il part dans deux jours. Je le verrai encore un instant là-bas. Bl(anc) était très mal ce soir, il a parlé de prières, de sa fin prochaine, il m'a tendue la main et m'a prié de ne pas le laisser seul.

30-31 Mr Rousset. Nous allons rue C(ondé). je voulais revenir chez moi à quatre h(eures) pour dire adieu à K(ratz). Mais je n'ai pas pu sortir. Il est venu là-bas. Je lui ai serré la main bien tristement. A dix h(eures) Bl(anc) a suffoqué et il a craché le sang jusqu'à trois heures de la nuit. Je rentre le matin fatiguée; seule, les trois êtres que j'aime sont loin, mais ils sont heureux et cela me console.

SEPTEMBRE 15 Blanc est mort le 12 à six heures du soir. Le 10 Me Barroux et moi nous avons pu lui faire faire deux reçus importants pour B. et Mary. Les derniers jours ont été calmes. Il s'est laissé diriger par mes soins avec douceur. Je ne l'ai pas quitté de toute la dernière quinzaine ni jours ni nuits. Sa dernière cérémonie s'est faite hier 14. Il y avait beaucoup de monde. Barroux a été aussi dévoué que l'on puisse imaginer, infatigable. Les scellés sont apposés à Paris et à Montrouge. Le juge de paix, Rousset, Valette m'ont engagé à faire valoir mes droits de légataire universelle, mais pour de l'argent il n'y en aura pas, mais pour de certains objets, comme portraits, lettres, etc..Ma position n'est pas brillante mais je comptais sur moins encore. J'ai deux cents francs par mois assurés pendant quatre ans. Je suis rentrée chez moi hier soir. J'ai dîné et j'ai passé la soirée rue Ch(erche)Midi. Mr Barroux est venu m'y retrouver. Ce matin j'ai écrit plusieurs lettres à des amis intimes, à Pétersbourg et je vais terminer par K(ratz) à qui j'ai écrit dux fois depuis son départ. J'ai eu une lettre de lui, bonne, très affectueuse et remplie de consolations. J'ai aussi une lettre de T(oto) qui me dit de leur écrire au plus vite ma situation, qu'ils soient en règle à leur retour pour s'occuper de moi. Je suis sortie deux heures, puis j'ai dîné chez moi et je me couche à huit heures.

16 Mr Pérard l'avoué. Il me parle du testament que Bl(anc) a fait en 1848. Nous allons ensemble chez Rousset, de là rue Taitbout chez un notaire. Je rentre et je trouve Colas. De Wailly est venu hier. Rue Jacob pour mon appartement. Je reste à dîner je rentre à dix heures. . .

17 Albertine vient passer plus d'une heure avec moi. Elle est aussi affectueuse que sa froide nature le lui permet. Ferd(inand) Gaig(neuson). Je dîne rue Ch(erche)Midi le soir chez ces D(am)es. Mr Barroux.

18 Mr et Mme Barroux ce matin une longue lettre de Gruau il me parle des affaires de Holtz Alexandrine qui réclame des lettres. Les D(am)es LaB(eaume). Je dîne chez Mr Barroux.

19 Une lettre de K(ratz) qui parle d'affaires. Une seule phrase d'affection mais qui me suffit. Mme Holtz. J'écris à Gruau et à K(ratz). Chez ma sœur Victorine dîné. Je reçois un papier timbré. . .

20 Léon. Je lui donne 50 f pour T(oto). Rodolpho. Mr Barroux. A Clamart.

21 Me Barroux. J'écris à K(ratz) mais pour affaires, peu de mots intimes, mais il sait si bien ce que je pense de lui et il est tranquille et il a bien raison. Dîné chez moi, le soir au boulevard et rue Jacob pour mon appartement.

22 Seule toute la journée. Dîné rue Ch(erche)M(idi), je vis assez machinalement depuis quelquetemps. Je pense peu, je me repose, je passe douze ou quatorze heures au lit, je m'occupe de mon changement de maison. Je dîne en ville presque tous les jours. Je suis tranquille sur le sort de absents , ils se portent bien, ils sont heureux. Dans deux ou trois semaines, je les verrai, j'aurai le temps de les aimer, je puis attendre. Pourquoi se plaindre de l'absence à ceux qui sont bien absents.

23 Il pleut toute la journée. Dîné rue Ch(erche)Midi. Ces D(am)es sont bonnes, elles m'ont accepté comme pensionnaire, elles

travaillent, je leur fais la lecture.

24 Je sors à une heure. Chez Numa Blanc. Dest veut faire son portrait. Je reste avec (lui) toute la journée.

25 J'écris à K(ratz) et à Pétersbourg. J'ai reçu une bonne lettre de T(héophile) G(autier) et de T(oto)(8). Chez Barroux. Dîné rue Ch(erche)M(idi).

26 Une lettre de K(ratz) une d'Adeline. Barroux, Alexandrine avec sa fille: elle me prie pour dîner chez elle dimanche. Dîné rue Ch(erche)M(idi).

28 Hier matin Barroux est venu me prendre nous sommes allés chez lui pour son compte. A deux h(eures) au cimetière Montparnasse chez Numa Blanc et dîné chez ma sœur. Ce matin chez l'avoué. Colas dans la journée. Une lettre de Rousset pour un rendez-vous chez Amédée. Je suis sans cesse occupée de ces lettres d'affaires, de papiers timbrés qui me sont bien désagréables. Mais j'ai promis à T(oto) de surmonter mes répugnances et de tout faire dans mon intérêt qui est aussi le sien. Rue Jacob. Dîné rue Ch(erche)Midi. Barroux le soir.

29 Je travaille toute la journée à une tapisserie pour Mme LaBeau(me) chez ma sœur Vict(orine) toute l'après-midi.

30 De dix heures du matin à une h(eure) une conférence chez Mr Rousset avec Pérard, et Barroux pour la levée des scellés. Il est décidé que je n'irai pas. Léon m'apporte une lettre de T(oto). J'écris à K(ratz) pour me délasser de ma matinée. Dîné rue Ch(erche)Midi.

OCTOBRE 1^{er} Holtz vient le matin, il m'engage à aller à Clamart, mais j'ai beaucoup à faire ici. Je m'occupe de mon déménagement. J'écris à T(oto). Dîné rue Ch(erche)M(idi). Barroux le soir.

3 Je suis rue Jacob, 50, depuis deux jours. Je suis bien, je me fais servir mon déjeuner et mon dîner chez moi. J'ai dîné mercredi. Ce soir j'ai été au bain, j'étais si lasse que j'ai pris un consommé pour toute nourriture dans la journée. Les D(am)es R(enon) sont venues, elles ont peu insisté pour que j'aille chez elles, elles semblent comprendre. Les D(am)es LaB(eaume) le soir Barroux.

4 Ce matin chez Pérard toujours pour cette réclamation de mobillier. Je rédige des notes. Barroux vient dans la journée. Je dîne chez moi.

5 Ce matin de huit h(eures) à midi rue Condé avec Barroux. Nous faisons un choix de livres à réclamer. A quatre h(eures) chez l'avoué avec mes listes. Dîné chez moi en bas.

