

ISSN 0221-794

**BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ
THÉOPHILE GAUTIER**

N° 17

1995

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^{mc} Lacoste,
M. Laubriet, M^{mc} Lipschutz, MM. Masson, Miquel,
Nicier, Savalle, M^{mc} 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

Véronique AVIGNON-LE ROUX Romantisme et préciosité dans <i>Mademoiselle de Maupin</i>	7
Françoise COURT-PEREZ <i>Le Capitaine Fracasse</i> , roman des romans	33
Aniko ADAM et Michel BRIX Gautier et Samuel-Henri Berthoud: une source de <i>Jettatura</i> .	63
François BRUNET Cohérence, rigueur et poésie dans <i>Jettatura</i>	79
Dominique FISHER A propos du mauvais œil ou les imprésentables rais de la mort.....	95
Andrew GANN <i>Sigurd</i> à Marseille : Ernest Reyer et la vie musicale de Théophile Gautier	109
Peter EDWARDS Autour de la réimpression de quelques articles de Gautier ...	121
Andrew GANN Un Problème d'historiographie gautiériste : Théophile Gautier, Charles Gounod et <i>La Nonne sanglante</i> ..	133
Eugénie FORT Journal : Carnet 6, du 9 mars au 12 décembre 1862 Carnet 7, du 13 au 31 décembre 1862.	153
Bibliographie	201
Informations	204
Bulletin d'adhésion	207

ROMANTISME ET PRECIOSITE DANS *Mademoiselle de Maupin*

Théophile Gautier a déjà commencé la série d'articles plus tard réunis sous le titre de *Grotesques* lorsqu'il entreprend *Mademoiselle de Maupin*, singulier roman épistolaire bâti sur une temporalité complexe, qui contribue à tisser des liens étroits entre les siècles, notamment entre XVIIe et XIXe siècles. Il semble donc légitime d'examiner dans quelle mesure ce roman relève, bien avant *Le Capitaine Fracasse*, d'une écriture "grotesque" ou plus largement "précieuse", écriture dont l'originalité frappait Alphonse Esquiros dès la parution du roman :

L'auteur parle cette belle langue de Louis XIII, sifière, si empanachée (...). Chaque phrase a une grande tournure, chaque mot relève sa moustache avec une dignité chevaleresque qui est du plus beau ton et du goût le plus triomphant. Le style, quoique ordinairement ferme et robuste, se prend çà et là aux préciosités et aux mignardises de Watteau avec un art et un bonheur inouïs(1).

En effet, la référence à l'époque Louis XIII dans un roman romantique semble apparaître comme un symptôme de l'esthétique particulière de l'œuvre, et motiver une forme d'écriture spécifique où nous croyons discerner une tendance caractéristique de l'art et de la

rhétorique de Gautier, à travers laquelle l'auteur trouve à exprimer par prédilection son "microcosme" personnel. Cette rhétorique que l'on peut qualifier de "précieuse"(2), et que nous tâcherons d'explorer, informe une vision personnelle du monde, et tend à devenir l'expression d'une forme d'esprit fondamentalement ludique et parodique, qui figure peut-être une réponse à la situation problématique dans laquelle se trouve l'auteur face à la génération de ses aînés "grands romantiques", et constitue sa façon d'inaugurer une voie nouvelle, d'inventer sa "manière" propre.

En guise d'introduction, examinons comment la temporalité paradoxale du récit tend à faire fusionner dans un roman romantique l'héritage d'une préciosité littéraire afin de créer une esthétique, un type d'écriture particuliers.

L'intrigue semble en effet prendre place à la fin du XVII^e siècle, si l'on se fonde sur l'héroïne éponyme, mais rien d'autre que les noms des personnages, empruntés à l'Histoire (le chevalier d'Albert, Théodore de Sérannes, Madeleine de Maupin), ne permet de situer le récit à une époque précise : les références temporelles sont extrêmement rares, et dans ce roman épistolaire, les lettres ne sont jamais datées. Gautier s'ingénie en outre à suggérer une temporalité indéfinie à l'aide d'un langage et d'un décor composites : celui-ci se partage en effet entre des salons citadins où règne une galanterie précieuse, un château de style Louis XIII, un boudoir rococo qui nous ramène à la "seconde préciosité" Louis XV, pour accueillir des personnages qui, ainsi que d'Albert, font preuve d'une tendance toute romantique à l'introspection et au lyrisme. L'ensemble du récit baigne donc dans une a-temporalité de couleur romantico-précieuse, tandis que les rares notations temporelles précises se réfèrent avec insistance à l'époque Louis XIII. A plusieurs reprises, d'Albert rêve en effet le type de l'amante idéale sous forme d'une

belle dame à sa fenêtre dans son parc du temps de Louis XIII(3),

qu'il se représente apparaissant au soir à la fenêtre d'un

château de briques et de pierres comme du temps de Henri IV(4),

château imaginaire qui ne tarde pas à s'introduire réellement dans le récit, et dont l'évocation tend à résumer la temporalité chaotique du roman :

C'est un assemblage de bâtiments construits à différentes époques, avec des pignons inégaux et une foule de petits clochetons. Ce pavillon est en brique avec des coins de pierre; ce corps de logis est d'un ordre rustique, plein de bossages et de vermiculages. Cet autre pavillon est tout moderne (...) Malgré ce manque de régularité, ou plutôt à cause de ce manque de régularité, l'aspect de l'édifice est charmant(5).

Le passage semble évoluer en plaidoyer pro domo, et pourrait être appliqué à l'ensemble du récit lui-même, dont il entendrait justifier l'irrégularité temporelle : en incitant à considérer l'irrégularité comme une garantie du charme du roman, donc comme l'une de ses lois, l'auteur situe d'ores et déjà son récit en dehors des règles (donc en harmonie avec une esthétique "grotesque")(6).

Le roman apparaît donc marqué par un traitement paradoxal de la temporalité, puisque par un singulier renversement, le cadre réel du récit demeure dans une constante imprécision temporelle, tandis que c'est l'univers idéal où le héros projette ses rêves et ses désirs qui fait l'objet d'une datation systématique, au point que la référence au temps de Louis XIII devient le signe de l'intervention de l'idéal dans le roman : c'est en effet à la fenêtre du château imaginaire ainsi matérialisé que d'Albert voit bientôt apparaître sa belle sous forme d'un beau jeune homme en qui subitement est reconnue l'image de l'amante idéalement conçue :

Ce que je voyais était la réalisation précise de monrêve. -C'était bien le style d'architecture, l'effet delumière, le genre de beauté, la couleur et le caractèreque j'avais souhaité(7).

Le goût Louis XIII désigne donc un "style" particulier qui figure le cadre d'apparition privilégié de la beauté idéale, et la qualifie : Madelaine ayant été rêvée à la lumière du temps Louis XIII, son apparition réelle dans le roman y détermine la rencontre d'une esthétique de tendance précieuse ou grotesque dont d'Albert, comme l'auteur, ont la nostalgie, et dont il convient d'étudier comment elle s'actualise dans l'écriture du roman : ceci, en premier lieu, en nous intéressant au personnage de d'Albert, qui nous semble interprétable comme un signe de la jonction entre romantisme et préciosité au sein du texte, puis, en second lieu, en nous attachant à définir quelques caractéristiques de la rhétorique précieuse qui porte le récit.

*

* *

La fusion entre tendances précieuses et romantisme qu'opère le roman tout au long de son déroulement peut en effet être lue symboliquement dans un personnage, celui de d'Albert, qui tend à incarner une sorte de romantique précieux, et se dessine tout au long du récit comme le type du dandy, non sans penchant au maniérisme.

Conformément à la description du dandy donnée par Baudelaire, nous avons affaire en d'Albert à un "oisif", "épris avant tout de *distinction*", qui fait profession de "cultiver l'idée du beau"(8). Or ce dandy apparaît comme la représentation dans le récit du penchant du roman pour une esthétique et une écriture précieuses, non seulement parce qu'il entretient un rapport privilégié à l'écriture (il est présenté comme poète, et monopolise la parole du récit dont ses lettres occupent plus de la moitié), mais encore parce que dandysme et préciosité entretiennent des affinités de plusieurs sortes, et se rejoignent notamment dans l'esthétique particulière prônée par le personnage.

Cette esthétique se traduit d'abord par la revendication d'un formalisme précieux :

J'adore sur toutes choses la beauté de la forme(9),
clame d'Albert, affirmation qui se trouve reformulée et renforcée

plus loin d'une manière imagée :

J'ai pour les femmes le regard d'un sculpteur et non celui d'un amant. Je me suis toute ma vie inquiété de la forme du flacon, jamais de la qualité du contenu. J'aurais eu la boîte de Pandore entre les mains, je crois que je ne l'eusse pas ouverte(10).

Ce formalisme, assorti d'un matérialisme où triomphent le goût pour le luxe et les matières précieuses chargés de survaloriser son univers

(je trouve que la beauté est un diamant qui doit être monté et enchâssé dans l'or)(11),

aboutit à la proclamation d'un paysage intérieur, qui témoigne d'une esthétique à la fois précieuse et de "l'art pour l'art" :

Trois choses me plaisent : l'or, le marbre et la pourpre, éclat, solidité, couleur. Mes rêves sont faits de cela, et tous les palais que je bâtis à mes chimères sont construits de ces matériaux. (...) Mon ciel n'a pas de nuage, ou, s'il en a, ce sont des nuages solides et taillés au ciseau, faits avec les éclats de marbre tombés de la statue de Jupiter. (...) Tout rayonne, tout reluit, tout resplendit; le moindre détail prend de la fermeté et s'accroît hardiment; chaque objet revêt une forme et une couleur robustes (...) Les ruisseaux de mes paysages tombent à flots sculptés d'une urne sculptée(12).

Le penchant pour l'artifice qui s'affirme dans le passage est caractéristique d'une imagination de type précieux, ainsi que le goût pour un univers marqué par le sceau de l'art, s'exprimant ici par la sculpture, l'un des arts privilégiés par d'Albert, parce qu'il a le mérite de mettre l'accent sur la forme(13).

L'esthétique précieuse se traduit encore dans l'exigence de distinction qui caractérise le personnage dans son aspect extérieur :

d'Albert dit ainsi s'être attiré dans les salons la réputation de s'habiller "d'une manière trop efféminée"(14) et d'affecter trop de recherche dans la mise. Mais cette exigence se manifeste plus essentiellement par le penchant de ce dandy à l'excentrique et au bizarre : d'Albert affirme en effet avoir "le commun en horreur"(15), et tout particulièrement en matière de goûts artistiques :

J'ai beaucoup admiré des peintures généralement jugées mauvaises, et des vers bizarres ou inintelligibles m'ont fait plus de plaisir que les plus galantes productions(16)

(on pense bien sûr aux Grotesques, dont Gautier imite la fantaisie et le goût de l'insolite)(17). Mais le parangon littéraire de l'excentricité dans le roman est incarné par le "théâtre fantastique, extravagant, impossible" de Shakespeare

où l'honnête public sifflerait impitoyablement dès la première scène, faute d'y comprendre un mot (18) :

affirmation que sous-tend un souci d'hermétisme tout précieux, où culmine l'exigence de distinction du dandy.

La quête de l'excentrique et du bizarre se radicalise à l'extrême dans celle de l'impossible, qui prend dans le roman des proportions mythiques ("en tout, j'aime ce qui dépasse les bornes ordinaires"(19) s'écrie d'Albert), au point que l'hypertrophie romantique du moi rejoint l'hyperbole précieuse dans une même contestation de la création :

Colosses du monde antique, il bat sous mes faibles côtes un cœur aussi grand que le vôtre, et, à votre place, ce que vous avez fait, je l'aurais fait et peut-être davantage. Que de Babels j'ai entassées les unes sur les autres pour atteindre le ciel, souffleter les étoiles et cracher de là sur la création! Pourquoi ne suis-je pas Dieu, -puisque je ne puis être homme?(20)

La quête de la distinction poussée jusqu'à celle de l'impossible s'amplifie démesurément en volonté démiurgique où le poète d'Albert se substitue fantasmatiquement au Créateur, ce qui constitue le symptôme d'un rapport à la création de type maniériste(21).

Cette dimension maniériste du personnage apparaît très nettement lisible dans le rapport qu'il entretient avec les modèles qu'il ne cesse de convoquer : le discours de d'Albert est en effet surchargé de références artistiques et littéraires, et toutes les formes de l'art y prolifèrent, (ce qui est une caractéristique du style de Gautier lui-même), au point que d'Albert semble obsédé par ses prédécesseurs. Lorsqu'il en vient à parler, et c'est rare, de ses propres vers, ce ne peut être que par l'intermédiaire d'un brillant pastiche de l'élogie antique, qu'il conclut ainsi :

Je parle assez élégamment d'amour, parce que j'ai lu
beaucoup de belles choses là-dessus(22) :

il s'agit donc d'un poète qui ne peut évoquer sa création sans faire appel à des modèles imités.

Mais le rapport de d'Albert à ses maîtres comporte toute l'ambiguïté maniériste. Il se dit ainsi plus loin incapable de

rien produire, non par stérilité, mais par
surabondance(23)

et tout porte à croire qu'il s'agit non seulement de la surabondance des idées, mais encore de celle des modèles qui ont précédé, puisqu'il se lance immédiatement après dans un réquisitoire à la fois plaisant et pathétique contre le "grand peintre" et le "grand écrivain" :

N'est-ce pas, Silvio, que je suis un poète et
unpeintre?(...) Un grand peintre, un grand écrivain
remplissent eux seuls tout un siècle : ils n'ont rien de
plus pressé que d'entamer à la fois tous les genres, afin
que, s'il leur survient quelques rivaux, ils puissent les

accuser tout d'abord de plagiat et les arrêter dès le premier pas dans la carrière (...). Il se peut qu'un homme déjà célèbre ait précisément le même genre de talent que vous auriez eu; sous peine de passer pour son imitateur, vous êtes obligé de détourner votre inspiration naturelle et de la faire couler ailleurs. Vous étiez né pour souffler à pleine bouche dans le clairon héroïque, ou pour évoquer les pâles fantômes des temps qui ne sont plus; il faut que vous promeniez vos doigts sur la flûte à sept trous, ou que vous fassiez des nœuds sur un sofa dans le fond de quelque boudoir, le tout parce que monsieur votre père ne s'est pas donné la peine de vous jeter en moule huit ou dix ans plus tôt(24).

Du clairon à la flûte se mesure toute la différence entre le modèle et son imitateur, condamné à broder ingénieusement sur la manière du maître, faute de préséance : par l'évocation de cette imitation détournée (forme de création précieuse par excellence), d'Albert exprime ici une frustration à l'égard du modèle qui est à l'origine d'un certain type de maniérisme(25), et concourt à la caractérisation précieuse du personnage(26).

En outre, le maniérisme de d'Albert apparaît confirmé et mis en valeur d'un autre point de vue tout au long du roman par le rapport obsessionnel du personnage à la main(27) :

Vos mains ont été pour moi l'objet d'études profondes, et je puis vous dire que j'en connais les moindres sinuosités, les plus imperceptibles veines, la plus légère fossette; (...) je vous reconnaîtrais à voir seulement l'un de vos doigts

écrit-il à Madelaine(28).

Il s'est en effet livré auparavant à une ample étude de main à propos de Théodore, dans un passage qui s'organisait en morceau de bravoure, et réunissait tous les procédés caractéristiques d'écriture précieuse :

Ce que j'adore le plus entre toutes les choses du monde, -c'est une belle main. -Si tu voyais la sienne! Quelle perfection! (...) comme le bout de ses doigts est admirablement effilé! Comme l'œil de ses ongles se dessine nettement! (...) -les mains d'Anne d'Autriche, si vantées, si célébrées, ne sont, à celles-là, que des mains de gardeuse de dindons ou de laveuse de vaisselle. Et puis quelle grâce, quel art dans les moindres mouvements de cette main! comme ce petit doigt se replie gracieusement et se tient un peu écarté de ses grands frères! -la pensée de cette main me rend fou (...). Ah! sans doute, c'est la griffe de Satan qui s'est gantée de cette peau de satin; c'est quelque démon railleur qui se joue de moi; -il y a ici un sortilège.-C'est trop monstrueusement impossible. Cette main... Je m'en vais partir en Italie voir les tableaux des grands maîtres; étudier, comparer, dessiner, devenir peintre enfin, pour la pouvoir rendre comme elle est, comme je la vois, comme je la sens; ce sera peut-être un moyen de me débarrasser de cette espèce d'obsession(29).

L'obsession de la main, la référence aux "grands maîtres" appartiennent à l'esthétique maniériste, soulignée par la rhétorique précieuse mise en œuvre dans le passage, et à laquelle participent les expressions de l'hyperbole (exclamations en série, superlatifs et intensifs), ainsi que l'accentuation miniaturisante du détail ("bout des doigts", l'œil de ses ongles"), associée à la personnification ("ses grands frères") qui insiste sur l'autonomie de cette main comme métonymie du corps aimé (la focalisation sur la partie -la main, le doigt- chargée d'exprimer le tout témoigne d'une attitude maniériste). Enfin la préciosité du jeu de mot central sur Satan/satin qui se situe dans le prolongement du motif du masque omniprésent au long du récit, suggère que ce qui se donne à lire au travers de cette étude de main, c'est aussi et surtout la griffe, la manière de l'auteur, voilées sous la main de Théodore comme sous le discours de d'Albert(30).

Ainsi ce personnage, par le mélange de romantisme et de maniérisme qui le caractérise, peut être interprété comme une image

représentative du texte, et nous renseigne sur l'écriture du roman. Tel qu'il est dépeint, d'Albert apparaît en effet correspondre aux caractéristiques de la préciosité ainsi définies par René Bray :

Le jeu inutile et sans cause d'un oisif à l'esprit agile et à l'imagination féconde, hanté par l'ange du bizarre, riche de culture, se plaisant dans une création de luxe qui traduit par des gestes arbitraires une exigence interne de distinction, voilà comment nous apparaît l'art précieux(31).

Or ce dandy précieux, sans être à tous points de vue l'*alter ego* de l'auteur, lui est lié par certains points communs qui permettent de penser que l'hypothèse d'un Gautier précieux et maniériste lui-même n'est pas inenvisageable. Prenons-en pour preuve le bel éloge de la manière auquel l'auteur se livre à propos de Marivaux, en écho à la tirade de d'Albert sur le grand écrivain :

Marivaux a l'horreur du vulgaire, et il cherche l'esprit. (...) -il est maniéré. -Soit! Pourtant il ne faudrait pas trop dire de mal des maniérés : ce sont des gens de beaucoup d'invention, qui ont le tort de venir lorsque tous les magnifiques lieux communs, fonds du bon sens humain, avaient été exploités par les maîtres d'une façon supérieure : ne voulant pas être copistes, ils ont tâché de renouveler la face de l'art par la grâce, la délicatesse, le trait, les mille coquetteries dustyle(32).

Renouveler la face de l'art par le recours à l'esprit, la grâce, la perfection du style : nous voyons s'esquisser ici une poétique et une rhétorique précieuses, abondamment explorées dans *Mademoiselle de Maupin*.

Nous allons voir que cette tendance à la préciosité donne lieu à un type d'écriture original, expression d'une forme d'esprit, souvent parodique, qui figure sans doute la façon personnelle dont Gautier, superlativement "riche de culture", parvient à placer sa voix propre en regard de celle de ses modèles, à inventer une "manière" radicalement neuve.

Il s'agit en effet d'examiner maintenant comment la jonction entre romantisme et tradition précieuse, que nous avons vue incarnée dans le personnage de d'Albert, s'opère plus essentiellement dans un type d'écriture spécifique, marqué par l'héritage d'une préciosité au sens large, combinant, des caractères burlesques, maniéristes, grotesques...

Les aspects les plus marquants de cette écriture peuvent s'ordonner autour de l'idée directrice de théâtralité (correspondant à l'abondante thématique théâtrale du roman), au sens où l'écriture a tendance à se mettre en scène et à souligner ses propres effets : cette façon d'exhiber spectaculairement en même temps qu'ironiquement ses procédés semble l'une des caractéristiques essentielles de la préciosité du style de Gautier. Nous en distinguerons quatre aspects, très souvent combinés : la tendance à convoquer des langages d'emprunt que l'écriture revêt comme autant de masques, le goût de l'hyperbole, qui sous diverses modalités, fonctionne comme un grossissement artificieux des effets, celui de l'allégorie donnant sa virtuosité en spectacle, le penchant, enfin, pour la "pointe" et le jeu de mots, "paillettes" du discours.

Les masques de l'écriture apparaissent sensibles dans la tendance du roman à mêler plusieurs genres, plusieurs styles qu'il emprunte tour à tour : il se présente ainsi comme une œuvre protéiforme, dont les métamorphoses sont plaisamment soulignées par le narrateur lors de sa première intervention dans le récit :

En cet endroit, si le débonnaire lecteur veut bien nous le permettre, nous allons pour quelque temps abandonner à ses rêveries le digne personnage qui, jusqu'ici, a occupé la scène à lui tout seul et parlé pour son propre compte, et 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* que le susdit jeune homme adressait à son ami(33).

Ce mélange de formes (à deux reprises, les dialogues des personnages sont en effet retranscrits sous forme dramatique et assortis de didascalies) va dans le sens d'une contestation du genre romanesque, et cet esprit anti-normatif ressortit à une conception grotesque de la création, que Gautier partage avec ses auteurs de prédilection de l'époque Louis XIII, de même que la désinvolte affirmation de la toute-puissance du narrateur, proche de celle d'un Scarron par exemple : derrière le masque des formes variées comme des personnages, c'est bien encore l'auteur qui vient plaisamment revendiquer son désir d'occuper la scène".

Le roman emprunte également plusieurs styles et plusieurs langages : l'on sait que pastiche et parodie sont une caractéristique essentielle de l'écriture de Gautier, qui foisonne de ces "à la manière de", et comme chez d'Albert, la propension à surcharger le récit de références littéraires est une attitude précieuse et maniériste soulignant le rapport au modèle, intégré ou subversif(34).

Contentons-nous ici de prendre l'exemple d'un type de langage d'emprunt, celui de la préciosité au sens strict, de la préciosité ridicule, auquel il est fréquemment fait allusion dans le roman. Dans la lignée du courant galant inauguré au XVII^e siècle, qui s'est plu à ironiser sur la tradition courtoise, puis sur les raffinements éthérés des Précieuses, Gautier a recours à maintes reprises à la parodie du langage des ruelles. La langue des Précieuses intervient donc le plus souvent dans le cadre d'une atmosphère de galanterie conventionnelle, qui réclame le masque trompeur des madrigaux, et multiplie des expressions telles que "du dernier bien", "du dernier beau"

(Je suis le Céladon en pied de Madame Rosette. Cela est du dernier beau)(35),

certains adjectifs typiques ("l'incomparable Rosette)(36), certains adverbes en -ment combinés oxymoriquement ("furieusement jolie"), des substantifs abstraits ("vous êtes faite à cueillir des virginités de madrigaux)(37) etc.

D'Albert rapporte ainsi plaisamment comment il a dû convaincre les dames du château de porter les costumes préparés pour la représentation de *Comme il vous plaira* :

Les dames disaient que ces couleurs tranchantes éteindraient leurs yeux. A quoi nous avons répondu que leurs yeux étaient des astres très parfaitement inextinguibles, et que c'étaient, au contraire, leurs yeux qui éteindraient les couleurs, et même les quinquets, le lustre et le soleil, s'il y avait lieu(38).

L'effet comique du passage vient non seulement de la distanciation provoquée par l'utilisation du discours rapporté, mais encore de l'entassement des procédés précieux : métaphore traditionnelle des yeux-astres, superlatif ("très parfaitement"), amplification et gradation finales prolongeant le renversement de proposition souligné par "au contraire".

Pourtant, la préciosité stylistique du roman ne provient pas exclusivement du pastiche de ce type de langage, qui a pour fonction de souligner ironiquement une préciosité conventionnelle, et de replacer le récit dans le courant enjoué de la tradition galante, fondée sur la parodie. Ainsi, la lettre d'amour de d'Albert à Madelaine au chapitre XIII, qui comporte des aspects incontestablement précieux, n'utilise pas un semblable lexique, mais témoigne d'une préciosité plus générale, et plus essentielle à l'écriture de Gautier, dont l'un des aspects principaux est le recours à l'hyperbole, généralisée en procédé constant.

L'hyperbole travaille en effet à un incessant grossissement des effets du discours, en participant à une sorte d'hyper-rhétorique (soutenue et prolongée par la thématique insistante de la démesure et de l'excès), qui fait fusionner la tradition de l'hyperbole précieuse avec le penchant à l'expression de l'outrance propre au langage jeune-france, ce dont on trouve un symptôme dans la profusion des adverbess hyperboliques en -ment (excessivement, prodigieusement, exorbitamment, extraordinairement, etc.....), très fréquents dans le récit et sous la plume de Gautier en général.

L'un des modèles de discours hyperbolique romantico-précieux est figuré par la lettre de d'Albert à Madelaine, où se trouvent concentrés presque tous les procédés hyperboliques utilisés dans le

récit. Le début de cette lettre d'amour donne le ton d'entrée de jeu en présentant le langage comme en-deçà de l'expérience, ce qui constitue l'une des ressources communes de l'hyperbole :

Ce que j'ai souffert, nul ne le sait (...); les mots ne rendent pas de telles angoisses; je paraîtrais avoir contourné ma phrase à plaisir, m'être battu les flancs pour dire des choses neuves et singulières, et donner dans les plus extravagantes exagérations, quand je ne peindrais que ce que j'ai éprouvé avec des images à peine suffisantes(39).

La revendication de l'insuffisance du langage entend suggérer la démesure du tourment d'amour, par contraste entre les moyens superlatifs mis en œuvre ("les plus extravagantes exagérations"), et la faiblesse du résultat, exprimée par deux tournures restrictives.

La recherche constante d'un dépassement de l'expression motive alors des phrases qui procèdent par renchérissement, par gradation vers l'expression d'une totalité :

Où vous n'êtes pas, tout est désert, tout est mort, tout est noir; vous seule peuplez le monde pour moi; vous êtes la vie, le soleil; -vous êtes tout(40);

des phrases, également, où abondent les adverbes et les adjectifs, souvent redoublés, où les métaphores et les comparaisons se démultiplient en forme de variations pour tâcher d'exprimer l'excès de perfection de la beauté idéale :

Il y a en vous une source inépuisable de grâces, une fontaine toujours jaillissante de séductions irrésistibles : vous êtes un écrin toujours ouvert des perles les plus précieuses et, dans vos moindres mouvements, dans vos gestes les plus oublieux, dans vos poses les plus abandonnées, vous jetez à chaque instant, avec une profusion royale, d'inestimables trésors de beauté(41).

La déclinaison des champs sémantiques de la profusion et de la valeur, la multiplication des superlatifs, la structure accumulative et redondante de la phrase ressortissent à cette rhétorique de l'hyperbole.

A ces divers procédés, il convient de rattacher deux figures typiques de l'écriture de Gautier : d'une part l'antonomase, très fréquente, qui participe de l'hyperbole en ce qu'elle exemplifie une qualité en la personnifiant, et en la portant à son degré maximal :

Je me suis épris d'une beauté en pourpoint et en bottes,
d'une fière Bradamante qui dédaigne les habits de son
sexe(42),

annonce d'Albert. La figure appartient surtout au style plaisant, et apparaît par exemple utilisée de manière antiphrastique par Madelaine, qui évoque à son entrée dans un village

la grosse figure curieusement rouge et la gorge
matinalement débraillée des Vénus de l'endroit(43),

en guise d'antithèse à sa propre beauté.

Il faut citer d'autre part une forme d'hyperbole par comparaison, si répétée chez Gautier qu'elle tient du tic de style : ce type de figure entre des passages cherchant un au-delà de l'expression dans l'évocation de la beauté, de l'idéal, ainsi sous la plume de d'Albert lors de sa tirade sur l'impossible :

Ta maison dorée, ô Néron! n'est qu'une étable
fangueuse à côté du palais que je me suis élevé(44),

ou dans les évocations de la femme aimée :

Les sons mélodieux de la viole de Sainte Cécile que
les anges écoutent avec ravissement sont rauques et
discordants en comparaison des cadences perlées qui
s'envolent de ta bouche de rubis(45).

L'excès que le procédé met en œuvre est aussi souvent exploité pour suggérer un effet comique, et permet des antithèses saisissantes, ainsi lorsqu'un ami de d'Albert fait le portrait d'une fausse prude :

La Sainte Vierge est une bacchante à côté d'elle, ce qui d'ailleurs ne l'empêche pas d'avoir eu plus d'amants qu'aucune femme que je connaisse(46)!

Ces diverses modalités de l'hyperbole, tout en se situant dans le prolongement d'une tradition précieuse, entrent dans une perspective romantique, dont témoigne l'effort vers un au-delà du langage qu'elles tendent à exprimer. Elles figurent une tendance caractéristique de l'écriture de Gautier, jamais tout à fait dénuée de la dimension de la parodie, voire de l'auto-parodie, par l'excès même du procédé, qui traduit un tour d'esprit, un mode de pensée privilégié de l'auteur.

Autre tendance omniprésente et souvent combinée à l'hyperbole, l'allégorie compte parmi les procédés les plus marquants du style de Gautier : c'est sans doute l'un des aspects les plus constamment précieux de l'écriture du roman que cette tentation de toujours filer systématiquement la métaphore, d'aller jusqu'au bout d'une image ou d'une comparaison en multipliant les associations entre comparant et comparé : comme l'hyperbole, cette figure travaille dans le sens d'un renforcement de l'expression.

L'allégorie peut intervenir dans le récit de la manière la plus ponctuelle, afin de conférer une certaine couleur, par exemple précieuse, à telle description. Ainsi, d'Albert évoque avec nostalgie l'âge d'or de l'enfance avec Silvio sur le mode pastoral :

Te souviens-tu de cette petite île plantée de peupliers à cet endroit où la rivière forme un bras? (..) d'un sentier jaune comme du nankin qui faisait une ceinture à la robe verte de l'île et lui serrait la taille(47)?

La personnification précieuse de l'île se fait ici par étapes : ébauchée dans le double sens possible du "bras", elle se poursuit de proche en proche, la première comparaison au "nankin" motivant l'image de la "ceinture", puis de la "robe", et se précisant davantage

avec la "taille". L'allégorie peut également se trouver réitérée pour être filée sur l'ensemble du récit, ainsi la métaphore romantique du poète-oiseau dont il existe de multiples occurrences(48).

Pourvu qu'elle prenne une certaine ampleur, la métaphore filée met en œuvre une dimension spectaculaire de l'écriture, en ce qu'elle se donne volontiers l'allure d'un morceau de bravoure, et souligne ses effets par divers procédés, par exemple rythmiques et poétiques. La longue invocation de Madelaine à la "fleur bleue de l'idéal", l'une des allégories les plus amples du récit, donne lieu à un passage lyrique(49), démarqué très nettement, à la manière d'un poème, par la répétition de l'invocation initiale ("Idéal, fleur bleue au cœur d'or") en clausule(50). Gautier a recours également à des moyens simplement typographiques, et utilise souvent le tiret pour détacher un passage particulièrement remarquable et travaillé, ainsi lorsque d'Albert disserte plaisamment sur les obstacles qui s'opposent à la séduction d'une femme qui n'est pas libre :

et puis il y a toujours par là quelque mari, quelque frère, quelque mère ou quelque tante, je ne sais quoi, qui a de gros yeux et de grandes oreilles, et qu'il faut amadouer ou jeter par la fenêtre. -Toute rose a son puceron, toute femme a des tas de parents dont il faut l'echeniller soigneusement, si l'on veut cueillir un jour le fruit de sa beauté (....) Je n'aurai jamais la patience qu'il faut pour arracher toutes les mauvaises herbes et élaguer toutes les ronces qui obstruent fatalement les avenues d'une jolie femme(51).

Le tiret a pour fonction de mettre en valeur la virtuosité d'un tel passage, mais aussi d'en souligner l'effet comique, qui consiste à reprendre l'allégorie traditionnelle de la femme-fleur pour mettre burlesquement l'accent sur... ses parasites! Ainsi délimité, l'extrait s'organise en parodie galante un rien grivoise du code courtois, qui nous met sur la voie d'une fonction spécifique très souvent revêtue par l'allégorie gautiériste : lutter contre le cliché, le poncif honni des romantiques, ou réactiver une expression figée par l'usage ou la tradition.

Par exemple, d'Albert se prend à justifier ainsi les nombreuses digressions de ses lettres :

Un mot amène une phrase; les parenthèses sont grosses d'autres petites parenthèses, qui, elles-mêmes, en ont d'autres dans le ventre toutes prêtes à accoucher(52) :

le filage de la métaphore retrouve l'image initiale occultée par l'usage dans l'expression "être gros de", par un renforcement progressif du concret et de la personnification qui rend sensible l'analogie plaisante entre le "ventre" et la forme bombée du signe typographique en question(53). Cette tendance à redoubler les liens associatifs par le recours à l'image concrète est mise en œuvre à tout instant dans le récit, et entre dans une stratégie constante de résistance contre l'expression abstraite et figée, manière de "renouveler la face de l'art" comme du langage qui figure l'un des aspects précieux prédominants de l'écriture du roman.

Citons encore un exemple de procédé (quoique moins courant) par lequel l'auteur tend à se colleter avec un cliché : ainsi le passage suivant où d'Albert évoque le pourrissement intérieur qui l'affecte dès l'enfance, opère de manière singulière la réactivation de l'image du vers dans le fruit, par une dissémination toute maniériste des symboles, qui redouble le propos :

Au sein de cette famille honnête, pieuse, sainte, j'étais parvenu à un degré de dépravation horrible (...) Le ver ne s'était pas traîné du cœur d'un autre fruit à mon cœur. Il était éclos de lui-même au plus plein de ma pulpe qu'il avait rongée et sillonnée en tous sens : en dehors rien ne paraissait et ne m'avertissait que je fusse gâté. (...) N'est-ce pas une chose inexplicable qu'un enfant né de parents vertueux (...) se pervertisse tout seul à un tel point(54)?