6 Seule toute la journée, je suis si lasse que je n'ai pas le courage d'aller où je suis invitée. Dîné rue Ch(erche)Midi. J'écris à K(ratz).

7 Mme Holtz ce matin. Je lui promets d'aller dîner le soir avec elle. Les D(am)es LaB(eaume). Félix R(enon). En sortant je trouve Moris, il vient avec moi au ch(emin) de fer. Il parle peu, il est mal à l'aise. Il reviendra dimanche.

8 Je suis revenue hier soir à dix heures de Clamart, mal portante, fatiguée de ces longues et belles promenades . Je passerais volontiers quelques jours à la campagne, mais à mon goût, au repos, bien assise dans un jardin ou à une fenêtre avec (des livres?) à lire ou à travailler. Les Holtz sont bien aimables, mais trop remuants pour moi. Dîné et passé la soirée r(ue) Ch(erche)M(idi). J'ai trouvé une lettre de K(ratz). Cher ami, à peine si j'ai le temps de penser à lui. Nos lettres se sont croisées. Ce matin chez l'avoué. Il ne m'a dit rien de bon, tous les créanciers sont féroces. Cependant rien n'est décidé. Il reste à attendre à la fin de la semaine, me dit-il, l'on verra. Je ne sors pas. Dîné chez moi.

10 Ferd(inand) Gaig(neuson) m'engage à aller voir sa femme. Il

veut acheter la maison de M(on)t(rouge). Moris avec qui j'ai eu une longue explication où je lui signifie qu'il ait à s'abstenir de tous ces bavardages ou à ne pas revenir chez moi. Il est dans la garde à Versailles. Dîné chez moi. Le soir chez Barroux.

16 Depuis jeudi je n'ai rien écrit. Je suis si occupée et d'une façon si austère que je n'ai pas le temps de penser. J'ai vu Vattepain, Holtz, Barroux, les D(am)es LaB(eaume) et les D(am)es R(enon). Elles ont bien de la persistance car je ne suis pas allée chez elles depuis près de trois mois. Et je ne leur laisse pas ignorer que je ne veux pas y aller. Rodolpho aussi est venu deux fois. Dimanche matin j'ai eu une lettre de T(oto). Il me dit qu'ils sont à Genève et qu'il arrive seul mardi. Je lui réponds tout de suite et l'engage à attendre deux ou trois jours pour revenir avec son père qui est un peu malade. Il me demande des explications sur la liquidation, mais je ne lui dis rien. J'ai dîné chez moi vendredi, chez ma mère samedi et dimanche chez ma sœur. Lundi et mardi chez moi, mardi soir rue Ch(erche)M(idi) où était la famille Barroux. Ce soir dîné chez moi et je suis sortie une heure. Je rentre à huit h(eures). Je suis allée ce matin chez Pérard. On a vendu hier rue Condé. L'on a mis de côté tous les objets que je réclame, mais il n'est pas sûr que je les aurai. L'on s'occupe des papiers à M(on)t(rouge).

17 Pas de nouvelles ni de T(oto) ni de K(ratz). Je les attends. Les D(am)es LaB(eume). Legras. Je dîne chez moi, seule toute la soirée.

18 Ma nièce Alex. qui me prie pour aller dimanche au Vallois. Dîné chez moi, le soir Mr marion. Il me parle de Mr Grimblat et de lui, de sa femme.

19 Une lettre de Genève. Ils ne reviennent que mercredi. Je vais chez ma mère toute la journée et dîné.

20 Mon frère vient me chercher à une heure. Nous allons toute la journée au Vallois en famille. Le temps a été superbe, la promenade au bord de l'eau est magnifique. Mais tout cela est fatigant pour moi

et ne me plait pas beaucoup. Je préfère rester chez moi.

21 Seule toute la journée. Je travaille. J'écris à T(oto) à K(ratz). Le soir ma sœur Vict(ocrine). Pierre. Dîné chez moi.

22 Une lettre de K(ratz) où il se plaint de la nécessité de revenir à Paris à la fin du mois. Au bain et dîné rue du Ch(erche)Midi.

23 Les Théophile sont arrivés ce matin. T(oto) est venu déjeuner avec moi. Je lui ai conté toutes les affaires. Je ne verrai T(héophile) G(autier) que demain. J'ai été aux Champs Elysées pour voir Houssaye je ne l'ai pas trouvé je lui écris. Dîné chez Mme Lubert elle m'a conduit au parc de Monceau.

24 T(héophile) G(autier) est venu hier sans me trouver. Félix R(enon). Puis T(héophile) G(autier). Il me conseil de vivre avec T(oto). Il croit que cette réunion pourrait être utile à T(oto), qu'il travaillera davantage. Pour moi je devrai renoncer à mon entière liberté. Je ne le regretterai que pour K(ratz) et encore peut-être est-ce bien de mettre un terme à ce genre d'affection qui ne doit plus être pour moi dans un avenir très rapproché qu'une source de chagrins, de déceptions, lui il renoncera facilement. Cependant je ne veux rien décider avant son retour. T(héophile) G(autier) reste avec moi jusqu'à quatre heures. Dîné chez moi, le soir les D(am)es LaB(eaume).

25 Vattepain, puis Barroux. T(oto) vient déjeuner avec moi. Le Père devait venir mais il est un peu malade. Nous parlons du projet de vivre ensemble. T(oto) trouve cela très bien et y consent volontiers.

26 J'écris à Willmain et à Gruau. Pas de nouvelles de K(ratz). Il doit être à Paris vendredi. Je vais au bain. Mr Holtz dîne chez Barroux avec T(oto).

27 A Montrouge voir Mlle Louise. Dîné chez Holtz. Une lettre du père Gaig(neuson) qui me demande de le recevoir chez moi avec sa femme pour deux mois.

28 T(héophile) G(autier) dans la journée. Dîné chez moi. Pas de nouvelles de K(ratz). Je ne lui écris pas car je ne sais pas où il est.

29 A quatre h(eures) K(ratz) je ne l'attendais (pas). Il est bien. Il n'est resté qu'une heure avec moi. Cher ami, que dire de ce retour cette année? Comment va-t-il vivre? Dans le monde, cherchant des plaisirs bruyants ou auprès de moi dans l'ombre et la solitude entre peu d'amis, pas de femme! Je ne sais, je veux plus que jamais le laisser libre et si je vois qu'il peut se passer de moi alors je me déciderai à quitter Paris au printemps, car la vie en commun avec T(oto) ne me paraît pas possible. T(oto) vient dîner avec moi. Nous allons le soir r(ue) Ch(erche)Midi. Marie et franchement contente.

30 Chez l'avoué. Dîné chez Holtz avec T(oto).

31 Les D(am)es Renon toujours pour demander. K(ratz). Il dit qu'il va passer trois jours à la campagne. Ces mots me font sentir que j'aime encore mais je ne fais aucune réflexion. Je ne l'ai pas vu seule. Plus que jamais je suis bien décidée à quitter Paris quelques moi. Dîné chez ma sœur Victorine, une soirée peu agréable.

NOVEMBRE 1^{er} Je sors toute la matinée. Mon frère, mes nièces. Moris dîne avec moi, il parle beaucoup, il est convenable. T(oto) dînait avec son père et son Russe.