Au travail du ver dans le fruit, métaphorisant la dépravation qui ronge le personnage, fait écho le travail de la syllabe "ver" envahissant parallèlement le passage, au point d'aboutir à un saisissant raccourci du propos dans l'adjectif "vertueux" où vient se

condenser toute la teneur de l'allégorie : le ver est au cœur du fruit apparemment sain, tout comme la syllabe "ver" est dès l'origine au cœur du mot "vertu". L'ensemble du passage tend donc à une remotivation du sens de ce mot (dont les "deux misérables syllabes" semblaient au contraire "insignifiantes" au Roderick de *Sous la table*)(55), qui témoigne d'une recherche très moderne sur le vocable, en faisant appel au raffinement précieux du procédé.

Ce goût pour le mot, le jeu de mot, apparaît également dans les nombreuses références aux pointes, aux concetti, forme d'esprit que Gautier emprunte directement aux précieux et aux Grotesques, même si le modèle du discours pointu dans *Mademoiselle de Maupin* apparaît exclusivement incarné par Shakespeare (mais il existe une équivalence référentielle entre le dramaturge et les Grotesques, qui représentent des valeurs similaires de fantaisie, de liberté, de contestation des règles...).

A plusieurs reprises au cours du roman, Gautier se plaît à évoquer la perfection d'un langage spirituel, d'une rhétorique idéale, toujours décrits par des images équivalentes qui en traduisent deux caractéristiques essentielles : l'artifice et le brillant. D'Albert rêve ainsi à l'orée du roman la rencontre avec sa maîtresse chimérique :

La conversation s'engage; je montre tout l'esprit que je n'ai pas; je dis des choses charmantes, on m'en répond, je réplique, c'est *un feu d'artifice, une pluie lumineuse de mots éblouissants*(56).

Or cette conversation, qui aura lieu plus tard, sera prudemment transcrite par le narrateur au moyen d'une prétérition, qui laisse au lecteur le soin d'imaginer

à cette place cinq ou six pages remplies de tout ce qu'il y a de plus capricieux, de plus curieusement fantasque, de plus élégant et de *plus pailleté*(57)

Ce type de discours spirituel idéal trouve son parangon chez

Shakespeare, dans le discours de

l'étrincelant Mercutio, dont chaque phrase éclate en pluie d'or et d'argent, comme une *bombe d'artifice* sous un ciel semé d'étoiles(58),

ou encore de "dialogue étrincelant" de *Comme il vous plaira*,

où chaque mot en tombant sur la phrase, fait sauter à droite et à gauche des millions de folles *paillettes*(59).

Or, feux d'artifice et folles paillettes, qui reviennent sous la plume de l'auteur pour évoquer l'idéal d'un style spectaculaire et éminemment spirituel, semblent bien désigner les multiples éclats du sens projetés par le jeu de mots et le *concerto*, jouant sur le double sens. A la faveur du chapitre XI, Gautier se livre ainsi à l'éloge des *concetti* du théâtre de Shakespeare, où

la fantaisie peut courir de tous côtés, le style dérouler à son aise ses anneaux diaprés (...); les *concetti* les plus exotiques épanouir sans crainte leurs calices singuliers et répandre autour d'eux leur parfum d'ambre et de musc :

pourvu qu'il y ait une pointe, un rébus ou un calembour à y jeter, chacun est libre d'interrompre la scène la plus intéressante (...) -l'esprit de l'auteur s'y fait voir sous toutes ses formes(60).

Feu d'artifice et paillette du discours le *concerto* réunit artificiel et brillant : il se définit en effet comme un procédé voyant qui éclate aux yeux du lecteur, afin de mieux donner en spectacle "l'esprit de l'auteur". "Exotique", la pointe répond au goût du singulier et du bizarre, au plaisir de surprendre que nous avons étudié chez le dandy d'Albert, et s'intègre par là à une esthétique romantique. Le narrateur montre ainsi comment, d'une phrase apparemment "banale et vulgaire" de *Comme il vous plaira*, le lecteur voit

lever sur-le-champ une moisson de *concetti*

inattendus, toute pleine de fleurs et de comparaisons bizarres comme de la terre la plus forte et la mieux fumée(61).

L'on voit comment Gautier profite de l'occasion pour satisfaire son penchant à la métaphore filée, agrémentée ici du jeu qui prend l'expression "sur-le-champ" au pied de la lettre en prolongeant le champ sémantique de la moisson et de la terre.

Gautier reprend ainsi à son compte cette forme d'esprit héritée des Grotesques et de Shakespeare, et en vertu de cette esthétique, ne dédaigne pas d'agrémenter son récit de ce type d'ornement, par exemple en parodiant malicieusement la "mauvaise pointe" du Théophile de *Pyrame* :

le rubis rougirait de plaisir de briller au bout vermeil
de son oreille délicate(62).

N'est-ce pas une manière typiquement gautiériste de revendiquer un "faux goût" précieux au second degré(63), tout en se jouant du modèle comme du lecteur par une de ces "coquetteries de style" dont, après les Grotesques, Shakespeare ou Marivaux, il retrouve le secret?

Il faut noter en outre que lorsqu'un jeu de mots intervient, il apparaît fréquemment mis en valeur par sa position en clause d'une métaphore filée : ainsi préparé par tout un paragraphe, il en acquiert d'autant plus de retentissement, comme dans le passage, qui joue sur un champ métaphorique rappelant Cyrano, où d'Albert évoque de manière imagée sa quête de l'être aimé :

Ma nature n'est pas une de celles où les autres
aboutissent, une de ces étoiles fixes autour desquelles
gravitent les autres lueurs; il faut que j'erre à travers les
champs du ciel, comme un météore dérégulé, jusqu'à ce
que j'aie fait la rencontre de la planète dont je dois être
le satellite, le Saturne à qui je dois mettre mon anneau.
Oh! quand donc se fera cet hymen(64)?

La pointe, de même que le recours à l'hyperbole et à l'allégorie,

formes d'écriture héritées des Précieux et des Grotesques, sont donc réinvesties à la manière de Gautier dans une œuvre profondément romantique, dont la dimension parodique n'est jamais absente, et qui apparaît comme un roman exemplaire de la fusion originale opérée entre le romantisme et certaines formes de préciosité.

L'ensemble de ces procédés d'écriture devient par là l'expression d'une forme d'esprit au service d'une vision personnelle, d'une vision précieuse du monde, où cet héritage apparaît réinventé.

Véronique AVIGNON-LE ROUX

NOTES

1. Article paru le 14 octobre 1836 dans *La Presse*, cité dans René Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Paris, Vuibert, 1929, p.321.

2. Le mot "préciosité" sera entendu dans son acception large, non historique, de tendance stylistique permanente de la littérature, cette constante esthétique désignant, par contraste avec la tradition classique, la priorité donnée à la virtuosité stylistique, au raffinement de la forme, à la recherche d'une manière spirituelle et sophistiquée. Etymologiquement, la préciosité littéraire peut être comprise comme une tentative de conférer du prix à son discours par l'accent mis sur la perfection formelle, au moyen d'une rhétorique qui exploite massivement les ressources des figures de style, et valorise l'ornement de l'artifice. En outre, la préciosité prend appui sur la tradition littéraire à un degré superlatif (Jean Rousset la caractérise d'ailleurs comme essentiellement "littérature à partir de la littérature, (...) qui est d'abord esprit et bel esprit" : *La Littérature de l'âge baroque en France*, Circé et le paon, Paris, Corti, 1954), p.242.

Bien entendu, la tentative de définition qui précède demeure insuffisante, mais nous essaierons de préciser quelques caractéristiques de cette rhétorique précieuse au fil d'analyses ponctuelles du roman. Pour une approche systématique de la préciosité, voir entre autres René Bray, *La Préciosité et les Précieux*, de Thibault de Champagne à Jean Giraudoux, Paris, A.Michel, 1948; Roger Lathuillère, *La Préciosité : étude historique et linguistique*, Genève, Droz, 1966; Jean Rousset, *op. cit.*; Yoshio Fukui, *Raffinement précieux dans la poésie française du XVIIe siècle*, Paris, Nizet, 1964, ainsi que la mise au point de Marianne Bury dans "Réalisme et préciosité chez les Goncourt", *Francofonia*, n°21, 1991, pp. 43-58.

3. *Mademoiselle de Maupin (Maup.)* Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 375 p., n°102, p.144.

4. *Ibid.*, p.74.

5. *Ibid.*, pp. 136-137.
6. Nous retrouvons la même loi du "désordre" à propos du théâtre de Shakespeare, qui en tant que référence grotesque ou précieuse, joue pour Gautier un rôle équivalent à celui des Grotesques français : "Ce pêle-mêle et ce désordre apparents se trouvent, au bout du compte, rendre plus exactement la vie réelle sous ses allures fantasques (*Maup.*, p.246)."
7. *Maup.*, p.199.
8. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1980, pp 806-807.
9. *Maup.*, p. 149.
10. *Ibid.*, p. 203.
11. *Ibid.*, p. 74.
12. *Ibid.*, p.p. 201-202.
13. Il faut noter cependant que ce matérialisme n'est pas univoque : il ne demeure pas simple contemplation d'un univers chatoyant, mais peut se convertir pour devenir source d'angoisse, en rejoignant le thème romantique de l'emprisonnement de l'âme dans sa cage corporelle, récurrent dans le récit : "Le rêve est devenu un cauchemar (...) le monde de l'âme a fermé ses portes d'ivoire devant moi : je ne comprends plus que ce que je touche avec les mains, j'ai des songes de pierre; tout se condense et se durcit autour de moi (...) la matière me presse, m'envahit et m'écrase (p.209)". Cette ambivalence témoigne du jeu constant qu'entretient le roman entre tradition précieuse et romantisme. On pourrait faire la même remarque à propos du motif du masque ou du travesti, fréquent dans la littérature Louis XIII, et réinterprété avec une audace toute romantique (cf. sur ce point l'analyse de Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*", Paris, Gallimard, 1992, pp. 525-526.
14. *Maup.*, p. 101.
15. *Ibid.*, p. 139.
16. *Ibid.*, p. 98.
17. Le motif du bizarre réapparaît fréquemment au long du récit : "Quelque chose est en moi (...) qui me fait agir sans ma participation et toujours en dehors des lois communes; le côté simple et naturel des choses ne se révèle à moi qu'après tous les autres, et je saisisrai tout d'abord l'excentrique et le bizarre (p. 252)", et prend même parfois des accents proches du décadentisme : "N'est-il pas singulier que (...) j'en sois venu à ce degré de blasement de n'être plus chatouillé que par le bizarre ou le difficile(p. 155)?".
18. *Maup.*, p. 242; "Tout y est peint de couleurs bizarres et singulières" dit-il encore; les "habits sont les plus extravagants et les plus fantasques du monde (pp. 243-244)."
19. *Maup.*, p. 75.
20. *Ibid.*, p. 156. Ce cri n'est pas sans évoquer celui de Pilotée O'Neddy dans Feu et flamme en 1833 : "être plus artiste que Dieu!!!".
21. Le mot est à entendre ici dans son sens artistique (qui se rapporte à l'imitation et à la subversion d'un modèle, témoignant de la part de l'artiste d'un besoin de

rompre avec la perfection du maître et de découvrir une manière personnelle) que rhétorique (en littérature, cette imitation implique une manière de raffiner sur les procédés d'expressions, de tomber "dans des tours plus recherchés, dans des comparaisons plus bizarres, dans des détails plus minutieux, par le besoin instinctif d'échapper aux redites, et de trouver quelque nouveauté de fond ou de forme", cf. note 26).

22. *Maup.*, p. 207. (Je souligne).

23. *Ibid.*, p. 257.

24. *Ibid.*, p. 259. Notons que ce n'est pas un hasard si "huit ou dix ans" constituent exactement les années qui séparent Gautier de la génération des "grands romantiques". Cette admiration mêlée d'une secrète frustration pour le maître capable "d'entamer à la fois tous les genres" ressemble fort à celle que le jeune Gautier voue en particulier à Hugo.

25. Cf. Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, P.U.F. (Littératures modernes), 1979, 239 p. : "Il n'est pas d'artiste maniériste qui ne se présente d'abord en héritier et en disciple, et ne clame qu'il est un suiveur"; "Tout maniérisme s'impose par la frustration" p.24 et p. 26).

26. On peut rapprocher la tirade de d'Albert d'un passage similaire dans la post-face de Gautier aux Grottesques, qui peut s'entendre comme une justification du maniérisme : "A génie égal, un moderne aurait toujours le désavantage avec un ancien; car il ne pourrait s'empêcher de savoir (...) tout ce qui a été dit avant lui sur la matière qu'il traite, et, malgré tout le bon goût, toute la sobriété possibles, il tombera dans des tours plus recherchés, dans des comparaisons plus bizarres, dans des détails plus minutieux, par le besoin instinctif d'échapper aux redites, et de trouver quelque nouveauté de fond ou de forme" *Les Grottesques*, texte établi, annoté et présenté par Cecilia Rizzi, Paris, Nizet et Fasano, Schena (Biblioteca della ricerca, testi stranieri) 1985, pp. 451-452.

27. On sait que le mot "*maniérisme*" est issu de l'italien *maniera* dont la racine *man-* évoque la main de l'artiste.

28. *Maup.*, p. 322.

29. *Ibid.*, p. 192.

30. Gautier aime d'ailleurs à s'afficher dans son œuvre sous les traits de Satan, ainsi dans *Une Larme du diable*, autre texte de facture typiquement précieuse, où Satan n'est pas sans entretenir quelque affinité avec l'auteur. (Cf. C. Book-Senninger, *Théophile Gautier auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1972, pp.70-71). Or Satan n'est pas non plus sans lien avec d'Albert, comme lui galant imitateur quelque peu encombré de ses modèles, notamment moliéresques, au point de se trouver réduit à reproduire malgré lui la scène de Don Juan et des deux paysannes.

31. René Bray, *op. cit.*, p. 396.

32. Cité par Sainte-Beuve, *Pour la critique*, p. 365, Paris, Gallimard, collection Folio.

33. *Maup.*, p. 161. Je souligne.

34. Citons par exemple, le pastiche de l'élégie antique : "Cinthia, vous êtes belle; hâtez-vous. Qui sait si vous vivrez demain? (...) Hâtez-vous, Cinthia; la plus petite ride peut servir de fosse au plus grand amour"(p. 207); l'évocation parodique de la pastorale et de L'Astrée : "Je ne te décrirai pas la vie que nous menons ici (...). Ce sont des promenades dans les grands bois, des violettes et des fraises, des baisers et de petites fleurs bleues, des goûters sur l'herbe (...); -la vie la plus arcadique qu'il se puisse imaginer"(p. 139); la référence prendra valeur franchement antiphrastrique sous la plume de Madelaine : "Je sais aussi comment les plus langoureux Céladons se consolent des rigueurs de leur Astrés"(p. 346), constatation qui s'ouvre sur une description burlesque des prétendants incriminés.
35. *Maup.*, p. 123.
36. *Ibid.*
37. *Ibid.*, p. 178, p. 177.
38. *Ibid.*, pp. 254-255.
39. *Ibid.*, p. 317.
40. *Ibid.*
41. *Ibid.*, p. 318.
42. *Ibid.*, p. 273.
43. *Ibid.*, p. 339. (Remarquons que l'antonomase figure en outre un moyen de convocation des références mythiques et littéraires chères à l'auteur).
44. *Ibid.*, p. 156.
45. *Ibid.*, pp. 213-214.
46. *Ibid.*, pp. 91-92.
47. *Ibid.*, p. 187.
48. Elle apparaît d'ailleurs à plusieurs reprises remotivée par d'Albert dans un jeu sylleptique sur le mot "plume" : "Dès que je prends la plume, il se fait dans mon cerveau un bourdonnement et un bruissement d'ailes (...); ce sont mes pensées qui veulent s'envoler" (p. 262). Voir aussi p. 248.
49. *Maup.*, pp. 234-235.
50. Balzac reprendra d'ailleurs le passage dans deux de ses œuvres, preuve de l'efficacité de ce procédé de mise en valeur.
51. *Maup.*, p. 69.
52. *Ibid.*, p. 262. Je souligne.
53. Il faut noter de plus que par cette insistance sur la forme volontiers digressive du récit, l'auteur souligne ses affinités avec les rhétoriques grotesque et précieuse, coutumières de ce genre de procédé.
54. *Maup.*, p. 158. Je souligne.
55. *Les Jeunes-France*, romans goguenards, Paris, Flammarion, Nouvelle bibliothèque romantique, 1974, p.41.
56. *Maup.*, p. 74. Je souligne.
57. *Ibid.*, p. 179. Id.
58. *Ibid.*, p. 249. Id.
59. *Ibid.*, p. 269. Id.

60. *Ibid.*, p. 245 et p. 246.

61. *Ibid.*, p. 269.

62. *Ibid.*, p. 119.

63. Gautier ne craint pas en effet d'assumer tout en la subvertissant une pointe qui, rappelle-t-il dans *Les Grottesques*, est citée "dans tous les traités de rhétorique comme monstrueux exemple du faux goût"! (*Op. cit.* p. 11).

64. *Maup.*, p. 145.

LE CAPITAINE FRACASSE : ROMAN DES ROMANS

Le *Capitaine Fracasse* n'est peut-être pas un roman mais une superposition de romans : dans une certaine mesure roman "historique" qui prolonge la lignée du genre, mais déjà bien éloigné de l'influence de Walter Scott, roman d'aventures aussi, mais avec plus d'ambition que les ouvrages de Dumas, roman d'apprentissage proche par certains aspects du *Wilhelm Meister* de Goethe, roman d'amour (mais de quel amour?), roman réaliste qui frôle le picaresque auquel il peut se rattacher parfois, roman grotesque assurément, à de multiples sens de ce terme et dans une optique un peu différente de celle de Hugo, roman fantastique en partie, roman du regard où l'admirateur de Callot se profile, roman poétique enfin (mais peut-on conclure vraiment?) parce que Gautier n'a jamais oublié qu'il est poète... Le roman de 1863 subsume les genres mais il les utilise et nous tenterons ici, sans prétendre à l'exhaustivité, signaler quelques pistes, repérer quelques réseaux, quelques veines qui contribuent à irriguer le texte.

Le paradoxe est une des grandes figures de la pensée de Gautier. Il jette son éclat aussi bien dans les conversations brillantes et parfois provocatrices de l'auteur, que dans ses œuvres; rien d'étonnant donc à ce que le grand roman du *Capitaine Fracasse* soit sous-tendu par un paradoxe majeur : le roman se moque du romanesque.

Certes, on sait que *Madame Bovary* tend à la dévalorisation de cette dernière dimension par une mise en évidence des méfaits de

celle-ci : mais il s'agit là d'une perspective qui n'a rien de singulier dans la mesure où l'œuvre utilise un matériau et un traitement "réalistes". Dans une œuvre de fiction comme le roman de Gautier, où l'amour et l'aventure constituent des ressorts importants de l'intrigue, où le romanesque semble donc à l'honneur, le phénomène retient davantage.

Sur quoi se fonde un tel discrédit? Dans un ouvrage porté si amoureuxment (l'amour ici est dévolu à un siècle, un langage, un "style" qui n'est pas que langagier) et si longtemps contenu en soi, comment expliquer cette étonnante remise en cause? C'est d'abord que l'humour est une constante dans l'œuvre de Gautier. La présence narquoise du narrateur, si brillamment désinvolte dans *Fortunio*, comme l'a montré Cl.Lacoste(1), si finement inscrite, comme l'a montré M. Crouzet(2), au sein même des récits fantastiques qui proscrivent d'ordinaire le sourire, génératrice de distance, introduit, dans *Le Capitaine Fracasse*, la brisure du romanesque. Cet humour, source de complicité avec le lecteur, ne va pas jusqu'à détruire son sujet : il le fait seulement vaciller, le pose sans l'engloutir sur un substrat mouvant. Autant dire que le romantisme de Gautier est constamment "critique" et que l'auteur est un romantique ironique.

C'est ainsi que, dans le roman de 1863, la modalité de la lecture, qui éclaire le statut de la littérature dans l'œuvre, révèle pleinement la goguenardise de l'auteur. Il faut remarquer que les personnages principaux apparaissent toujours comme de très mauvais lecteurs. Isabelle prend-elle *L'Astrée*? L'ennui la submerge au point de lui faire tomber le livre des mains :

Elle essaya d'attacher sa pensée à cette lecture. Mais ses yeux seuls suivaient machinalement les lignes. L'esprit s'envolait loin des pages et ne s'associait pas un instant à ces bergerades surannées. D'ennui, elle jeta le volume et se croisa les bras dans l'attente des événements(3).

De façon presque systématique, le livre semble dévalorisé. Par exemple, lors d'une lecture adressée à son frère convalescent, l'héroïne semble partager avec lui le peu d'estime pour l'ouvrage

parcouru. Vallombreuse déclare d'abord ses réticences :

Chère sœur, ces aventures sont les plus divertissantes du monde, et l'auteur peut se compter parmi les plus gens d'esprit de la cour et de la ville; il n'est bruit que de son livre dans les ruelles; mais j'avoue que je préfère à cette lecture votre conversation charmante(4).

Isabelle lui répond sur le même ton, et le badinage semble égratigner la littérature :

Si vous me complimentez ainsi, (...) je vais reprendre mon livre, et il vous faudra ouïr tout au long l'histoire qu'allait raconter, dans la cabine de sa galère, le corsaire barbaresque à l'incomparable princesse Aménaïde, sa captive, assise sur des carreaux de brocart d'or.

Les livres entourent donc les personnages, mais ils ne sauraient retenir leur attention; ainsi, lorsqu'Isabelle lit, ses pensées s'envolent :

(...) au bout de quelques pages, son esprit ne suivant plus les lignes, elle mit le signet entre les pages et reposa le volume sur la table(5).

La rêverie l'emporte bien aisément sur la lecture. Car le roman de la vie -même imaginé- vaut mieux que tous les romans, et c'est pourquoi Sigognac ne saurait s'avérer meilleur lecteur qu'Isabelle. Dès le premier chapitre, nous le voyons lui aussi jeter son livre :

Sigognac prit sur la table un petit volume dont la reliure portait estampé l'écusson de sa famille, et se mit à en tourner les feuilles d'un doigt nonchalant. Si ses yeux parcouraient exactement les lignes, sa pensée était ailleurs ou ne prenait qu'un intérêt médiocre aux odelettes et aux sonnets amoureux de Ronsard, malgré leurs belles rimes et leurs doctes inventions renouvelées des Grecs. Bientôt il jeta le livre(6).

Ce livre jeté est le symbole d'une vie terne et répétitive : ce qui explique qu'il reste abandonné pendant toute l'aventure "comique" puis héroïque de Sigognac, et que le retour du héros désenchanté s'effectue sous son signe désespérant. De fait, la lecture semble indissociablement liée à l'existence morne qui se déroule platement au sein de la misère. Reprendre le livre, pour Sigognac, équivaut à retrouver l'ennui dévorateur et mortifère de ses années de misère.

Livres jetés, abandonnés, symboles de mort, livres-pensum : ces exemplaires qui parsèment le roman comme des objets pesants indiquent-ils obstinément un discrédit de la littérature ?

Le roman semble poser un rapport d'opposition entre aventure et lecture. Mais il convient de distinguer sur ce point "intrigue" et "roman" : le roman intègre récit et description et son rythme n'est pas celui d'un pur roman d'aventures. Dans sa structure globale, il insère le récit à l'intérieur des descriptions du château, indiquant par là que la notion de "roman d'aventures" est insuffisante, voire inadéquate. De plus, les nombreux épisodes romanesques doivent être souvent déchiffrés au même titre que celles de *Don Quichotte* ou de *Wilhelm Meister* (il y est peu d'aventures "pures"), et le roman philosophique n'est jamais loin.

Cependant, au niveau de l'intrigue et des personnages, l'action prime sans conteste. La passivité de Sigognac est signe de mort ; à l'inverse, l'activité fourmillante du personnage fait de lui un héros à panache. Débordant de vie, Vallombreuse ne voit ses agissements neutralisés que par une grave blessure. En règle générale, les personnages sont particulièrement actifs, à l'instar d'Isabelle elle-même : il n'est que de voir comment la jeune fille, au lieu de se lamenter sur son sort, parcourt courageusement le château dans lequel elle est enfermée. L'aventure est donc bien la loi qui régit les personnages.

Dès lors, on comprend bien que la lecture s'avère une occupation trop passive pour des protagonistes qui n'auront de cesse d'insuffler leur propre énergie à une littérature peu attirante sous la simple modalité de la lecture. Un processus de vivification s'impose. C'est ainsi que Sigognac écrit ou remanie les rôles, ou qu'il griffonne sur son Ronsard des ébauches de poèmes (puisque la marge porte le "brouillon d'un sonnet inachevé"(7)). Quant à Isabelle, si elle apprend

vite ses rôles, c'est pour donner à l'écrit le corps qui lui manquerait : le théâtre devient une littérature en acte. Il ne faut pas oublier que Gautier, critique dramatique important et dramaturge lui-même, ne considère pas l'écriture dramatique comme un domaine tout à fait à part, et que son idéal dans ce registre est un théâtre littéraire, les modèles étant Shakespeare ou Musset. Dramaturgie et texte demeurent pour lui indissociablement liés, et l'on ne s'étonnera pas de discerner sous de nombreux passages de petites scènes (souvent comiques et enlevées). *Le Capitaine Fracasse* est, on le sait, un "roman comique" et il nomme les grands auteurs de l'époque évoquée, Scudéry ou Corneille.

Si l'on voit bien en définitive qu'une morale de l'action est dévolue à la littérature, de la même façon qu'elle se déploie dans le roman, il faut remarquer en outre que la littérature discréditée dans le roman est une littérature passée de mode. Ronsard fait figure ici de "classique" et l'on voit apparaître l'écho d'une joute "contemporaine", que l'on peut situer vers les années 1830 (date de la bataille d'*Hernani*) mais toujours d'actualité pour un auteur resté tout au long de sa vie fidèle aux valeurs novatrices du romantisme. A considérer ce mépris "romantique" d'une littérature perçue comme morte, on comprend mieux pourquoi les livres de Sigognac sont placés dans un contexte funèbre : ils appartiennent à une littérature défunte. A contrario, le roman de la nostalgie qu'est *Le Capitaine Fracasse*, retrouve, via le pastiche, le projet d'une réhabilitation du XVIII^e siècle non classique (entreprise dès 1833 avec la première étude *des Grottesques*). Ceci n'a rien de contradictoire avec une exigence de modernité dans la mesure où le romantique se situe, en admirant, en pastichant, le "grotesque", dans une filiation d'indépendance. Le modèle procure alors une légitimité à la révolte contre le classicisme ou le néoclassicisme.

On peut se demander également si le sentimentalisme hypertrophié de *L'Astrée* (souvent raillé par l'auteur) et le romanesque invraisemblable des romans héroïques ou précieux ne sont pas répudiés au profit du livre à venir. Ce livre qui ne serait pas jeté, qui, loin des recettes, jouerait d'un romanesque fluide, et serait, de plus, exempt de naïveté et de lourdeur, les héros n'ont nul besoin de le lire : ils le vivent, ils le "miment" sans le savoir (même s'il n'est pas encore

paru, mais l'époque n'est pas si éloignée) : il s'agit du *Roman comique*. Plus encore, et l'humour est alors de retour, cet ouvrage vif, à la fois littérature (au sens de travail sur la langue, de poésie du langage) et action (récit de fictions), le lecteur le possède : il s'agit du *Capitaine Fracasse*. Faute de posséder ces ouvrages (qui ne sont d'ailleurs eux-mêmes que des approximations d'un livre parfait et impossible), les héros se voient contraints de considérer leurs livres à leur triste valeur, essentiellement comme des signes. Certains ouvrages contribuent à l'unité de décor, comme dans un château des ancêtres pour Sigognac; d'autres constituent une occupation obligée pour Isabelle; d'autres encore ne sont que prétexte à conversation mondaine comme pour Vallombreuse. La littérature est décidément à vivre, et le lire ne saurait aider à l'apprentissage de la vie.

Car c'est essentiellement par l'aventure que s'effectue l'évolution des héros, et le roman présente bien le schéma d'un roman de formation. Certes, Sigognac n'est pas un tout jeune homme mais, longtemps enfermé dans un monde inerte et a-chronologique dans lequel il n'a pu évoluer, il possède un âge incertain indiquant qu'il n'a pas vécu. Partir équivaut alors à entrer dans l'histoire, au triple sens de la chronologie, de la fiction et de l'initiation. De façon significative, la fin du périple donne au héros la femme qu'il aime, qu'il a conquise, et lui fournit (miraculeusement) une carrière (d'officier). On peut donc légitimement parler d'un roman de l'apprentissage d'autant que la résolution finale représente l'aboutissement d'un long itinéraire à travers le monde. Le théâtre comme le duel constitueront les authentiques modalités de cette formation.

La dimension d'initiation est rendue plus évidente par la genèse de l'œuvre : au moment où Gautier commence à écrire son grand roman, son fils, Toto, traduit en deux volumes pour Charpentier, l'éditeur de son père, le *Wilhelm Meister* (1861). Or il existe plus d'un point commun entre les deux œuvres. Le roman de Goethe a bénéficié lui aussi d'une longue gestation (en l'occurrence une vingtaine d'années) avant d'être publié en 1796 et il expose, dans une première partie, la vocation dramatique du héros. Cet autre roman du théâtre porte une réflexion sur ce genre, met Shakespeare -auteur de prédilection de Gautier- à l'honneur et analyse longuement le

personnage de Hamlet joué par le héros(8). Dans les deux romans, la structure binaire montre d'abord l'amour pour une comédienne et le départ vers une vie de théâtre, puis l'épanouissement progressif de la personnalité par le biais d'aventures diverses.

* *

Il est clair que l'apprentissage de la vie ne saurait se concevoir sans celui de l'amour, et alors que l'on peut sans conteste parler de roman de formation, on peut également avancer la notion de "roman d'amour". Il apparaît plutôt, qu'à la manière *des Maîtres sonneurs* de George Sand, paru une dizaine d'années plus tôt, en 1853, le roman présente une typologie de l'amour, la notion de type étant d'ailleurs centrale dans l'œuvre gautiériste. La différence est qu'au sérieux de George Sand, l'auteur préfère le plus souvent les procédés de distance, qui mettent à mal la gravité du sentiment amoureux.

Parmi les nombreuses figures de l'amour détruites par le jeu ironique du narrateur, la plus importante est celle de l'amour précieux, présenté comme une comédie lourde et factice, une comédie ratée puisqu'elle prétend à la grâce et à la distinction. Ses acteurs, Léandre et la marquise, ne font que répéter des répliques stéréotypées.

Un autre couple, parallèle et opposé, le marquis de Bruyères et la Soubrette, joue une autre comédie. Il s'agit là encore de deux partenaires qui se reconnaissent du premier coup d'œil, mais aucun d'eux n'est dupe. Le jeu de la sincérité et du mensonge, l'alliance constante entre ces deux notions, est posée d'emblée puisque le marquis entreprend d'abord de débiter à Zerbine

des galanteries superlatives, moitié-vraies, moitié-moqueuses, qu'elle acceptait de même avec des éclats de rire propres à montrer jusqu'au gosier sa denture magnifique(9).

Le marquis de Bruyères, même s'il se prétend

fort épris du théâtre et bon juge en matière de comédie

n'est probablement pas un critique averti en la matière mais il est particulièrement à son aise dans le jeu de la comédie galante qui, ébauchée dans l'auberge, se poursuit par la petite scène du faux pas qui jette Zerbine dans les bras de son futur amant. L'intrigue amoureuse qui réunit les deux protagonistes s'avère un jeu nettement supérieur à celui des précieux car ici le plaisir ne s'orne pas d'oripeaux pédants. Le refus de l'hyperbole, cette ennemie de Gautier -qui en a pourtant trop abondamment usé disent certains critiques, dans nombre d'articles- révèle un jeu plus authentique. Et cette comédie, qui se donne pour ce qu'elle est, s'éloigne alors du masque pour frôler la vérité, celle d'un amour-goût embelli par une idéalisation de la femme due à sa vocation d'actrice : l'on peut noter, en effet, qu'un des propos les plus sérieux du roman, en l'occurrence la définition du théâtre, est dévolu à la Soubrette. En définitive, l'amour-goût s'oppose, par son intelligence souple, aussi bien à la sottise de l'amour précieux qu'à la brutalité de la passion.

Farouche, destructrice, dénuée de respect pour l'adoré(e), la furie qui vise à la possession, est incarnée par Vallombreuse(10). On trouve en Vallombreuse un Don Juan dans la mesure où il est le chasseur qui se rit de la loi, mais le personnage est aussi un passionné qui, en proie à la fureur de l'amour et de la vanité, s'enferme dans un amoralisme si hautain qu'il peut envisager le viol. Comment ne pas songer à la conception pessimiste de la passion au XVIIe siècle, à l'opposition structurante de la raison et de la passion toujours menaçante. En effet, Vallombreuse, possédé par l'amour, en "furieux", peut atteindre au délire et l'affirme :

Et que m'importe toutes ces femmes si votre modestie excite ma passion jusqu'au délire, s'il faut que vous m'aimiez ou que je meure(11).

En vérité, c'est probablement moins la passion en elle-même qui est ici récusée que l'amour tyrannique. Car, en véritable romantique, Gautier met en scène un amour passionné et farouche, très éloigné de celui de Vallombreuse, et parfaitement pittoresque, l'amour espagnol(12) qui se développe en dehors des lois et montre la grandeur des parias. Comme dans *Notre-Dame de Paris*, dont il a

ébauché un pastiche avec *Elias Wildmanstadius* (le premier conte des *Jeunes-France*), Gautier, l'admirateur de Hugo, propose en guise de dénouement à cet amour violent un mariage mystique. Si le couple formé par le brigand Agostin et sa jeune acolyte Chiquita n'atteint pas au sublime incarné par Quasimodo et la lumineuse Esméralda, le meurtre salvateur (puisqu'il évite le supplice sur la roue) de l'aimé par son amoureuse est bien un acte à la fois tragique et sublime. Sous sa modalité macabre et sous une apparence pittoresque et ultra-romantique, cet amour passionné, qui doit à la tendresse filiale (comme chez Hugo l'amour de Quasimodo doit à la tendresse maternelle), annonce l'amour parfait.