2 Au Grand M(on)t(rouge) et à Montpar(nasse). Je rentre à quatre fatiguée, bien triste et trouvant le sort des trépassés plus à envier qu'à déplorer. Je ne me sens utile ni agréable à qui que ce soit. A six h(eures) T(oto) et T(héophile) G(autier). Ils dînent avec moi. T(oto) et assez content, il a une traduction qui va paraître au Moniteur. T(héophile) G(autier) fait le Volga.

3 Chez Barroux, puis au Valois pour la St-Charles.

4 Les D(am)es R(enon) puis à quatre h(eures) K(ratz). Je lui offre très sincèrement de ne plus me voir. Je lui avoue que je crains le trouble, les préoccupations que la vie peut apporter dans l'avenir. Je

l'avais vu à peine depuis son retour et je me serais volontiers résignée à une visite par quinzaine, comme tout le monde. mais il paraît que cela ne sera pas encore pour cet hiver. Il dîne avec nous, je veux dire avec T(oto). Le soir les D(am)es LaB(eaume), Mr et Mme Barroux. Ces D(am)es travaillent. Rodolphe. T(héophile) G(autier) est parti à Compiègne jusqu'au 10.

5 Mr Banan. Il insiste pour me présenter sa femme. Encore une nouvelle relation! Je ne sais pas refuser et rien ne m'est moins agréable cependant. Dîné rue du Ch(erche)Midi.

6 Mr Rousset, puis Colas qui m'invite à déjeuner pour samedi 16. Dîné chez moi seule toute la soirée. Je devais aller chez Mr Leclert, mais ces sortie réitérées me déplaisent. Et puis j'espérais voir K(ratz).

7 Dîné chez Holtz avec T(oto). Mr Mar(ion) dans la journée. Chez Mr Banan voir sa femme qui et bien, aimable, bien élevée, mais pas jolie. Elle doit venir lundi soir.

8 Seule toute la journée. T(oto) dîne avec moi. Le soir les Holtz, puis K(ratz) il a l'air mécontent, ennuyé. Il reste avec moi, seule. Je ne sais que faire! Ne plus le voir me paraît difficile et cependant.....

9 Samedi j'ai été deux fois chez de la Rounat pour avoir trois places pour les Parents terribles(9) -que nous avons vus. J'ai dîné rue du ChercheM(idi). Dimanche j'étais un peu malade, je suis restée couchée une partie de la journée. A deux h(eures) T(héophile) G(autier), il est resté avec moi jusqu'à cinq heures. K(ratz) vient, je ne l'attendais pas, il est charmant avec T(héophile) G(autier), il trouve toujours une phrase, un mot gracieux pour lui, et c'est curieux d'étudier l'expression de confiance, de bienveillance, qui se peint sur le visage de Th(éophile) G(autier). Ils partent ensemble. Je dîne en bas. T(héophile) G(autier) m'a beaucoup parlé de T(oto), de ce qu'il lui conseil de faire. Je lui ai dit le projet d'Houssaye pour le Ministère d'Etat. Il conseil de faire toutes les démarches nécessaires, mais il craint que T(oto) n'écrive plus dès qu'il aura une petite somme

assurée. Lundi j'ai été très souffrante. A cinq h(eures) Mr et Mme Banan. T(oto) et K(ratz). Nous dînons tous les trois et nous allons à la Gaieté. K(ratz) a l'air content. Dans les entr'actes je dis à T(oto) notre conversation de dimanche à propos de lui et je l'engage à être le premier à revenir sur ce sujet avec son père. Je l'engage aussi à aller plus souvent aux lères représentations. Il affecte trop de dédain pour le théâtre. Cette façon d'agir peut lui nuire puisqu'il désire faire une critique dans un journal, je sens que j'aurai beaucoup de peine à remplir le rôle de mère exigeante qui, me dit-on, serait dans l'intérêt de T(oto). Mr Barroux est venu au moment où nous sortions. Mr Holtz aussi est venu le soir sans me trouver. J'avais fait prévenir M(esdam)es LaB(eaume) et Banan. Hier je suis sortie toute la journée par un temps affreux. Chez Gervais, qui a été bon et aimable, il m'a bien engagée à insister pour le Ministère. C'est l'affaire de Toto. Chez Mr Barroux. Dîné chez moi. Le soir K(ratz). Nous passons une bonne soirée. Pourtant je dois dire que malgré un bonheur réel de le voir seul et long temps auprès de moi, je sens qu'il faudrait peu de chose pour briser cette affection, mais je veux le laisser faire. Je lui écris ce matin.

17 Depuis mardi dernier je n'ai rien écrit. Et j'ai bien peu de choses à écrire. Ma vie se simplifie, mes idées se modifient. Je vois encore quelques personnes, mais si insignifiantes que je vois tout en moi-même. Je sens que je ne me communique plus à qui que ce soit. Je n'en sens plus le besoin. Mercredi J'ai dîné seule et le soir rue d'Ulm. Jeudi dîné chez Holtz avec Toto. L'on ne nous attendait pas. Cette soirée perdue pour T(oto) a été peu agréable pour nous. Je pense que ni lui ni moi ne renouvellerons ces dîners monotones. Vendredi T(héophile) G(autier) est venu dès quatre (heures) T(oto) à cinq, nous avons dîné tous les trois puis ils sont partis à neuf heures. Je suis restée toute seule le reste de la soirée. Samedi chez les D(am)es LaB(eaume), puis dîné rue d'Ulm avec Toto. Aujourd'hui dimanche Moris est venu le matin. Je suis restée seule. Je lis beaucoup, je travaille. Je n'ai pas vu K(ratz) depuis cinq jours. C'est bien. Cela doit être. Je ne lui reproche rien. Je ne ferai rien pour le voir davantage. J'ai dîné seule chez moi.

18 K(ratz) vient à quatre heures. Je ne puis pas lui cacher ma froideur. Je suis bien décidée à ne pas insister pour le voir plus souvent. Je lui dis que je ne veux plus l'aimer, je le prie sérieusement de ne plus venir me voir. Je veux en finir avec ces inquiétudes qui me rendraient ridicule en les prolongeant. Il ne veut pas croire ce que je lui dis, il ne comprend pas, il est venu trois fois sans me rencontrer, il est bien tranquille sur sa conduite à mon égard, il est tendre et plein de douceur pour moi. Je suis glacée. Je me sens affligée. T(oto) avec moi le soir les D(am)es LaB(eaume), les Holtz, Mr Marion.

19 Je sors le matin, chez Pérard. Je rêve de quitter Paris. Je crains que la vie avec Toto ne puisse pas lui convenir. Il n'en parle pas, je laisse les choses aller encore quelques semaines et à la fin de l'année, nous réglerons. Dîné rue du Ch(erche)Midi.

20 Il fait très froid, je n'attends personne, je reste dans ma chambre, je lis des articles de la Revue des deux mondes de 1841. A quatre h(eaures) Colas, puis T(héophile) G(autier). Colas parle de son tableau, T(héophile) G(autier) lit avec plaisir un article de lui sur Aug(uste) Barbier, puis K(ratz). Il accompagne T(héophile) G(autier) et il revient passer la soirée avec moi. Que dire, que faire! Cher ami, il est toujours le même, lui. Il ne veut pas entendre parler de rupture. Il ne peut pas se passer de me voir. Et puis qu'a-t-il fait pour cela? Il a raison. Nous avons passé une bonne soirée.

21 A Montrouge pour voir Marquis. Dîné chez moi seule toute la soirée. J'écris à Gruau pour Villemin.

22 Mme Holtz et les D(am)es LaB(eaume), les D(am)es Renon, elles me font toujours le même reproche de ne pas aller chez elles. J'avoue que je regrette d'être dans la nécessité de ne plus les voir car j'aime Marie, mais je n'aime pas son état. Puis K(ratz) pendant que ces D(am)es sont là. Il reste seul avec moi une demi-heure. Il est gai, il a l'air heureux. Je serais bien coupable de lui apporter le moindre trouble dans ce moment. Je fais ce que je peux pour être comme lui. T(oto) et son père viennent dîner avec moi. T(oto) était triste. Il a grand besoin de travailler car l'argent manque et il ne se sent pas courageux.

23 Je sors toute la journée. Je devais aller chez diverses personnes, mais je suis ennuyée de toutes ces visites sans intérêt. Je rentre dîner chez moi sans avoir rien fait. Je veux absolument me dégager d'une foule d'obligations insignifiantes qui me prennent mon temps. J'aime mieux être seule.

24 Seule toute la journée. K(ratz) de quatre à six, entre le canard et son dîner chez son ami Doré. Il est bien et moi heureuse de le voir. J'oublie tout. Je dîne chez moi. Le soir rue du Ch(erche)Midi.

25 Seule toute la journée. T(oto) est venu dîner avec moi. Le soir les Holtz et Marion. T(oto) n'est pas gai, il ne travaille pas assez, il est tourmenté du manque d'argent.

26 Je reçois une lettre de Strub avec trois cents francs. T(héophile) G(autier) de deux à quatre heures. Il m'engage à traduire de l'anglais, à voir About qui peut m'aider pour Hachette. Il se préoccupe de l'avenir pour T(oto) et moi. K(ratz) de quatre à six. Nous causons. Il joue du piano. J'aime ces moments calmes passés avec lui. Dîné chez moi, le soir r(ue) Ch(erche)Midi.

27 Je sors toute la journée. Dîné chez Holz avec T(oto). Pauvre enfant, il est bien tracassé pour des choses à payer. Mais il pourrait travailler davantage. Je le lui dis. J'ai écrit à About.

28 Je ne suis pas sortie. De quatre à six K(ratz). Il n'y a rien à dire de particulier sur ces deux heures qu'il vient presque régulièrement passé avec moi trois ou quatre fois par semaine, si ce n'est que cela peut finir par lui paraître, ainsi qu'à moi, assez monotone. Nous verrons. Je suis toujours prête à un événement de ce côté. Seule toute la soirée. Je travaille, je lis de l'anglais.

29 T(héophile) G(autier), T(oto) et K(ratz) dînent avec moi. Toute la soirée il s'est agi de la tenue, des gants, des goûts, des amours ou plutôt d'absence d'amour de K(ratz). Des femmes. Pourquoi les hommes préfèrent les femmes anciennes aux nouvelles. T(héophile) G(autier) parle presque seul, car c'était gênant.

30 Je sors à une heure à St-Germain-des-Prés les peintures de Flandrin(10). Chez About qui n'était pas chez lui. Je trouve Sarcey, il me parle des visites de Mme Renon, d'une façon un peu légère. Je rencontre K(ratz) sur le boulevard, il me dit un mot et moi je lui réponds à peine. J'aurai voulu qu'il ne me parlât pas. Dîné et passé la soirée avec les Barroux. En rentrant je trouve une carte d'About.

DECEMBRE 1^{er} Mme Holz avec son petit. Elle fait beaucoup de frais pour m'emmener dîner avec elle, mais je suis triste et j'ai besoin de rester chez moi. A cinq h(eures) K(ratz) il reste quelques minutes. Je ne suis pas contente de ces courtes visites. Il semble accomplir un devoir. Je ne sais comment nettre un terme à cette situation qui me paraît sérieusement mauvaise. J'ai si peu besoin de ce genre de liaison. Je ne supporte vraiment quel amour? Le reste m'est indifférent et il faut bien renoncer à l'Amour. Depuis plusieurs années, j'ai tout fait pour cela et les circonstances dominant ma volonté. Seule toute la soirée.

2 T(héophile) G(autier) de midi à deux heures. Il parle de la façon la plus touchante de ses regrets de n'avoir pas vécu avec moi. Il eût fait de si belles choses! Il serait riche. Il me dit des vers qu'il a faits ces jours-ci.«Après le feuilleton», cela paraîtra à la *Revue nationale*(11). Il vient dîner avec moi. Il est un peu moins triste et travail. About est venu à quatre heures. Il me dit que je puis compter sur Hachette. Il est très bon ami, il s'inquiète de ma position, m'offre sa maison de Châtillon. Le soir les D(am)es LaB(eaume), Mr et Mme Bana.

3 J'envoie un mot pour le D(octeu)r Follin à Mr Bana. Mr Rousset pour la renonciation(12). Je ne sors pas; K(ratz) à quatre h(eures). Il va dîner et revient passer la soirée avec moi. Toutes mes préoccupations, mes résolutions, mes réflexions sur lui, tout est oublié. Il a l'air heureux et moi je me laisse aimer. . .

4 Il fait un temps affreux. Je sors toute la journée. Dîné chez ma mère.

6 Seule toute la journée. T(oto) vient dîner. Il cause beaucoup et raconte ce qu'il a fait, ce qu'il veut faire. Cela lui arrive rarement, mais aussi nous ne sommes pas souvent seuls. J'écris à Gruau.

7 Mercredi je ne suis pas sortie de la journée. Colas est venu. Au bain le soir. Dîné chez moi. Je travaille et je lis beaucoup. Je suis souvent seule. Je néglige avec intention des relations insignifiantes. Samedi T(héophile) G(autier) était (13) Par un sale temps je suis partie découvrir un livre anglais. Je n'ai encore rien trouvé. IL est très difficile de savoir s'ils sont traduits. Dîné en bas. Seule toute la soirée. Je n'ai pas vu K(ratz) depuis mardi.

8 Je suis sortie ce matin à une h(eure). K(ratz) vient à cinq h(eures) il ne reste qu'un instant. Ces courtes visites ne me sont pas agréables. Dîné chez moi, seule toute la soirée.

9 Je suis allée ce matin chez Pérard. Il n'y a décidément rien à espérer de la succession Bl(anc). Je signe l'acte de renonciation aux objets que j'avais réclamés. Les D(am)es LaB(eaume) puis T(héophile) G(autier). T(oto) vient dîner avec Léon. Le soir Holz et Mr Marion. K(ratz) a décidément renoncé à venir chez moi les jours où je puis avoir quelqu'un. Je le regrette infiniment car c'est pour moi une marche rapide vers la rupture, car le voir absolument quand je suis seule et peu de temps ne suffit pas à la nature d'affection que je lui porte et dont j'ai besoin. Néanmoins je ne veux faire aucune observation, s'il ne le sent pas c'est qu'il ne tient pas à moi et alors je lui dis adieu et ce sera bien. Je ne veux plus m'occuper que de mon travail, d'un calme qui doit s'établir dans ma vie maintenant.