La question se pose en effet désormais de savoir si le roman propose une formule idéale s'opposant aux diverses figures imparfaites de l'amour. En d'autres termes, l'amour de Sigognac est-il un parangon de l'amour? Le primat de la sensualité qui éclatait dans l'amour précieux (comme une antithèse ironique), ainsi que dans l'amour-goût ou l'amour tyrannique, semble ici devoir s'abolir. Il est même possible, si l'on considère attentivement l'attitude de Sigognac, de retrouver, bien au-delà de l'Arioste ou de l'*Amadis*, une filiation courtoise, puisqu'un élément important de l'intrigue rappelle la plus dure épreuve du parfait amant, Lancelot. L'obligation de jouer un rôle grotesque, qui suppose un ridicule accoutrement, devant la noble et chaste Yolande de Foix, est un supplice équivalent à celui de monter sur la charrette d'infamie : l'honneur s'humiliant lui-même est la preuve du plus grand amour.

Une deuxième tradition est ici présente, non moins importante et c'est l'évolution même de Sigognac qui la dévoile; l'amour platonicien se profile en effet, puisque l'on passe du sentiment naissant, mi léger, mi sérieux qu'Isabelle souligne finement

(Vous songiez à quelque amourette et galanterie(13)),

à l'amour qui accepte le renoncement après s'être forgé au fil d'épreuves comme la faim, le froid, l'apprentissage du rôle infamant, la lutte ou les duels. La purification de l'amour est telle que l'on aboutit à une abnégation; Sigognac consent à la perte du bonheur sans pour autant tuer en lui l'image aimée d'Isabelle. De retour au château

de la misère, le héros se trouve totalement dépouillé et vivant une nouvelle ascèse, cette fois morale :

Seul son amour pour Isabelle ne s'était pas envolé et il le retrouvait toujours vivace en son cœur, mais plutôt comme une aspiration de l'âme que comme une passion réelle(14).

Qu'Isabelle soit le support de cet amour quintessencié n'a rien de surprenant puisque le personnage se situe dans la lignée des véritable héroïnes de Gautier, dont la nature est angélique, depuis la première héroïne du premier conte fantastique, si bien nommée Angela, jusqu'à l'ange authentique, Spirite, qu'Isabelle annonce parfois.

Il ne faut cependant pas croire que dans l'univers de Gautier, la chair soit jamais vraiment coupable et Arria Marcella comme les contes inspirés du XVIIIe siècle(15) le montrent bien. Sigognac éprouve un élan de désir envers Isabelle, vite retenu. Et le narrateur, comme pour absoudre ce mouvement, se moque de l'excessive, quoique charmante, pudeur de son héroïne. L'amour est peut-être parfait parce qu'il n'est jamais parfait.

*

* *

Du coup, on comprend que ce roman de l'idéal ne l'est pas totalement; ou que le réalisme est à l'orée de l'idéal, leçon que Gautier a pu trouver dans un ouvrage qu'il connaissait bien et qui se profile souvent derrière son grand roman, *Don Quichotte*. Il y a lieu de préciser qu'une veine nettement réaliste, propre de surcroît à l'époque évoquée, traverse le roman, la veine picaresque.

Même si la littérature des gueux naît en Allemagne en 1510, avec le *Liber vagatorum* et se poursuit en Angleterre, le roman picaresque appartient presque exclusivement au domaine ibérique et, comme l'Espagne a une grande influence dans la politique et la culture françaises du XVIIe siècle -Louis XIII et Louis XIV épousent des infantes espagnoles- la littérature française accueille ce genre nouveau. Elle ne saurait le faire sans remaniement dans la mesure où

la philosophie picaresque de l'antihonneur ne peut se comprendre sans un culte profond de l'honneur. Ce sentiment est particulièrement exacerbé en Espagne, où l'"hidalguia" domine, alors qu'il est combattu en France par un pouvoir royal soucieux de restreindre les prérogatives de la noblesse. La querelle du Cid en 1636 est parfaitement révélatrice de l'enjeu français; on le sait, Richelieu ne pardonne pas à Corneille de glorifier un héros insoumis à la loi royale et uniquement soucieux de son honneur nobiliaire. Cette différence majeure entre les deux nations n'empêche pas la littérature picaresque de pénétrer rapidement en France où elle est traduite pratiquement dès sa parution en Espagne, et un auteur reconnu comme Chapelain n'hésite pas à traduire très rapidement par exemple le *Guzman de Alfarache* de Mateo Aleman (1600). L'influence picaresque est notable sur Sorel qui publie son *Histoire comique de Francion* en 1623 et sur Scarron. Or, en ce qui concerne Gautier, la veine picaresque est issue principalement de ce dernier auteur qui l'a lui-même assimilée à sa façon. Dès 1844, dans son étude sur le maître du burlesque, Gautier met l'accent sur la teneur picaresque du *Roman comique* :

Mais le chef d'œuvre de Scarron est à coup sûr le Roman comique, vrai modèle de naturel, de narration et d'originalité. Rien ne ressemble à L'Illustre Bassa, à la Clelia, à L'Orondate, au Grand Cyrus et autres fadaïses contemporaines. Si quelque chose peut en donner l'idée, ce sont les romans espagnols du genre dit picaresque parmi lesquels on compte Lazarille de Tormès, Gusman de Alfarache, El Diablo cojuelo et beaucoup d'autres(16).

Que doit *Le Capitaine Fracasse* au picaresque? Essentiellement, dans sa première partie, une thématique importante, celle de la faim, omniprésente dans le premier chapitre où les animaux anémiques annoncent leur maître amaigri. On peut voir en Sigognac, à l'ouverture du roman, un personnage directement issu du répertoire picaresque : l'hidalgo affamé qui sombre mais ne déroge pas. De plus, parvenir à se nourrir est une préoccupation constante pour les

comédiens et c'est bien à ce propos qu'apparaît l'incident du vol du jars par Scapin, anecdote parfaitement picaresque car le vol est infâme. On peut d'ailleurs dire que le picaro est représenté dans l'œuvre par Scapin; du picaro, ce personnage possède la ruse, la malice parfois méchante, l'esprit acerbe et impitoyable (Léandre est le souffre-douleur de sa raillerie constante). Comme un picaro accoutumé aux expédients, le comédien est agile et propre à plus d'un métier.

Un univers picaresque apparaît aussi plus tardivement dans le roman, le monde grossier des truands aux noms évocateurs (Torgueule, Piedgris, Bringenarilles...) que l'on voit rire grassement dans des beuveries, chanter lourdement et se battre tout aussi grossièrement. Le bouge de Lampourde, et surtout les tavernes sordides comme celle du "Radis couronné" (qui donne son nom au chapitre XIII) sont aussi des lieux fondamentaux du picaresque. Les scènes d'auberge forment d'ailleurs plus généralement des contrepoints à la thématique de la faim.

Il faut remarquer cependant que la veine picaresque s'attache à des personnages secondaires et, qu'en définitive, on parlera avec plus de justesse d'un "pittoresque" picaresque que d'un véritable "esprit" picaresque, cru, dur, satirique. L'humour du narrateur enveloppant cordialement le personnage de Lampourde en est un indice. La correction de la "bassesse" des comédiens en est un autre : le Pédant, ancien régent de collège, est intégré comme son compère dans le service de Sigognac et Bellombre, de comédien, est devenu riche propriétaire. En définitive, ce bourgeoisisme final rappelle la défense des comédiens par Corneille dans une pièce importante pour le roman, *L'illusion comique* :

D'ailleurs si par les biens on prise les hommes Le
théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes(17).

Le principal mérite de ce picaresque relatif est d'inscrire le roman dans une veine réaliste qui permet à l'auteur de soigner particulièrement l'art du décor et du détail, de croquer sur le vif les attitudes et les discours de catégories sociales variées comme celle des comédiens, des truands et des hôteliers. Cependant, on voit très

bien la conversion du réalisme en un au-delà du réalisme, c'est-à-dire en envol vers la fantaisie, dans l'épisode de Chirriguirri, l'aubergiste fabulateur : on passe d'une description réaliste à une farce moins grossière qu'il n'y paraît dans la mesure où l'invention des plats, des serviteurs, de la merluche du pape, par l'hôtelier introduit à la fantaisie pure et convertit le réalisme en grotesque.

*
* *

Gautier va se transformer lui-même en auteur grotesque. Dans l'étude de 1859 qu'il lui consacre, Baudelaire admire

la puissance étonnante qu'il (a) montrée dans le bouffon et le grotesque

et déclare que

dans le grotesque et le bouffon (Gautier est) très puissant(18).

On sait que le grotesque de Gautier est directement issu de la définition hugolienne de la préface de Cromwell (1827). Pour Gautier, comme pour le maître de sa jeunesse, le grotesque est utilisé aux fins de montrer l'incomplétude et l'imperfection du classicisme. Mais le disciple se sépare du modèle en ce qui concerne le laid; Musset, qui est bien moins admiratif envers la figure de proue du romantisme que Gautier, aura d'ailleurs les mêmes réticences. Hugo affirme que la muse moderne

sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime

et il ajoute que

dans la pensée moderne, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon...(19).

Comme l'a noté Baudelaire, Gautier s'intéresse avant tout à ces deux dernières notions; moins tenté par la philosophie que Hugo, il est plus soucieux de perfection plastique, ce qu'expliquent son éducation et sa première vocation de peintre. Il ne sera pas seulement, en romantique convaincu, le défenseur de Delacroix, mais aussi celui d'Ingres qui privilégie la ligne et l'élégance. Et parce que le laid ne lui semble paré d'aucune vertu, il ne choisira jamais pour héros un être difforme; nul *Quasimodo*, nul Gwimplaine dans ses récits. Dès *Mademoiselle de Maupin*, le goût de la beauté plastique est établi de façon définitive. Dans *Le Capitaine Fracasse*, l'impératif de beauté éclate dans le choix de quatre personnages qui se répondent et s'appellent : Vallombreuse et Yolande de Foix, implacables et superbes, dont la cruauté rehausse encore la splendeur, et Sigognac et Isabelle à la beauté plus sage.

Mais, comme le veut Hugo, rendre compte d'un ensemble complet -et *Le Capitaine Fracasse* est une "fresque" Louis XIII- ne saurait s'effectuer sans la notion indispensable de grotesque. Ce

que nous appelons laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière(20)

écrit Hugo. La catégorie de grotesque annoncée transcende la temporalité. Au contraire, c'est en datant son roman, en l'inscrivant dans le siècle pré-classique étudié lors des études de 1834 rassemblées sous le terme significatif de Grotesques en 1844, que Gautier trouve la notion du même nom. Plus généralement, si l'époque Louis XIII permet l'éclosion de génies grotesques, ceux-là mêmes qui sont étudiés des études de 1834 et 1844(21), c'est qu'elle n'est pas homogène, que le foisonnement y règne, bref qu'elle est elle-même en son entier, "grotesque".

D'autre part, une esthétique de l'énergie et du mouvement,

propre selon Hugo au grotesque (dont toutes les

créations puisent dans leur propre nature cet accent énergique et profond devant lequel il semble que l'antiquité ait parfois reculé)

se déploie dans *Le Capitaine Fracasse*, qui est en ce sens un roman à la fois romantique et grotesque.

Dès les premières pages, le mot apparaît dans la description d'un

cabinet grotesque comme on disait alors(22),

et le roman des comédiens commence par le grotesque :

une assez grotesque figure se dessina(23).

Mais ce sont avant tout les vêtements, qui définissent un art de l'élégance luxueuse et constituent le support privilégié du grotesque. L'expression "accoutrement grotesque" est récurrente et convient parfaitement au vêtement primitif de Sigognac dont le chapeau porte une plume ressemblant à une arête de poisson(24) et dont toutes les parties du costume sont soit trop grandes, soit trop longues; l'érudition corrige à peine le bouffon :

C'était un spectacle assez grotesquement mélancolique que de voir passer le jeune baron dans ses vieux habits, sur son vieux cheval, accompagné de son vieux chien, comme ce chevalier de la Mort de la gravure d'Albert Dürer.

Le costume du comédien est donc tout annoncé, même s'il constitue une forme de grotesque plus élaborée et plus codée. Et Vallombreuse n'a pas entièrement raison lorsque, pour se justifier d'avoir fait bastonner son rival, il déclare au marquis de Bruyères :

-Pouvais-je supposer un Sigognac sous cet accoutrement grotesque(25)?

La noblesse de Sigognac n'est pas complètement incompatible avec le jeu grotesque parce que le baron est aussi un Wilhelm Meister, un héros romantique. C'est pour cela que le héros peut parfois goûter des satisfactions d'orgueil devant les applaudissements, tout en souffrant de son emploi :

N'est-ce point que j'ai bien rempli mon personnage? Je me sentais moi-même fort burlesque et fort bouffon dans la scène où ma tête passe à travers la guitare que Léandre me casse sur le crâne(26).

La dualité de Sigognac doit être soulignée; elle mêle le sérieux et le rire et c'est pour ces virtualités opposées que le personnage peut être au cœur du roman.

Autour de Sigognac, de nombreux personnages montrent également des facettes grotesques : le Pédant en premier lieu, et de la façon la plus intéressante, parce qu'il s'agit du langage. Il est significatif que Blazius apparaisse au premier abord comme un mascaron et que Sigognac remarque immédiatement l'étrangeté de son discours contourné. Le narrateur rappelle plus loin

l'emphase grotesque qui lui était habituelle(27).

Le discours de Scapin appelant à venir au spectacle est qualifié de la même façon, de

harangue emphatique et burlesque(28).

Cependant, quel plaisir pour le narrateur que de la restituer en la pastichant!

Si la frontière entre "burlesque" et "grotesque" n'est pas toujours nette dans l'œuvre de Gautier, qui emploie indifféremment les deux termes (par exemple "le burlesque personnage"(29) pour qualifier le Pédant), nous tenterons néanmoins d'opérer une distinction. Rappelons que le burlesque est un courant littéraire éphémère qui dure à peu près dix ans, de 1643 à 1653, ce qui recoupe les limites du courant picaresque. Il se définit par un jeu d'écriture parodique qui

inverse le style noble : il utilise un style "bas" pour parler des choses les plus relevées. Son étymologie ("Burlesco", "burla", de l'espagnol, repris par l'italien) renvoie à la farce et à la mystification; et en France Saint-Amant, Tristan-l'Hermitte, Sarasin et Voiture l'emploient. Il n'implique pas une philosophie à l'instar du picaresque qui explore le monde avec une vision "basse" mais se veut toujours jeu littéraire.

Gautier est attiré par une caractéristique du burlesque : la fantaisie débridée, la transgression des frontières de la rationalité, du vraisemblable et de la bienséance; dans des textes de jeunesse, il pose un peu au "bousingot"(30), il utilise ce burlesque dans une écriture de la farce et de la folie verbale. Les textes trop peu connus d'*Un Tour en Belgique* (1836), *des Fêtes du 14 juillet* ou de *Au bord de l'eau* témoignent de cette veine.

Dans *Le Capitaine Fracasse*, sans être burlesque au sens propre et restrictif de la réécriture, certains discours relèvent d'une parodie du style noble : des personnages dont la bassesse de condition est marquée, miment le discours de la noblesse. Lorsque Mérimondol, le sbire de Vallombreuse vient chercher le bretteur dans son bouge....

Je n'écoute personne quand je suis gris, répondit majestueusement Jacquemin Lampourde en s'étayant sur le coude. (...) Décidément le vol m'ennuie, je ne fais plus que l'assassinat, c'est plus noble. On est un carnassier léonin, et non une bête de rapine(31).

L'inversion du noble et du grossier est une source fréquente du comique et les spadassins sont le support le plus évident de cette tendance, en particulier Malartic et Lampourde qui conversent aisément de philosophie, de poésie et d'amour. Lampourde se prétend en effet aimé des belles, utilise à l'occasion des tournures précieuses et s'émeut quand il voit Sigognac prendre dans ses bras Isabelle à demi-évanouie :

Lampourde considérait d'un air attendri ce groupe touchant, car les galanteries l'intéressaient, et il prétendait se connaître mieux que pas un aux choses du cœur(32).

La philosophie est quelque peu malmenée ou plutôt inversée (comme il se doit dans le genre burlesque) par Malartic qui invite ses compagnons de beuverie à chanter :

Les poissons qui boivent l'eau sont muets; s'ils buvaient, ils chanteraient. Donc montrons que nous sommes humains par une beuverie mélodieuse(33).

Notons que les autres truands, subalternes et grossiers sont

incapables de suivre cette dialectique subtile.

L'association "grotesque" de la réflexion et de l'ivresse est présente dans un des premiers textes de Gautier, *Sous la table*, qui sert d'ouverture aux *Jeunes-France* (1833) et dans lequel on voit deux jeunes ivrognes disserter "grotesquement" de la vertu des femmes et de littérature. De la même façon, de graves considérations sont échangées par les truands à propos de la décadence de la société. En vrai grotesques gautiéristes, c'est-à-dire en bons pré-romantiques qui s'ignorent, les personnages se lamentent sur l'embourgeoisement du siècle et l'affadissement désespérant de l'existence.

Tant de hauteur de vue va naturellement de pair avec un semblant d'érudition : les truands se targuent d'être des lettrés. Eblouis par la chanson à boire de son chef, Tordgoueule, un spadassin des plus frustrés

qui se piquait de poésie, ne craignit pas de proclamer Malartic l'émule de Saint-Amant(34).