10 Je suis bien triste malgré mes résolutions, mon pauvre cœur a bien de la peine à se refroidir. J'écris un mot à K(ratz) pour qu'il ne vienne pas. Rue du Cherche Midi depuis quatre h(eures). En rentrant M. Longueville me prie de lui donner quelques vers de T(héophile) G(autier) pour qu'il fasse de la musique dessus. Il m'offre dux valses de lui.

11 Mr Rousset vient me prendre pour m'accompagner au Palais

pour signer la renonciation au testament de Bl(anc). Chez Holtz où je reste toute la soirée presque malgré moi. Je suis accablée de tristesse.

12 K(ratz) vient de trois à quatre heures. Qu'elle heure! pleine de tristesse, de regrets, de plaintes, de tendresse! Mon Dieu comme je l'aime et comme je le crois quand il dit qu'il ne veut pas renoncer à me voir. Enfin laissons faire le temps puisque la volonté n'y peut rien. Aimons, aimons. Il part ce soir pour Milmont et reviendra mardi. Dîné chez moi. Seule toute la soirée. Je lis un roman anglais que je puisse traduire.

13 Une lettre de Dupont. Il m'indique justement l'ouvrage que j'ai acheté depuis quelques jours. Je suis allée ce matin encore une fois au Palais de Justice. J'espère en avoir fini avec ces tristes affaires. Les D(am)es R(enon). Malgré moi je suis obligée d'avouer que j'étais bien aise de les voir. Je les ai gardées à dîner. T(héophile) G(autier) et T(oto) sont venus. T(oto) est assez content. Il travaille. J'ai commencé ce matin à traduire *Stranger story of sir Edward Bulwer*.

14 Dîné chez moi. Le soir rue d'Ulm. Je (suis) un peu souffrante. Je dors peu, je lis une partie de la nuit.

15 Moris vient dans la journée. Dîné chez moi. Le soir rue Ch(erche)Midi.

16 T(oto) dîne avec moi. Le soir Mr et Mme Holtz, Mr et Mme Banan. Je parle à T(oto) de mon projet d'acheter une petite maison dans l'Oise. Il trouve cela bien. Nous irons voir cela à la fin du mois.

17 Je travaille à l'anglais. K(ratz) à cinq h(eures). Il est revenu ce matin. Il reste une h(eure) avec moi à bavarder, puis il revient à neuf h(eures) pour finir la soirée. Il lit quelques pages de ce livre, mais je ne consens pas à le lui abandonner. Depuis six mois je m'y plains si amèrement du chagrin que son affection me cause souvent que je dois garder cela pour moi seule.

18 Je ne sors pas. T(héophile) G(autier) vient passer deux

h(eures) avec moi. Il me lit des vers -»Le Château du souvenir«(14)- où il rappelle des portraits de femmes, il allait commencer le troisième. Dîné seule. Seule toute la soirée.

19 Je ne sors pas. K(ratz) vient passer la soirée avec moi. Je suis heureuse de ces heures qu'il me donne de son propre mouvement, mais je dois l'avouer, je n'ai plus l'espérance ni même la crainte pour l'avenir. J'accepte ce qui est, persuadée que cela ne peut durer. Du reste je compte quitter Paris au printemps et alors. Toto vient de faire paraître au *Moniteur* une nouvelle allemande bien traduite(15). Il gagne quelque argent, mais pas suffisamment pour réaliser ce projet de demeurer ensemble. Il faudra bien renoncer à cette combinaison (convenue?) quant à présent.

20 M. Banan, puis K(ratz), il reste un instant seulement. Il continue à ne pas vouloir rester les vendredis. Je ne l'engage plus. T(héophile) G(autier) et T(oto) viennent dîner. Ils partent à neuf h(eures) à l'Odéon. Seule le reste de la soirée.

21 Chez moi toute la journée. Le soir K(ratz). Il est heureux. Depuis son retour, il ne s'est pas plain. Il est occupé et s'amuse assez. M. Vattepain dans la journée.

24 Dimanche je n'ai vu personne. Le soir rue du Ch(erche)Midi. Lundi T(oto) est venu dîner le soir les Holtz, Banan, les D(am)es LaB(eaume). T(oto) est assez gai, très gentil avec Marie. Aujourd'hui je sors à trois h(eures). Je ne veux pas voir K(ratz). Je crains d'apprendre qu'il est de quelque fête. Cher ami, c'est pourtant bien simple de sa part. Dîné rue Ch(erche)Midi. Je suis triste, l'idée de quitter Paris me poursuit.

25 Je suis très souffrante. Je ne sors pas. K(ratz) à trois heures. Je ne l'attendais pas. Il est resté jusqu'à six heures. T(oto) vient dîner avec moi. Le soir les Holtz. Il y avait un réveillon chez K(ratz). T(oto) y était.

26 Vattepain. T(héophile) G(autier) vient passer deux h(eures)

avec moi. Il a fini «le Château du souvenir». Il me lit cet espèce de petit poème où il raconte une partie de sa vie. Il en est content. Dîné chez moi. Je travaille toute la soirée.

27 Les D(am)es LaB(eaume) à cinq h(eures) K(ratz) je ne l'attendais pas. Je ne sait plus si sa présence me fait du bien ou du mal. Je sens qu'il faut renoncer à lui, car il faut que je renonce à tout, et il ne me donne aucun sujet de rupture. T(héophile) G(autier) et T(oto) nous dînonz tous les quatre. K(ratz) cause beaucoup comme toujours quand T(héophile) G(autier) est là! Ils se plaignent beaucoup des femmes et sont d'accords pour les mettre sinon de côté au moins de les accepter bien peu dans leur existence. Est-ce je ne le crois pas. Les hommes s'habituent à une vie froide et égoïste qui les décourage et les rend malheureux. A dix h(eures) je suis seule.

28 Mr Holtz ma sœur Caroline. Dîné chez moi. Le soir rue d'Ulm.

30 T(oto) vient déjeuner avec moi. Il va à M(on)t(rouge), revient dîner et le soir il va à l'Opéra. Les Holtz et les Banan, Mr Marion. Nous jouons aux cartes, car je ne sais que faire. Je n'ai pas vu K(ratz).

31 Je donne congé de mon appartement. Chez ma mère de quatre à six. K(ratz) deux bonnes heures passées dans le calme; la causerie intime, la vraie et sincère tendresse. Dîné chez moi, le soir rue du Ch(erche)Midi.

JANVIER 1862 1^{er} Les D(am)es R(enon), les D(am)es LaB(eaume), puis T(oto) son père lui a donné 100 f(rancs). Puis Pierre qui m'offre ses services il me prie avec insistance de lui mettre un mot à la poste si j'avais des embarras d'argent, qu'il aura toujours quelques centaines de francs à ma disposition. Je remercie sincèrement mais j'espère bien n'en avoir pas besoin. Moris et mes nièces. Dîné rue Ch(erche) Midi.