Lorsqu'il enlève Isabelle, ce même Malartic, chef de l'expédition, entreprend de deviser avec sa prisonnière de théâtre et sait se montrer galant :

Mais pour changer d'entretien, que vous étiez charmante dans la dernière comédie! Vous avez dit la scène de l'aveu avec une grâce à nulle autre seconde.

Pour se plaindre de la disparition de ses camarades pendus ou envoyés aux galères, le même personnage cite d'ailleurs à Lampourde "La Consolation à Duperrier" en changeant simplement un pronom au vers de Malherbe :

Il était de ce monde où les meilleures choses
Ont le pire destin.

En vérité, les deux principaux truands n'ont pas simplement la pose de spécialistes du style : ils sont parfois de véritables connaisseurs. Pendant son duel avec Sigognac, Lampourde commente stylistiquement les passes d'armes; de même que sa manière de saluer Vallombreuse témoigne d'une réflexion subtile sur le style. C'est naturellement dans le style de mise à mort que les truands montrent le plus grand intérêt; aussi, dans la discussion sur la navaja d'Agostin, se retrouve la problématique du noble et du grossier :

Moi, répondit Jacquemin Lampourde, je suis pour la méthode académique. Sans les formes, tout se perd (...). Quoi que tu prétendes, ce travail au couteau me répugne; cela est bon à la campagne, et avec des gens de bas lieu (35).

La critique vise aussi l'absence de manières dans l'assassinat :

Il a tué le mari qui s'était éveillé, et la femme qui dormait; meurtre superflu, par trop cruel et peu galant. Il ne faut tuer les femmes que quand elles crient, encore vaut-il mieux les baillonner(36).

Parisianisme oblige, l'élégance ne peut appartenir qu'au monde citadin, et la présence des brigands parisiens sur les brigands de province est évidente puisque Agostin doit se tenir

au bout de la table(...) comme un brigand de province ne pouvant aller de pair avec des spadassins de Paris (37).

L'importance de la forme touche tous les domaines, la manière de saluer comme la façon de parler : c'est ainsi que le truand, apte à saisir et à utiliser mille nuances de style utilise avec délices des formules d'un registre soutenu. Mais il le fera au second degré, avec par exemple un humour qui dénonce l'emprunt ou le stéréotype; c'est ainsi que Malartic assure à sa prisonnière qu'elle ne lui échappera pas :

Si la charmante Isabelle sort d'ici, ou si le valeureux Capitaine Fracasse y rentre... que mon nez devienne blanc ou que ma face rougisse.

La chute humoristique de la phrase détruit la noblesse ironiquement soulignée du début. Ce faisant, le truand mime de façon narquoise les valeurs essentielles de la noblesse, l'élégance de ses manières ou de son langage, comme il peut feindre de lui emprunter son sens de l'honneur, à la manière de Lampourde déclarant à Malartic vaincu par Sigognac :

Tu as loyalement fait ton devoir; considère-toi comme prisonnier de guerre(38).

En définitive, dans cette réduplication des valeurs nobiliaires, qui est aussi exercice d'artistes pointilleux en matière de formalisme, les truands restent des hors-la-loi bien éloignés d'une adhésion naïve. Mimer équivaut à railler, voire à détruire. Dans cette utilisation de la parodie, Gautier suit le modèle de *Notre-Dame de Paris*, où le roi de la Cour des Miracles, Clopin Trouillefou, ne reprend la loi du prévôt que pour l'humilier. A la différence de Hugo cependant, Gautier répugne à l'horreur, même sublime, ou au tragique, comme à la révolte : c'est pourquoi ses truands restent des joueurs pleins d'humour qui se plaisent à cultiver avec désinvolture ces contre valeurs sociales.

Aussi, dans l'économie du roman, la fonction de ces personnages pittoresques est de constituer une autre catégorie de comédiens chargés non de faire du théâtre, mais de jouer, de façon parodique, des rôles de grands seigneurs -de la truanderie- auxquels ils ne croient

pas. De cette façon, le narrateur peut encore détruire une possible adhésion du lecteur à une lecture héroïque du roman d'aventures. L'élégance railleuse des truands ne saurait tromper : elle fait d'eux des joueurs cyniques et Malartic s'en explique clairement lorsqu'il déclare à Isabelle :

Nous sommes ainsi sur le pavé de Paris, un certain nombre de philosophes sans passions, qui nous intéressons pour de l'argent à celles des autres et les mettons à même de les satisfaire en leur prêtant notre esprit et notre courage, notre cervelle et notre bras(39).

Le grotesque et le burlesque doivent donc se lire à différents niveaux dans l'œuvre. L'esthétique grotesque restitue d'abord une temporalité, l'époque Louis XIII. Elle procure ensuite au roman une diversité de strates en combattant l'homogénéité. Elle participe en outre d'une narration humoristique et critique. Enfin elle doit être mise en relation avec l'esthétique romantique toujours à l'œuvre dans le roman de 1863, non seulement parce que Gautier retrouve dans le grotesque la modernité dynamique qui annonce le romantisme, mais parce que chez lui le grotesque doit être situé au confluent du fantastique, genre éminemment romantique.

*

* *

On comprendra aisément le lien qui unit grotesque et fantastique en précisant à nouveau que, chez Gautier, le grotesque, qui est bien un anti-classicisme comme l'a défini Hugo, est aussi fantaisie violente, liberté totale de l'imagination. C'est pourquoi l'auteur retrouve aisément le grotesque hoffmannien et il convient de rappeler à ce propos qu'il a écrit un important article "Les Contes d'Hoffmann", dans *La Chronique de Paris* en août 1836; il y analyse le fantastique de l'auteur berlinois :

Hoffmann est doué d'une finesse d'observation

merveilleuse, surtout pour les ridicules du corps; il saisit très bien le côté plaisant et risible de la forme, il a sous ce rapport de singulières affinités avec Jacques Callot et principalement avec Goya, caricaturiste espagnol trop peu connu, dont l'œuvre à la fois bouffonne et terrible produit les mêmes effets que les récits du conteur allemand(40).

Gautier s'est déjà essayé au portrait caricatural d'une fantaisie fantastique sans retenue et directement issue du conteur allemand dans *Un Tour en Belgique* et le modèle est alors cité puisqu'un "personnage drôlatique" évoqué

semble échappé d'un conte fantastique d'Hoffmann.

La veine ne s'éteint pas comme le montre bien le portrait de Malartic :

Ce personnage offrait la particularité d'avoir la face d'une blancheur blafarde comme si elle avait été saupoudrée de farine, et le nez aussi rouge qu'un charbon ardent (...). Ce masque bizarre ressemblait à un fromage où l'on aurait planté une guigne. Pour achever la portraiture, il eût suffi de deux pépins de pomme à la place des yeux et d'une mince estafilade représentant la bouche fendue en tire-lire(41).

Le processus de réification fantastique se retrouve dans le portrait de Tranche-Montagne :

Sa peau semblait un parchemin collé sur des os, un grand nez recourbé en bec d'oiseau de proie et dont l'arête mince luisait comme de la corne, élevait sa cloison entre les deux côtés de sa figure aiguisée en navette, et encore allongée par une barbiche pointue. Ces deux profils collés l'un à l'autre avaient beaucoup de peine à former une face (...) les oreilles écartées de la

tête figuraient assez bien les deux anses d'un pot(...)(42).

Et le Matamore endormi, enroulé dans sa cape grise

ressemblait à un hareng dans du papier(43).

En définitive, on voit que le grotesque chez Gautier est essentiellement bicéphale : à la fois inscrit dans le grotesque-burlesque pré-classique qu'il retrouve par le biais de Scarron, il s'insère aussi dans la veine hoffmannienne, qui a influencé le romantisme par l'apparition d'un fantastique plein de fantaisie. Scarron appelle le grotesque dans le XVII^e siècle et Hoffmann au sein du XIX^e siècle.

L'utilisation du fantastique reste peu marquée dans *Le Capitaine Fracasse* mais elle est fréquente puisque la dimension surnaturelle surgit aisément dans la trame du récit, en particulier à travers les angoisses de certains personnages ou dans certaines descriptions. On peut s'étonner de trouver ce registre dans un roman "historique" mais la prédilection de Gautier pour le fantastique est grande : il fait un pastiche du genre dans *Onuphrius*, un des premiers récits des *Jeunes-France*, mais le personnage poursuivi par le diable, s'avère *éminemment* sympathique. Dans *Albertus*, la satire est plus nette; elle ne vise cependant qu'à miner l'attirail fantastique de la sorcière et du sabbat.

Dans le roman de 1863, roman-somme qui semble accueillir tous les genres abordés par l'auteur, le fantastique est souvent frôlé, comme un ailleurs latent qui doublerait le récit des aventures. Il est d'abord lié au mystère du château(44), demeure quasi mortuaire de Sigognac dans laquelle la galerie de portraits rappelle le fantastique terrifiant de Nodier (Smarra est bien connue de l'auteur) puisqu'on y voit

des douairières en costume à la vieille mode, effrayantes de lividité et prenant, par la décomposition des couleurs, des apparences de stryges, de lamies et d'empouses(45).

La "description" de certains objets indique que ceux-ci peuvent receler une vie dangereuse :

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

Un des motifs du fantastique chers à Gautier, et qui constitue le noyau de *Jettatura*, est présent dans le roman, celui de l'œil maléfique; pendant le duel qui l'oppose à Sigognac, les yeux de Vallombreuse lancent

des regards faveux pareils à ceux des jettatores et des basilics qui ont la vertu de tuer(46).

Ce fantastique généralement noir, présent encore dans la description du château de la prisonnière, est corrigé de deux façons. Il peut être teinté d'humour, et le traitement de Belzébuth en est le meilleur exemple. Si ce chat

au nom visionnaire et à la mine diabolique (qui a) dû faire, au bout d'un corridor, des rencontres qui eussent blanchi les cheveux d'un homme(47)

annonce la terreur, c'est de la sienne propre qu'il s'agit, et son nom est antiphastique. Un personnage peut également défaire l'aura de mystère inquiétant du fantastique, comme Sigognac qui semble deviner les craintes d'Isabelle imaginant "des formes monstrueuses" dissimulées dans les coins de la chambre où il la conduit et qui déclare :

Cela ferait un excellent décor pour un cinquième acte de tragédie(48).

C'est à vrai dire que la veine fantastique se fait de plus en plus

légère et lumineuse. Au retour de Sigognac par exemple, on voit sourire le portrait de sa mère et les cigognes sculptées de son blason vont

palpiter des ailes comme si elles eussent saluer le retour du dernier rejeton de la famille(49).

Cette évolution n'a rien d'étonnant; le fantastique tragique a peu cours dans l'œuvre et seul un roman comme *Jettaura* est vraiment sombre. La progression vers le fantastique lumineux qui permet de nier totalement la mort sera bientôt à son acmé avec *Spirite*.

*
* *

Si l'aventure donne son rythme au roman, l'abondance de la description renvoie à un "roman" visuel, roman du regard. La genèse explique en partie ce phénomène, puisque nous savons, et A.Adam l'a bien montré(50), que l'auteur a probablement issu son personnage du *Fracasse* des gravures de Callot -auxquelles il se réfère d'ailleurs souvent- et que certaines descriptions, comme celle de la place de Grève où est exécuté Agostin, doivent à des gravures. Le narrateur utilise fréquemment la référence picturale, comme dans le portrait de la Sérafina où les rubans noirs mêlés à la chevelure se détachent

capricieusement des crépélures et en faisaient valoir la grâce vaporeuse comme des touches de vigueur que donne un peintre au tableau qu'il termine(51).

De fait, le regard du peintre est récurrent et apparaît dans de nombreuses incises du type

les deux rives dont nous venons de tirer un crayon rapide(52)

ou

au tableau dont nous venons de tirer un crayon rapide

qui insèrent, sans lourdeur, la peinture ou la gravure au sein du récit. Les personnages peuvent même subir la contamination de ce regard de peintre, comme le montre Vallombreuse contemplant Isabelle transformée en "liseuse" (de Vermeer?) :

Cette jeune femme ainsi posée formait un tableau
charmant(53).

Et le lien souvent indiqué, d'équivalence ou de rivalité, entre la femme du tableau et la femme réelle, apparaît donc au jeune duc dont la fatuité réclame un triomphe dans les deux domaines :

Oui, ma toute belle, vous figurerez bientôt dans un de
ces cadres ovales, en Phœbé, forcée malgré sa froideur
de venir baiser Endymion(54).

Le soin d'indiquer les couleurs (de la peau, des vêtements, des décors), l'art attentif du portrait, la correspondance parfois explicite de la description des auberges ou des hôtelleries avec la peinture flamande, font de ce roman, comme du Roman de la momie qui est le seul à pouvoir rivaliser sur ce point avec lui, un roman du regard.

*
* *

Au moment où il commence à publier en feuilleton son roman, à la fin de l'année 1861, Gautier publie un long poème, "Le Château du souvenir" que l'on a souvent rapproché du roman. Il ne s'agit pas là d'un équivalent poétique, d'une double écriture comme le recueil Espana pouvait l'être -partiellement- du Voyage en Espagne. Ce poème a incité à lire le roman comme une confidence et l'on a retrouvé des éléments autobiographiques mettant en relation l'amour resurgi pour Carlotta Grisi et le personnage d'Isabelle, la première donnant à la seconde sa beauté délicate. Que l'amour et la douceur nostalgique vécue soient présents dans le roman explique en partie la

teneur poétique de l'œuvre. Gautier, particulièrement dans certains passages du roman, se révèle ce qu'il a toujours voulu être avant tout pour ses contemporains : un poète. Lorsqu'il montre par exemple ses personnages au sein de la solitude, il fait intervenir un thème propice à la poésie : la rêverie. Isabelle et Sigognac sont dans ce domaine des élus; ils ont accès à un monde supérieur qui est celui de l'âme (Spirite n'est pas loin). Le rêve interpénètre d'ailleurs aisément la réalité :

Le Baron (...) s'imaginait avoir fait un rêve et n'être jamais sorti de son château (...) Tout ce qui s'était passé ne lui faisait plus l'effet que d'aventures qu'il aurait lues dans un livre et dont le souvenir lui serait vaguement resté(55).

Les roses cueillies dans le jardin, les fleurs, sont des éléments poétiques marqués, mais il faut être attentif à la fluidité de l'écriture, comme dans ce passage où Sigognac dit son amour et où l'on retrouve le monde supérieur du rêve :

(...) le soir, en posant ma tête sur l'oreiller effleuré une fois par votre front pur, je suppliais les divinités du rêve de me représenter votre charmante image dans leur miroir fantastique (...) Elles n'ont pas trompé mon attente, et le matin seul vous faisiez disparaître par la porte d'ivoire. Oh! la journée me paraissait bien longue, et j'aurais voulu toujours dormir.

Les deux personnages se rejoignent -comme le feront Spirite et Malivert- dans ce monde épuré, puisqu'Isabelle répond à l'unisson :

Je vous ai vu aussi bien des nuits de suite, nos âmes amoureuses se donnant rendez-vous dans le monde des songes(56).

Cette poésie, qui jouxte le fantastique, est encore une des strates d'un roman qui superpose celles-ci avec une grande liberté, qui accueille les contrastes, conjugue diverses esthétiques, se plaît à mêler

ceux-ci avec une désinvolture brillante, donnant à l'érudition une remarquable fluidité. Roman de formation, roman d'amour, roman d'aventures, roman picaresque, roman fantastique, roman grotesque, roman poétique(57), bref roman-somme, Le Capitaine Fracasse déploie avec panache le plus simple des paradoxes, substrat du romantisme : la diversité, l'antithèse, peuvent être source d'harmonie.

Françoise COURT-PEREZ

NOTES

1. Claudine Lacets, "Le Personnage du narrateur dans *Fortunio*", BSTG n°6.
2. Michel Crouzet, Introduction à Gautier, *Œuvres fantastiques*, t. I, coll. class. Garnier, Bordas, 1992.
3. Garnier-Flammarion, p. 408. Nous conservons cette édition pour les références.
4. P. 454.
5. P. 486.
6. P. 41.
7. P. 468.
8. Dans *Wilhelm Meister*, on trouve en outre des pages passionnées sur les marionnettes, genre "mineur" que Gautier tente de remettre à l'honneur (cf. les belles pages sur ce sujet dans *Italia* ou *Constantinople*).
9. P. 91.
10. Nous avons abordé ce point dans *BSTG* n°14 ("Vallombreuse et Léandre, le langage de l'amour").
11. P. 349.
12. *Carmen* est publié en 1845.
13. P. 273.
14. P. 466.
15. *Le petit chien de la marquise*, Jean et Jeannette en particulier.
16. *Les Grotesques*, Nizet, 1985, p. 438.
17. *L'illusion comique*, acte V, sc.5; rappelons que le mage Alcandre parvient à faire accepter à Primadant, père éploré, la carrière de comédien embrassée par son fils en lui montrant que ce dernier accède à une position "bourgeoise" : "Et votre fils rencontre en un métier si doux/ Plus d'accommodement qu'il n'eût trouvé chez vous".
18. Baudelaire, *L'Art romantique*, "Théophile Gautier", Garnier, 1962, p. 678.
19. Hugo, Préface de *Cromwell*, Garnier-Flammarion, 1968, p. 73.
20. *Op. cit.*, *ibid.*
21. Dans les *Grotesques*, Gautier inclut les essais sur François Villon, Scallion de

Virbluneau, Théophile de Viau, le Père de Saint-Louis, Saint-Amant, Cyrano de Bergerac, Georges de Scudéry, Chapelain et Scarron.

22. P. 28.

23. P. 45.

25. P. 245.

26. P. 238.

27. P. 121.

28. P. 195.

29. P. 46.

30. Pour la signification du terme "bousingot", nous renvoyons à l'explication donnée par R.Jasinski dans l'introduction de son édition des *Jeunes-France*, Flammarion, 1974, pp. 10-11 : "On donnait le nom de bousingos, avec une ironie plus amusée que péjorative aux jeune exaltés amateurs de "bousin" : c'est la qualification que ne répudiaient pas les Jeunes-France, d'autant que la syllabe finale pouvait rappeler Hugo. Mais le bousingot était aussi un petit chapeau de marin en cuir verni. Ce chapeau avait été introduit à Paris en juillet-août 1830, lorsque des contingents de plusieurs centaines d'hommes étaient révolutionnaires intransigeants (...) La qualification de "bousingots" allait maintenant aux agitateurs politiques, avec une réprobation croissant à mesure que se consolidait le régime. Ils étaient tenus pour vulgaires, tapageurs et factieux. Comme les Jeunes-France, quoique dans un tout autre esprit, se plaisant eux aussi aux manifestations bruyantes, ils étaient aisément confondus avec les "bousingots". Même dans les milieux littéraires la distinction s'établissait mal (...) en 1833 Auguste Le Prévost, écrivant à Ulrich Guttinguer, s'irritait de voir chez Hugo "ces nouveaux poètes barbus, ces artistes à tous crins", et il ajoutait : "tant qu'il voudra bien me recevoir chez lui j'accepterai, au risque d'y rencontrer M. Gautier ou tout autre ambassadeur bousingot"."

31. P. 321.

32. P. 248.

33. P. 391.

34. P. 392.

35. P. 478.

36. Ibid.

37. P. 391.

38. P. 417.

39. P. 380.

40. "Les Contes d'Hoffmanne", publié dans *La Chronique* de Paris en août 1836, repris dans *Souvenirs de théâtre*, Slatkine, *Œuvres complètes*, tome VIII, 1978.

41. P. 329.

42. P. 54.

43. P. 59.

44. Le château constitue un mythe chez Gautier comme le montre Claude-Marie Senninger dans "Le Capitaine Fracasse comme en un palimpseste", BSTG, n°15,

pp. 194 sqs. Cf aussi du même auteur *T. Gautier, une vie, une œuvre*, Sedes, 1994.

45. P. 30.

46. P. 426.

47. P. 41.

48. P. 58.

49. P. 453.

50. Antoine Adam, Préface à l'édition du *Capitaine Fracasse*, Folio, Gallimard, 1972, p. 9 : "Gautier s'intéressait trop aux choses du théâtre pour n'avoir pas fait quelques lectures sur l'hôtel de Bourgogne, ses représentations, son public. Il décida de mettre au centre de son histoire l'un de ces acteurs fameux qui avaient connu alors une si grande popularité. Il ne crut pas opportun toutefois de retenir les plus illustres, Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille ou Turlupin. Il négligea aussi le capitaine Matamore. Il alla chercher un personnage comique un peu moins en vue, le Capitaine Fracasse. Il avait sans doute vu sa silhouette burlesque sur les gravures populaires de l'époque, il l'avait remarqué parmi les Petits danseurs de Callot."

51. P. 49.

52. P. 305.

53. P. 347.

54. P. 345.

55. P. 465.

56. P. 490.

57. Nous n'avons pu aborder ici tous les aspects du roman et en particulier l'aspect de roman historique; signalons que dans un article récent, S. Zenkine traite de cette dimension à propos de l'autre roman important de Gautier ("*Mademoiselle de Maupin, éducation et histoire*", *BSTG*, n°16).

GAUTIER ET SAMUEL-HENRI BERTHOUD

Une Source de *Jettatura*

Jettatura a paru d'abord en feuilletons dans *Le Moniteur Universel* du 25 juin au 23 juillet 1856, sous le titre de *Paul d'Aspremont*, conte ; le conte a ensuite été publié en volume, sous son titre définitif, simultanément à Bruxelles (Méline et Cans, 1857) et à Paris (Michel Lévy, annoncé par *la Bibliographie de la France* du 6 juin 1857). Le dépouillement de l'année 1840 de *La Presse* montre que, seize ans avant la préoriginale de *Jettatura*, avait paru dans le quotidien d'Emile de Girardin un récit intitulé *Gettatore* et signé "S. Henry Berthoud". Né en 1804 à Cambrai, fécond collaborateur de *La Presse*, Samuel Henri Berthoud(1) écrivit aussi dans *La Mode*, *La Revue des deux Mondes*, *Le Musée des Familles* et *La Patrie* ; il a laissé un nombre considérable d'ouvrages, parmi lesquels on trouve des romans, des livres d'histoire naturelle et des recueils de chroniques scientifiques. *Gettator*, qui occupe six colonnes du feuilleton de *La Presse* dans le numéro daté du 22 novembre 1840, présente des analogies nombreuses avec le conte de Gautier. On en jugera par la transcription qui suit.

Histoire anecdotique du Dix-Neuvième siècle

Gettatore

Les acteurs comiques de Paris qui excitent ce rire franc et irrésistible dont les hommes graves ont si souvent besoin, doivent une si rare faculté bien plus à la

nature qu'à l'art. Il suffit qu'Arnal, Odry, Lepeintre Jeune ou Alcide Tousez(2) se montrent pour dérider les visages les plus sérieux et faire naître une folle joie. Tout en eux est bouffon : leur marche, leurs gestes, les inflexions de la voix, l'air de la figure. Vernet et Bouffé(3), ces deux grands comédiens, avec leurs études profondes et leurs savantes combinaisons si voisines de la nature, n'arrivent d'ordinaire, qu'à produire une gaîté qui ne dépasse pas le sourire. Aussi, les jours où l'on a besoin de se distraire, on va s'asseoir dans une loge du Gymnase. Mais quand on veut s'étourdir, c'est au Vaudeville que l'on a recours. Je ne connais point d'idée fixe qui puisse résister à une parade d'Arnal, pourvu toutefois que l'on n'abuse point de cette hellébore. Pris à doses trop fréquentes et trop rapprochées, il perdrait toute sa vertu et produirait la fatigue et la satiété. L'autre jour, le Vaudeville donnait *Les Cabinets particuliers*(4), la plus vieille et la meilleure peut-être des folies d'Arnal. Assis ou plutôt étalé dans une stalle d'orchestre, un étranger riait avec tant d'abandon qu'il en devenait incommode. Le bruit d'une semblable hilarité gâtait, par son exagération, la gaîté de ses voisins : ceux-ci se retournaient moitié surpris moitié mécontents pour voir quelles joues empourprées, gonflées et convulsives jetaient de tels éclats au milieu de la salle. Le pauvre homme n'en pouvait plus ! Il se tenait les côtes ; il se pâmait ; il s'agitait ; il étouffait ; il pouffait d'un rire si franc qu'il finit par attirer l'attention de l'acteur lui-même. Cette attention faillit devenir funeste à Arnal ; car, lorsqu'il eut quitté la galerie et qu'il remonta la petite échelle qui le ramenait de l'orchestre au théâtre, il trébucha et se tordit presque le pied. Encore un peu plus, et il se donnait une entorse. Néanmoins, rien n'interrompit la pièce, Arnal se fit enfermer sur l'avant-scène devant le rideau, chanta le couplet final et tout fut fini. Alors le convulsionnaire dont la mésaventure de l'artiste n'avait point interrompu le rire put s'apaiser, se

lever, essayer un front ruisselant et aller respirer au grand air. Néanmoins, le rire le reprenait par bouffées au souvenir des adorables bêtises qu'il avait entendu si drôlatiquement jeter dans la salle. Dans ses joyeuses préoccupations, il heurta, par mégarde, une femme qui passait et la jeta sur le trottoir. Un garde municipal fit vivement reculer son cheval pour ne pas écraser celle qui gisait à ses pieds, et éclaboussa largement tous ceux qui sortaient du spectacle. Il renversa en outre une marchande de sucre d'orge avec son étal; enfin l'étranger, en se retirant à l'écart comme les autres, marcha sur les pieds d'un sergent de ville et effaroucha les chevaux d'un remise(5) qui partit au galop et au hasard. Quand l'auteur ou plutôt la cause de tous ces accidents heurta le marteau de l'hôtel Meurice, le tumulte, un quart d'heure d'air vif et une promenade à pied ne lui avaient point encore rendu son sang-froid : le rire n'avait point cessé tout à fait de contracter ses lèvres. A quelques jours de là, un des voisins au Vaudeville de ce victorieux rieur, un de ceux que sa bruyante gâité avait le plus impatientés, se promenait sur le boulevard, et soutenait, sur son bras, un de nos illustres officiers de marine. L'étranger vint à passer et fut parfaitement reconnu de sa victime; l'amiral, qui le vit également venir de loin, se détourna par une volte brusque et dit à son ami : -Quittons le boulevard. Je ne suis point superstitieux et cependant je redoute la présence de cet homme. Jamais elle ne m'a valu que des aventures désagréables. En ce moment, un commissionnaire chargé d'un énorme meuble heurta violemment l'officier à l'épaule et faillit le renverser. - Voilà déjà l'influence du gettatore qui se fait sentir, s'écria le marin. Battons en retraite! Et il fit de la main je ne sais quel signe bizarre et mystique qui consistait à présenter à l'étranger l'index et l'auriculaire comme deux cornes, tandis que les trois autres doigts restaient pliés. Les promeneurs quittèrent le boulevard, se jetèrent dans

le passage des Panoramas et gagnèrent la place de la Bourse. Ce que je fais est absurde dit l'amiral. Cent fois je me suis reproché une si ridicule faiblesse, et cependant je ne puis m'en guérir. Sir Giacomo B*** est un brave officier de la marine anglaise. Les services qu'il a rendus comme capitaine de vaisseau lui ont valu, dans la Grande-Bretagne, des lettres de naturalisation; car, quoiqu'il soit né à Londres, sa mère était de Venise, et son père avait reçu le jour à Naples. Entré dès l'enfance dans la marine, il a fait preuve en mille circonstances de la plus grande habileté et d'un courage sans égal. Cependant aucune des expéditions auxquelles il s'est vu attaché n'a complètement réussi. Cet homme amène partout avec lui la fatalité et le malheur. Les Italiens qui le connaissent prétendent que son œil vairon, couvert de longs cils fauves et qui darde je ne sais quelle insupportable lueur, révèle un gettatore, ou un jeteur de maléfices. Je suis presque de l'avis de ces messieurs. Dernièrement encore, le bateau à vapeur sur lequel il est arrivé en France, a failli périr dans la traversée, et vous avez lu dans les journaux les périls auxquels a été exposé(5bis) ce bâtiment et ceux qui s'y trouvaient. Quand on charge sir B*** d'une expédition, c'est à qui des officiers et des matelots ne partira point avec lui. Jamais capitaine n'a vu plus de désastres. Les cordages se brisent; le vent souffle à rebours; la tempête fond de toute part, des accidents imprévus, invraisemblables, sans exemple, surgissent par centaines. Ce qu'il y a d'étrange, c'est qu'ils ne le frappent jamais personnellement. Tandis que ceux qui l'entourent souffrent et même périssent, sir B*** reste épargné. Le lieutenant sir Daniel Griffiths a fait une campagne avec lui et m'a raconté des choses inouïes sur la funeste influence de cet homme.

-C'est donc un mauvais esprit, une sorte de démon qui se complaît dans la souffrance et le désespoir de ceux qui l'entourent? demanda en souriant l'ami du

marin.

C'est le meilleur et le plus honorable des hommes. Il ne se doute point du mal qu'il répand autour de lui; il s'en désole sans comprendre qu'il en est la cause. S'il vous rencontre et vient vous demander la main, soyez convaincu qu'une voiture va vous écraser à demi, ou du moins vous éclabousser des pieds à la tête. Quand il rend visite à un ami, il faut s'estimer heureux s'il n'arrive pas d'autre désastre qu'un vase précieux brisé ou un feu de cheminée. L'hiver dernier, à l'Opéra, il lorgnait une danseuse qu'il trouvait jolie : aussitôt Mlle Julie Paquita a fait un faux pas, et a entraîné dans sa chute deux de ses compagnes. La première fois que Mlle Falcon a ressenti les effets de la fatale maladie qui l'a arrachée au théâtre, il était là. Mlle Nau, l'autre jour, n'a pu achever son rôle, parce que le capitaine B*** se trouvait à l'orchestre(6)... Ne haussez pas les épaules : si vous rencontriez cet homme, vous en subiriez le mauvais œil.

- Mais hier, j'ai passé la soirée près de lui au Vaudeville, et il ne m'est rien arrivé de fâcheux.

- Le spectacle s'est passé sans accident?

- Non, je dois l'avouer, Arnal a failli se fouler le pied, et la perruque du gros Lepeintre est tombée.

- Et vous?

- Moi, je suis sorti sain et sauf.

- Cette large tache d'huile que je vois sur votre redingote, s'y étalait-elle, quand vous êtes entré au Vaudeville?

- Non, sur mon âme! Le gettatore m'a valu cet accident.

- J'aurais été bien surpris qu'une soirée passée près de sir B*** ne vous eût rien valu de désobligeant. Vous en êtes quitte pour peu de choses.

- Que vous a donc conté le lieutenant sir Daniel, sur le gettatore?

- Il s'agissait d'aller remplir dans l'Inde une mission délicate, qui demandait autant d'adresse que de courage.

Le gouvernement résolut de la confier à sir Giacomo B***, qui réunissait les qualités nécessaires pour la mener à bonne fin. On lui donna donc le commandement d'un navire de guerre. Quelque important et honorable que fût le mandat confié à sir B*** il ne le reçut qu'avec chagrin, car il aimait éperdument une jeune fille d'une rare beauté; il lui était fiancé; et la pauvre infortunée subissait les effets involontaires du mauvais œil de son futur. Elle était tombée gravement malade; il ne restait même plus d'espoir réel de guérison. Cependant les médecins pensèrent que le climat de l'Inde pourrait avoir une heureuse influence sur l'inexplicable langueur qui consumait lentement l'angélique créature. Il fut donc résolu que toute la famille de mis Fan partirait avec elle sur le bâtiment commandé par sir B*** et irait rejoindre à Chandernagor sir Mac F***, son oncle, l'un des plus riches agents de la Compagnie des Indes.

Le voyage se montra d'abord sous les plus fâcheux auspices. Les vents contraires retinrent le navire plus de quinze jours dans la rade, avant qu'il pût mettre à la voile; et, à peine naviguait-il depuis deux jours, qu'une voie d'eau le mit en péril, sans qu'on pût s'expliquer comment cette voie s'était faite. Il fallut relâcher dans un port voisin; deux mousses se noyèrent en revenant à bord. On se remit en mer et chaque jour vint révéler quelque nouvel accident. Le vin se corrompit; l'humidité gagna le biscuit; les volailles et les animaux vivants, embarqués pour la table des dames, moururent frappés d'une maladie épidémique. Les conserves se gâtèrent; enfin une légion de rats prit possession du bâtiment. Néanmoins, ce n'était plus là que des contrariétés; et à force de soins et de sollicitude, le capitaine Giacomo parvenait à ne pas laisser souffrir sa fiancée et sa famille. Cette famille se composait de la mère et des quatre sœurs de mis Fan. Rien n'était charmant comme ces adorables filles, dont l'aînée ne comptait pas vingt-

deux ans, et qui réunissaient à elles cinq tous les genres de beauté. Les grands yeux noirs de mis Sara, les magnifiques cheveux blonds de mis Lucy, la taille souple et céleste de mis Fan, tournaient jusqu'aux têtes des plus grossiers matelots.

Malgré les mille petits incidents désagréables du voyage, la traversée s'était passée sans malheur réel pour le capitaine B***, pour le lieutenant Daniel et pour lady D***, mère des cinq jeunes filles. Cette dame recevait tous les soirs, dans sa cabine, lorsque le service le permettait, les officiers du bord. On faisait de la musique, on dessinait, on prenait le thé, et l'on se réjouissait surtout de voir la fraîcheur de la santé renaître peu à peu sur les joues de mis Fan. En effet, depuis que la jeune fille avait quitté l'Angleterre, le mal inconnu qui dévorait la fiancée de sir B... semblait disparaître et abandonner sa proie. Mis Fan ne toussait plus; son œil avait perdu cet éclat fatal que donnent les approches de la mort et une douce pâleur légèrement nuancée de rose, remplaçait, sur ses joues, les deux taches rouges qui naguère en brûlaient les pommettes.