2 T(héophile) G(autier) vient dans la journée. Il me dit que la

nouvelle que fait T(oto) est bien, très bien même. Dîné chez moi. J'attends K(ratz) ce soir. Suis-je donc organisée d'une façon très particulière? Que tout m'est indifférent à côté de cette seule pensée que je nourris depuis deux jours -le voir ce soir. Je me blâme maintenant, je m'accuse mais rien n'y fait, rien ne peut me guérir! Pas même le temps? Mon frère -je lui réclame la moitié, seulement, de la rente qu'il touche pour moi et qu'il emploie pour ma mère. K(ratz) à neuf h(eures). Il reste avec moi jusqu'après minuit. Comme ces heures passent! Nous causons: des difficultés d'appliquer certains (raisonnements?) lui (revenant) au positif mais laissant beaucoup à l'imagination. De Marie R(enom), de la différence de désirer ou d'aimer. Du bal des Tuileries à propos de T(héophile) G(autier).

3 T(héophile) G(autier) et T(oto) viennent dîner avec moi ils vont à l'Odéon à une 1^{ère} d'About; *Gaetana*(16). Le soir Holtz.

5 Je reviens ce soir à sept heures de l'Evignen(17) près Crépy où je suis allée hier matin avec T(oto). Nous avons vu une petite propriété que l'on vendrait 5.000 f(rancs) payable en viager 500 f(rancs) par an. Nous ne voulons donner que 4.000 f(rancs). Le pays est bien, l'affaire nous convient à tous les deux. Je suis bien décidée ou plutôt résignée à quitter Paris. Je ne dois rien regretter. Toto n'a pas besoin de ma présence. Je puis lui être plus utile loin que près. Sa vie maintenant est auprès de son père. Je le vois rarement et si peu de temps. T(héophile) G(autier) sentira bien quelques fois que je lui manque mais il ne peut rien faire pour me rendre la vie de Paris plus facile. Et K(ratz) il faudra bien mettre un terme à cette intimité. Qu'il me regrette, c'est mon dernier désir.

6 Il est minuit. Voici bientôt douze heures que je parle, que je lis, que j'ai du monde avec moi. Vattepain, les Renon. Puis T(héophile) G(autier) qui me fait des reproches affectueux de mon projet de quitter Paris. Mais je suis mon idée quand même avec toutes sortes de ménagements. Je lis la suite du *Capitaine Fracasse* en épreuve(18). K(ratz). Il cause avec T(héophile) G(autier) pendant que je lis. T(oto) dîne avec moi, le soir les D(am)es LaB(eaume), les Barroux, Holtz. Je lis un article de T(oto) sur Glinka qui est très bien fait, pour

Charpentier qui en est très content.

7 Chez About. Je trouve la mère. Il me raconte ses péripéties à cause de *Gaetana* à l'Odéon. Je me presse de rentrer avant cinq heures. Je ne fais pas la moitié de ce que j'ai à faire mais je pense voir K(ratz) une demie-heure! Dîné rue d'Ulm.

8 Je ne sors pas. Ma sœur Caroline. Je lis et je travaille beaucoup. Je pense très sérieusement à l'affaire de l'Evignen malgré les réflexions de T(héophile) G(autier).

9 Mr Rousset. Je lui parle de mon projet de campagne il trouve cela sage et l'affaire de l'Evignen possible. Dîné chez Holtz. Je n'ai pas vu K(ratz) depuis lundi.

10 T(oto) vient dîner avec moi. Nous sommes seuls. Je n'attends personne. Nous sortons à huit heures pour aller à l'Odéon, puis le spectacle ne nous plaisant pas, nous rentrons. A neuf h(eures) K(ratz) entre doucement sans faire aucun bruit. J'avoue que je l'attendais. T(oto) pqr à onze heures. K(ratz) me conte alors qu'il est venu mercredi sans me trouver, qu'il est pris par des travaux, des invitations à dîner. Je ne lui demandais aucune explication. Je ne veux pas l'ennuyer. Ce serait mal le récompenser de (trois?) années presque écoulées, bien remplies d'émotions profondes que je croyais bien finies pour moi. Il reste avec moi plus de deux heures triste mais heureux autant qu'il peut l'être.

11 *Une lettre de Pierre*, une de Mr Rousset. Dîné chez moi, le soir rue d'Ulm.

12 T(oto) vient déjeuner. Mon frère, nous allons au village Levallois.

13 Ma sœur Caroline. Nous allons ensemble *rue de la Chaussée d'Antin*. Nous rencontrons K(ratz) sans lui parler. Je rentre à deux h(eures). Mme Holtz. T(héophile) G(autier). Nous parlons de la campagne et ne causons pas volontiers. T(oto), puis K(ratz) je ne

l'attendais pas précisément. Nous dînons tous les trois avant dix heures Mr Marion, K(ratz) puis Guillaumin il n'est pas trop maussade. T(oto) m'a apporté le manuscrit de sa nouvelle. C'est très bien fait. Un bon choix de mots qui se lient bien ensemble et qui ne sont pas vulgaires. De beaux caractères tendres mais avec de la fermeté, de l'amour et de la philosophie. Cela se lit avec plaisir. Rue de Provence. Nous causons longuement de projets d'habiter ensemble soit au printemps soit seulement à l'entrée de l'hiver ou au retour de Russie. Je rentre à cinq h(eures). J'écris à K(ratz) que je reste chez moi ce soir. K(ratz) vient passer une heure avec moi. J'ai regretté de l'avoir invité. Sa présence ne m'a pas été agréable. Je crois que je ne l'aime plus.

15 Les D(am)es L(aBeaume). Elles me prient d'aller ce soir chez elles. T(oto) à cinq h(eures) il m'apporte *Gaetana*. Dîné chez moi. Le soir rue du Ch(erche)Midi.

16 Toute la journée boulevard de Sébastopol. Je rentre à minuit.

17 Les D(am)es Renon. Je me défends contre moi-même pour ne pas les garder à dîner. T(oto) et K(ratz), nous dînons tous les trois. T(oto) est un peu malade. K(ratz) parle beaucoup il a l'air heureux. Le soir Holtz.

18 Henri Marion toujours le même. K(ratz) de quatre à six. Je lui dis que le terme de notre affection arrive. Je crois volontiers que avant les vacances nous ne serons plus que des amis. Dîné chez moi. Je travaille.

19 Je ne sors pas, il fait très froid. Je ne vois personne.

20 Je suis un peu malade. Mr Faure, très affectueux, il m'a dit ses soucis de toute nature. Il veut venir me voir quelques fois. Les D(am)es LaB(eaume) elles insistent pour que j'aille dîner avec elles demain. T(héophile) G(autier). Il me dit que T(oto) et K(ratz) ont passé ont passé la soirée ensemble hier. Il me rassure car j'étais inquiète de T(oto) à cause de son mal de tête, de K(ratz) à cause d'un

accident arrivé sur le lac du Bois de Boulogne. Mais je suis mal à mon aise j'ai été très préoccupée depuis hier. T(oto) vient dîner, nous parlons de nos projets de ménage. Il semble que cela doit se réaliser. Ce soir les Holtz, Marion père, mon frère.

21 Mon frère. Dîné rue Ch(erche)Midi.

22 Mr Stalain pour l'Evignen. Nous allons ensemble chez T(oto), puis chez Mme Banan. je rentre à six h(eures). Dîné chez moi, seule toute la soirée. Je n'ai pas vu K(ratz) depuis samedi. Je ne suis pas chez moi à cinq h(eures) je ne sais pas s'il est venu. Je ne regrette pas les visites à cette époque de l'année, il a tant de distraction qu'il peut se passer de moi.

23 Ce matin chez Mr Rousset avec M. Stalain toujours pour l'Evignen. T(oto) vient un moment à midi. Henri Marion. Je sors à quatre heures chez Holtz où nous dînons moi et T(oto). T(oto) avait vu K(ratz) mais je ne l'ai pas vu depuis samedi dernier. Qui sait ce que cette affection va devenir! L'indifférence semble vouloir s'établir dans mon cœur. Je ne le regrette pas. Je rentre tard.

24 Une lettre de Mr Rousset il m'engage à aller moi-même à l'Evignen voir le mair et le notaire. J'ai bien envie de profiter de cette occasion pour passer une semaine (ou) deux si je peux hors de Paris. Je n'ai pas vu K(ratz) même hier. C'était cependant vendredi. T(oto) et T(héophile) G(autier) sont venus dîner avec moi. T(héophile) G(autier) a lu un article d'Alfred de Vigny dans la *Revue des deux mondes* de 1841. Je l'avais mis de côté pensant que dans ce moment ce la pouvait lui être utile à lire. *La Revue nationale* de Charpentier qui a paru aujourd'hui porte les deux noms du père et du fils. Cela me fait un grand plaisir. A dix heures je suis seule. Je lis de très beaux vers de Musset «le Souvenir» et cela m'attriste aux larmes.

25 Je reçois un mot de T(oto) qui me dit de l'attendre ce soir il viendra me chercher pour aller au théâtre. A une heure T(oto) et F Gruau, puis F(erdinand) Gaig(neuson) puis K(ratz). Il reste seul avec moi une heure. Il était venu plusieurs fois sans me trouver il se plain

et moi aussi je lui reproche de n'avoir à me donner que peu d'instants. Il s'engage à venir nous retrouver à l'Odéon. Il va dîner et revient avant huit h(eures). T(oto) aussi vient à cette h(eure). Nous causons tous les trois jusqu'à dix h(eures). Nous n'allons pas à l'Odéon. Je ne sais plus du tout ce qui se passe entre K(ratz) et moi. Je ne désire pas le voir et pourtant je ne veux pas l'abandonner encore. Attendons.

26 Toute la journée au village Levallois.

27 Mr Gaig(neuson) Père est à Paris il demeure rue Jacob. Il vient me voir ce matin. T(héophile) G(autier) est content de la nouvelle de Toto. T(oto) et K(ratz) viennent dîner avec moi et Mr Gaig(neuson). Ils vont ensemble à l'Opéra pour *Alceste*. Je ne (sais) plus si je suis contente ou fâchée quand je vois K(ratz) car je ne le vois pas seul mais je sais ce qu'il fait. Le soir Mr Marion.

28 A Montrouge chez Louise. Rue Cherche Midi. Je rentre à cinq heures. T(oto) dîne avec moi nous allons à l'Odéon *le Comte de Boursouffle*. K(ratz) vient nous retrouver. Je l'attendais! Il est un peu malade. Suis-je bien sûre qu'il m'est indifférent?

29 Mr Gaig(neuson) père, de une heure à trois. A quatre K(ratz). Je l'attendais. J'étais très émue. Toute la matinée j'avais songé à me trouver seul avec lui aujourd'hui. Comme je l'aime encore! Je n'ai pas retenu quelques larmes qui m'étouffaient. Enfin après deux heures de causerie tantôt triste tantôt gaie ou ce malheureux mot amour revient sans cesse ou je ne veux plus le voir ou il ne peut se passer de moi ou je lui dis qu'il me gêne, que sans sa présence je quitterai Paris sans regret. Et que sais-je encore..... Il me quitte à près de sept heures, calme et bien sûr d'être aimé. Et moi beaucoup trop jeune, hélas! Depuis plusieurs jours T(oto) et K(ratz) passent leurs soirées ensembles à l'Opéra ou aux bals. Dîné chez moi, à dix Mr Gaig(neuson) Père il reste avec moi à parler de ses enfants jusqu'à minuit.

30 Toujours Mr Gaig(neuson) Mr Faure qui me prie d'aller le voir samedi. Henri. Dîné chez Holtz je n'ai rien fait de la journée je

n'ai pas été seule deux heures.

31 T(héophile) G(autier) et T(oto) nous dîmons tous les trois. T(héophile) G(autier) est très fatigué il parle peu. Le soir Ferd(inand) Gaig(neuson), puis K(ratz) il est un peu malade. De dix h(eures) à minuit seule avec K(ratz). Le voilà encore dans un de ses accès de découragement. Je le vois peu il est tous les jours au bal. Cela lui plaît plus beaucoup plus que les affections sérieuses. Je n'ai rien à dire.

FEVRIER 1^{er} Chez Mr Faure, puis à M(on)t(rouge) chez Gaig(neuson). Dîné chez moi avec Mr Gaig(neuson) Père et Clémence.

2 Mr G(aigneuson) toute la matinée. A deux h(eures) rue d'Ulm puis chez Caroline.

3 K(ratz) de quatre à six heures il est mieux. Il fait de la musique nous causons et je lui dis que je vais à l'Evignen au mois d'avril. T(oto) à six h(eures) le soir les D(am)es Renon, Mr et Mme Barrou, Mr Marion.

4 Henri Marion, puis Mr Rousset. Je sors de deux à cinq. Dîné chez moi avec Mr Gaig(neuson) Père et le soir rue du Cherche Midi. Je suis très occupée. Je vois souvent mes amis, mais ma pensée est toujours fixée sur une pensée qui me nourrit me charme et me fait souffrir alternativement.

6 J'écris un mot à K(ratz) pour lui dire qu'il ne vienne pas ce soir. Il devait venir passer une heure avec moi mais je suis si troublée de la pensée de le quitter que de l'avoir toute une soirée pour peu de temps me fait mal. Dîné chez moi avec Mr G(aigneuson). Eg vient un instant. Hier chez les D(am)es LaB(eaume) dîné chez Holtz.

7 Mr Gaig(neuson) de midi à cinq heures. T(héophile) G(autier), puis T(oto), puis les D(am)es R(enon) puis à sept h(eures) K(ratz) nous dîmons tous. T(héophile) G(autier) est toujours charmant avec

K(ratz) il l'invite à aller à Neuilly il lui fait raconter ses impressions sur les salons où il va tous les soirs. Avant dix h(eures) T(héophile) G(autier) et T(oto) partent. Marie va au piano et K(ratz) s'assied près de moi et me parle, bas, avec cet air d'indifférence qu'il sait prendre. Il part à dix heures et demi. Mr Marion et H(enri). Je devais partir demain pour Lévignen, mais il neige et j'attendrai. Je suis accablée sous le poids de cette pensée que cette affection est morte. Mais il n'y a plus à revenir. Je ne le verrai pas seul. Suis-je cruelle, de ne pas songer à lui? Non, il se résigne et espère.

8 T(oto) vient ce matin; il est toujours préoccupé par le manque d'argent heureusement que j'ai toujours un louis à son service. Et pourtant il a beaucoup de travaux mais il a tant de peine à se mettre en train. Avant quatre h(eures) K(ratz) toujours souffrant. Je le reçois mal, sans aucun plaisir. J'étouffe, (veux?) d'en pleurer mais hélas! je n'en ai plus le droit je serais ridicule.... Je travaille et lui parle peu. A cinq h(eures) Mr Gai(gneuson). Dîné rue d'Ulm, le soir r(ue) Ch(erche)Midi. Mme LaB(eaume) se plaint beaucoup de mon indifférence elle ne comprend pas que je parle avec autant d'aisance de quitter Paris, mon fils, mes amis. Bonne et chère femme, elle ne peut pas supposer que je suis guidée par une autre idée et je ne puis pas l'avouer...

9 Il fait un temps affreux, il neige. Je traîne ma tristesse profonde. Dîné à Levallois. Je rentre à minuit. Je ne puis pas lire.

10 Qu'elle mauvaise nuit. Je me suis réveillée à toutes les heures et toujours la même pensée!... T(oto) vient dîner avec moi nous sommes seuls.

11 Mr Faure le matin. Je sors de une h(eure) à six. Henri est venu sans me trouver. Dîné chez moi.

12 Je pars à midi pour Lévignen ou je resterai le plus longtemps que je pourrai.

NOTES

1. Voir *BSTG* n° 2 (Journal du 6 novembre au 30 décembre 1856), n° 3 (du 4 janvier au 31 août 1857), n° 5 (du 1^{er} septembre au 31 décembre 1857), n° 7 (du 1^{er} janvier au 31 juillet 1858), n° 9 (du 1^{er} août au 30 novembre 1858), n° 10 (du 1^{er} décembre 1858 au 11 juin 1859), n° 11 (du 12 juin 1859 au 29 février 1861), n° 13 (du 1^{er} mars au 31 décembre 1860) et n° 14 (du 1^{er} janvier au 31 juillet 1861). L'entourage d'Eugénie comportant toujours les mêmes personnes, on retrouvera des indications dans les notes de ces numéros.
2. Toto: Théophile Gautier fils, fils d'Eugénie et du poète. Il s'intéresse à la littérature allemande et fait souvent des traductions.
3. Charles Blanc dont les relations avec Eugénie sont obscures, mais qui est dans sa vie depuis longtemps. Il est un de ses soucis majeurs, parce qu'elle semble dépendre de lui matériellement, mais qu'elle n'a plus pour lui aucune sympathie.
4. Arthur Kratz, le dernier amour d'Eugénie.
5. *Abécédaire du Salon*: le livre est annoncé par la *Bibliographie de la France* du 10 août 1861, chez Dentu; il s'agit des comptes rendus du Salon de 1861 écrits par Gautier dans *Le Moniteur universel*.
6. Madame Renon et sa fille Marie, qui allait se faire connaître comme danseuse sous le nom de Marie Vernon (voir *Correspondance générale*, tome VIII, pp. 493-494). Gautier la protège, mais si Eugénie aime la jeune fille, elle n'approuve pas l'orientation que prend sa carrière, et n'a guère de sympathie pour sa mère.
7. Parmi les nombreuses œuvres illustrées par Gustave Doré figure en effet *La Divine Comédie* de Dante. Gautier avait une grande admiration pour le talent de Doré, et il lui confiera l'illustration du *Capitaine Fracasse* en 1865.
8. Voir *Correspondance générale*, tome VII n° 2843 et pp. 357-358.
9. Charles de la Rounat a dirigé le théâtre de l'Odéon du 19 juillet 1856 à juin 1867. *Les Parents terribles*, comédie en trois actes par A. Belot et L. Journault venaient d'être créés à l'Odéon le 7 novembre 1861. Gautier, rentrant à peine de Russie, n'en a pas rendu compte.
10. Hippolyte Flandrin avait été chargé de la décoration de l'église de Saint-Germain-des-Prés. Pour le jugement, laudatif, de Gautier sur ces œuvres, voir *Correspondance générale*, tome VII, p. 329.
11. Dans *La Revue nationale et étrangère* du 10 décembre 1861, repris dans la 4^e éd. d'*Emaux et Camées* (août 1863).
12. De ses droits de légataire universelle de Charles Blanc.
13. Un mot illisible.
14. «Le Château du souvenir» parut dans *Le Moniteur universel* du 30 décembre 1861, repris dans la 4^e éd. d'*Emaux et Camées*.
15. *Bastel Jacob*, nouvelle par Gustave Pfabrius, traduit par T. Gautier fils, parut dans *Le Moniteur universel* du 20 décembre 1861.

16. *Gaîtana*, drame en cinq actes d'E. About et E. de Narjac, créé à l'Odéon le 3 janvier 1862. Gautier en rendra compte dans *Le Moniteur universel* du 6 janvier 1862.

17. Levignen est une petite commune de 344 habitants, dans l'Oise, arrondissement de Senlis, canton de Betz.

18. *Le Capitaine Fracasse* allait être annoncé dans la *Bibliographie de la France* du 7 novembre 1863, en deux volumes, chez Charpentier, après être paru dans *La Revue nationale et étrangère* du 25 décembre 1861 au 10 juin 1863.

BIBLIOGRAPHIE

CRITIQUE

FERNANDEZ SANCHEZ Carmen.- « E. T. A. Hoffmann y Théophile Gautier » in *Cuadernos de Filología francesa*, Cáceres, 1992.

GOSSELIN-SCHICK Constance.- *Seductive Resistance: The Poetry of Théophile Gautier*, Amsterdam/Atlanta, GA 1994, 213 pp.

HAMRICK Lois Cassandra.- « The feuilleton artistique: One the Margins of Nineteenth-Century Texts (with Théophile Gautier) » in *FLS, On the Margins*, volume XX, 1993, Amsterdam/Atlanta

ICHIKAWA Hiroshi.- « Ariel et le "salon de 1836" par Gautier », in *Revue de Langue et littérature française*, Université de Tokyo, n° 13, 1995, à paraître en juillet 1995.

ŒUVRES

GAUTIER Judith.- *Le Collier des jours*, collection Autour des jours, Christian Pirot, 1994.

SOUS PRESSE

GAUTIER Théophile.- *Correspondance générale*, tome IX (1865-1867).

GAUTIER Théophile.- *Correspondance générale*, tome X (1868-1869).

GAUTIER Théophile.- *Œuvres narratives* Pléiade, tome I.

MOUSSA Sarga.- *La Relation orientale* (thèse).

INFORMATIONS

Le colloque de juin 1996 aura pour thème
« Gautier et l'autre côté du miroir »

Toute proposition de communication est à envoyer à
Claudine LACOSTE, Université Paul Valéry
BP 5043, F34032 Montpellier

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER
BULLETIN D'ADHÉSION 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 US\$ ou en \$ CDN sont à mettre à l'ordre de Andrew Gann et à lui adresser à Mount Allison University, Sackville, EOA 3CO, NB CANADA

Date :

Dépôt légal : 4^e trimestre 1994

ARCEAUX 49 EDITIONS

16 bis, rue Delmas

34000 Montpellier

Tél. 67 58 21 60

Tél. 67 58 82 40

Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que leurs auteurs.