Après une longue traversée, bien qu'on ne vît pas encore la terre, on commençait néanmoins à reconnaître, par une multitude d'indices, que les côtes des Indes n'étaient pas à une très grande distance. Le ciel, toujours serein depuis la dernière relâche, prenait de jour en jour un aspect plus éblouissant; à l'horizon, des nuées légères et transparentes s'allongeaient en figures coniques et par leur direction et par leur forme annonçaient l'approche du continent : enfin des oiseaux tels qu'on n'en rencontre point au milieu des mers, voltigeaient autour des mâts. Les jeunes mis, rassemblées sur le pont, autour de leur mère, respiraient avec joie les parfums végétaux que leur apportait le vent. La terre ne pouvait tarder à paraître; la terre qui devait amener tant de bonheur pour l'heureuse famille et permettre enfin à sir B... de s'unir à sa fiancée.

Tandis que la jeune fille, appuyée sur le bras du capitaine, se livrait aux mille rêves d'or de la convalescence, quelques matelots virent, à l'arrière du brick, des dauphins qui se jouaient à la surface de l'eau. Ces dauphins étaient suivis d'un grand nombre de poissons que le calme de la mer permettait de distinguer à une certaine profondeur.

- A la pêche! à la pêche! cria-t-on de toutes parts. Les jeunes filles accoururent pour assister à ce spectacle. Mis Fan elle-même y prit grand plaisir; bientôt le pont fut couvert de poissons qui se débattaient et dont le cook s'empara.

Deux heures après, sir B... et son lieutenant sir Griffiths étaient gaiement à table et dînaient avec lady D... et sa famille, lorsque le contremaître entra tout à coup, pâle et se soutenant à peine.

- Capitaine, dit-il, l'homme de quart au gouvernail vient de tomber mort après avoir éprouvé de violentes douleurs. La plupart des matelots souffrent horriblement; l'équipage est empoisonné par le poisson qu'on a pêché ce matin.

Le capitaine s'élança sur le pont; quand il revint, lady D..., soutenue par ses filles, commençait à ressentir les atteintes du mal cruel qui avait frappé tout l'équipage. Bientôt elle succomba sous les yeux de ses filles au milieu d'effroyables souffrances. Les pauvres anges subirent à leur tour les fatals effets du poison. A la fin du jour, il y avait là cinq cadavres sur lesquels mis Fan attachait des regards fixes et désespérés.

Sir Griffiths faillit mourir lui-même. Quand il reprit connaissance, après huit jours de délire, le bâtiment marchait au hasard. De l'équipage entier il ne restait que six matelots, comme le lieutenant, gravement malades, et incapables de la moindre manœuvre. Seuls, mis Fan et le capitaine n'avaient pas mangé de poisson; l'une parce qu'elle redoutait pour son estomac délicat la chair lourde du dauphin; l'autre parce qu'après avoir servi les six

convives il allait seulement commencer à dîner, lorsque le contremaître était venu brusquement l'appeler. Du reste, il eût mieux valu pour tous les deux qu'ils fussent morts comme les autres; car aucun espoir de salut ne semblait rester au capitaine, et mis Fan avait perdu la raison.

Le brick, qui marchait à l'aventure, et dont sir B... avait coupé les voiles, fit rencontre, après six semaines, d'un bâtiment qui le héla, prit à son bord le capitaine, le lieutenant, les matelots malades, l'infortunée mis Fan et les ramena à Londres. Mis Fan, placée dans une maison de santé à Londres, y gémit encore aujourd'hui, privée de sa raison et sans espoir de jamais guérir, car dix ans se sont écoulés depuis les événements que je raconte. Quant au capitaine B... peu à peu le désespoir qu'il éprouvait perdit de sa violence. Depuis lors on lui a confié diverses expéditions que la fatalité a toujours frappées. C'est lui qui commandait le navire à bord duquel se trouvaient les femmes déportées que l'on envoyait à *Botany-Bay*(7), et qui périt, il y a peu d'années, en face du port de Boulogne. Enfin il fit naufrage sur les côtes de Guinée, en 1839, et seul de l'équipage, il revint en Europe.

Découragé par le malheur qui frappait les expéditions maritimes qu'il commandait, et devenu immensément riche grâce à la mort d'un oncle qu'il n'avait point vu depuis l'enfance, et qui mourut huit jours après avoir reçu la visite de son neveu, sir B... a renoncé à la mer. Il mène à Paris la vie d'un opulent paresseux, et jette à droite et à gauche, sans le soupçonner, les maléfices de son Mauvais-Ceil. Tenez, le voilà qui entre à la Bourse, je parie qu'il va arriver quelque accident.

En effet, il sortit bientôt de cette ruche du jeu une multitude vivement agitée. Les fonds, jusque là paisibles, venaient de subir tout à coup une baisse de trois francs.

- Eh bien! Que vous avais-je dit? s'écria l'amiral.

Fuyons bien vite avant que ce gettatore ne me voie. J'ai le malheur de le connaître; s'il me regardait seulement, j'aurais de l'inquiétude et du guignon pour le reste de la journée.

Il entraîna son compagnon. Quand ils se trouvèrent hors du péril et à se promener paisiblement dans le jardin des Tuileries :

- Ce qui m'étonne, dit l'ami du marin, c'est que sir B... ne soit pas d'un caractère mélancolique, et qu'après avoir subi et fait subir tant de malheurs aux autres, il trouve pour lui-même de si bons et de si francs éclats de rire aux *Cabinets particuliers*.

- Cela prouve d'abord en faveur d'Arnal et du comique irrésistible de son jeu. Ensuite il faut ajouter que le temps guérit bien des souvenirs douloureux; pour les guérir il emploie un remède bien souverain : il les efface.

L'amiral parlait encore quand le gettatore se trouva brusquement vis-à-vis le marin, lui tendit la main avec affection et se plaignit avec bienveillance de ne point avoir eu l'honneur de le rencontrer depuis longtemps. L'amiral reçut les gracieusetés de sir B... avec une politesse contrainte et non sans dresser l'index et l'auriculaire de manière à former l'amulette que les Napolitains emploient comme remède efficace contre les Gettatori.

- L'infâme, s'écria-t-il, je suis sûr que je vais avoir la goutte.

En effet, le pauvre amiral a gardé la chambre pendant un mois.

Sir B... n'est point le seul gettatore que l'Italie ait envoyé en France. Deux autres hommes, à l'œil venimeux et les meilleurs gens du monde par eux-mêmes, exercent, dit-on, leurs maléfices involontaires à Paris. Dieu vous garde de leur rencontre! Ils inspirent une telle frayeur à l'un de nos spirituels collaborateurs, qu'il porte sans cesse au cou des amulettes rapportées de

Naples pour se préserver de la mauvaise influence des
Gettatori.

S. Henry BERTHOUD.

Le titre du récit de Berthoud est fautif : le mot italien *gettatore* signifie "fondeur" et non "jeteur de sort"; *jettatore* est la bonne graphie française, tandis que les Italiens écrivent *iettatore*. On a pu relever les similitudes qui rapprochent le conte de Gautier du texte de *La Presse*. A l'image de sir Giacomo B***, Paul d'Aspremont, héros de *Jettatura*, n'est pas responsable des pouvoirs qui se sont glissés dans son regard; innocent, c'est à son insu, et malgré lui, qu'il fait du mal à son entourage. Au premier rang de cet entourage figure, chez Gautier comme chez Berthoud, la fiancée anglaise du malheureux *jettatore* ; dévorée par une espèce de vampirisme oculaire, se consumant d'un mal non identifié, la jeune femme tente, dans les deux récits, de retrouver la santé en quittant les brumes du nord de l'Europe. Le signe dont on use pour conjurer *le fascino* est le même dans *Gettatore* et dans *Jettatura* : l'index et l'auriculaire sont pointés vers le jeteur de sort, tandis que les

deux autres doigts, repliés sous la paume, se joignent au pouce(8).

Le récit de Berthoud insiste longuement sur les catastrophes maritimes dues à la présence de sir Giacomo sur un bateau; au grand soulagement des marins, Paul d'Aspremont quitte moins la terre ferme, mais on note cependant que son apparition sur le pont du *Léopold* provoque l'arrivée d'une vague qui précipite à la mer plusieurs *facchini* napolitains(9). Au théâtre du Vaudeville, sir Giacomo fait trébucher Arnal pendant une représentation, tandis que la présence de Paul d'Aspremont ôte tous ses moyens à l'acteur du théâtre de Pulcinella à Naples(10). Le même Paul d'Aspremont se souvient aussi d'avoir vu mourir, au théâtre de la Reine, à Londres, une jeune danseuse qu'il suivait du regard(11); à l'Opéra de Paris, sir Giacomo fait preuve d'une influence aussi funeste : les danseuses tombent, les cantatrices perdent leur voix et oublient leur rôle. L'exploitation littéraire de la croyance napolitaine au mauvais œil était loin d'être rare au XIXe siècle(12) : sans prétendre être exhaustif, on peut citer *Le Jettator* de Roger de Beauvoir, publié en 1833 au

tome IX du *Salmigondis*, contes de toutes les couleurs(13), *Le Mauvais œil*, opéra-comique d'Eugène Scribe, Gustave Lemoine et Loïsa Puget, créé le 1er octobre 1836, ainsi que la comédie-vaudeville *Le Jettator*, de Dumanoir, Marc Michel et Emmanuel Gonzalès, créée le 1er octobre 1841 au Palais-Royal. Gautier avait entendu parler de cette dernière pièce puisqu'il affirme dans *La Presse* du 9 octobre suivant que, par superstition, il a refusé d'y assister(14). Il connaissait à coup sûr *Le Corricolo* d'Alexandre Dumas, dont les quatre volumes furent publiés en 1843(15). Dans les notes de l'édition qu'il a procurée en 1981 de *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*(16), Jean Gaudon a relevé les similitudes existant entre *Jettatura* et le texte de Dumas. Elles n'excluent pas l'utilisation par Gautier du texte de Berthoud, avec lequel *Jettatura* entretient des rapports beaucoup plus nombreux qu'avec *Le Corricolo* et qu'avec les autres textes qui viennent d'être mentionnés. *Gettatore* semble, nonobstant, avoir échappé à l'attention des gautiéristes.

Si l'on peut être frappé par les ressemblances entre les *Gettatore* et *Jettatura*, on ne doit pas moins convenir que la thématique du "mauvais œil" n'accède que chez Gautier à une dimension véritablement littéraire. Le texte de Berthoud n'exploite ni les ressources du fantastique, ni le tragique inhérent à la situation des deux héros (la fatalité semble être seule responsable de la malédiction qui frappe ceux-ci). L'"histoire anecdotique" de 1840 change en 1856 de statut et la plume de Gautier intègre les éléments du feuilleton de *La Presse* dans la rédaction d'un conte au propos incomparablement plus ambitieux. Le système de la narration évolue d'un texte à l'autre : chez Berthoud, les événements se trouvent rapportés par un narrateur extérieur à l'action, mais qui, s'exprimant à la première personne, préserve le doute sur la réalité des faits racontés. La structure narrative du conte de Gautier apparaît à l'évidence d'une complexité accrue : les événements sont racontés à la troisième personne, mais le récit n'adopte pas toujours le point de vue du même personnage. Le narrateur de *Jettatura* n'est pas un narrateur omniscient; adoptant une démarche essentiellement descriptive, il se réfère à une réalité picturale, visuelle, qui fait dépendre la relation des faits des limites de son regard. Berthoud, lui, ne fournit pas de descriptions, ne dessine pas de caractères; il ne se concentre que sur l'anecdote. Le burlesque

n'est même pas absent de certaines des scènes provoquées par son "gettatore" et celui-ci annonce plutôt la figure du commodore que celle de Paul d'Aspremont. Autre atout du récit gautiériste : le décor napolitain autorise l'auteur à construire une doctrine esthétique et sociale du climat, et aussi à pousser son récit vers une issue tragique. On ne peut d'ailleurs manquer de noter combien la fin du récit de *La Presse* ("le temps guérit bien des souvenirs douloureux") apparaît dérisoire face au pathétique du dénouement du conte de Gautier, -le vain sacrifice de la vue de Paul, puis sa mort. De Berthoud à Gautier, c'est une nouvelle vision du monde qui se construit et qui permet la transformation d'une anecdote sans profondeur en une œuvre d'art alternant les points de vue et les plans temporels, s'ouvrant à la mythologie, liant les thèmes de l'amour et de la mort, usant enfin de toutes les virtualités de l'écriture fantastique (humour, jeux de la narration, réalisme descriptif, pathétique).

Reste que la donnée initiale de *Jettatura* se rencontre tout entière dans le texte de Berthoud et que Gautier n'a pu ignorer ce récit au moment de sa publication le 22 novembre 1840. Le futur auteur de *Jettatura* était en effet rentré d'Espagne depuis le 7 octobre(17) et avait repris le 7 novembre ses activités de chroniqueur dramatique pour le journal de Girardin. Ainsi, le lendemain du jour où paraît *Gettatore*, *La Presse* publie le compte rendu, par Gautier, du *Verre d'eau*, comédie historique de Scribe représentée au Théâtre-Français. De plus Gautier se trouvait à l'époque en relation épistolaire avec Berthoud, lequel dirigeait le Musée des Familles où allaient paraître, en juillet 1840, *Le Chevalier double*, et au mois de septembre suivant, *Le Pied de momie* : on conserve une lettre datée du 10 janvier 1840, adressée à "*Mon très cher* (Berthoud)", dans laquelle Gautier propose à son correspondant un avant-projet du *Pavillon sur l'eau*(18).

Berthoud et Gautier se connaissaient donc, et on ne peut même exclure que le premier ait pensé au second en écrivant, à la fin de *Gettatore* :

Ils (les jeteurs de sort) inspirent une telle frayeur à l'un de nos plus spirituels collaborateurs qu'il porte sans cesse autour du cou des amulettes, rapportées de Naples pour se préserver de la mauvaise influence des Gettatori. Bien qu'en 1840, Gautier n'eût encore jamais voyagé en Italie (à

l'inverse de Nerval, autre collaborateur de La Presse), Berthoud pourrait bien avoir visé notre auteur. D'après Emile Bergerat, son biographe, Gautier

croyait aux sortilèges, aux enchantements, aux envoûtements, à la magie, au sens des songes, à la divination des moindres accidents, couteaux en croix, salière renversée, trois bougies allumées, que sais-je encore? Ce qu'il a écrit de la jettatura n'était que la faible expression de ce qu'il pensait (...)(19).

Et Théo se décrivait lui-même comme "un pauvre opère superstitieux" qui entend se protéger

contre le fascino et les mauvais présages(20).

Il serait beau qu'en 1840, Berthoud ait salué celui qui devait donner à la thématique du jeteur de sort son expression la plus achevée, et sauver de l'oubli le nom de son inspirateur.

Aniko ADAM
Michel BRIS

NOTES

1. Berthoud avait l'habitude de donner une finale anglaise à son deuxième prénom.

2. Étienne Arnal (1794-1872) et Emmanuel Lepeintre jeune (1790-1847) appartenaient en 1840 à la troupe du théâtre du Vaudeville, où le premier avait débuté en 1827, le second en 1823. Jacques Charles Odry faisait en 1840 admirer ses talents au théâtre des Variétés, où il fut Bilboquet dans la fameuse comédie-parade de Varin et Dumersan *Les Saltimbanques* (1838). Enfin Alcide Tousez (1806-1850) était acteur du Palais-Royal (début en 1833).

3. La carrière de Charles-Edme Vernet (1789-1848) s'est presque tout entière déroulée au théâtre des Variétés. Hugues-Marie-Désiré Bouffé (1800-1888) appartenait au théâtre du Gymnase.

4. Vaudeville en un acte par Saintine et Duvert, représenté pour la première fois au théâtre du Vaudeville le 23 octobre 1832 et régulièrement repris après sa création.

5. "Voiture de louage qui stationnait dans une remise, plus luxueuse que celles qui stationnaient dehors" (*TLF*).

5bis. Sic.

6. *Marie-Cornélie* Falcon (1814-1897), cantatrice, élève de Nourrit, était entrée à l'Opéra en 1832. Elle triompha dans *La Juive* (1835) et dans *Les Huguenots* (1836), mais éprouva, à partir de 1837, des ennuis avec sa voix. Après un séjour en Italie et une dernière représentation, en mars 1840, elle prit sa retraite définitive. -Marie-Dolorès Nau, cantatrice également, née en 1818 dans une famille espagnole établie aux Etats-Unis, appartient à la troupe de l'Opéra de 1836 et 1842 et de 1845 à 1848.
7. Baie de la côte orientale de l'Australie, Botany-Bay était une colonie pénitentiaire.
8. Th. Gautier, *Récits fantastiques*, chronologie, introduction et notes par Marc Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1981, p.395.
9. *Ibid.* p. 384.
10. *Ibid.* pp. 411-412.
11. *Ibid.* pp. 428-429.
12. Pareille croyance était attribuée aussi aux Slaves du sud : ainsi *La Guzla* de Mérimée (1827) consacre à ce thème plusieurs ballades supposées et en 1835, Mathurin-Joseph Brisset publie *Le Mauvais œil, tradition dalmate* (Paris, U.Canel).
13. Paris, Fournier jeune.
14. Voir Claude-Marie Senninger, *Théophile Gautier, une vie, une œuvre*, Paris, SEDES, 1994, p. 375. On note que dans la pièce de 1841, la donnée de départ et surtout le traitement qui en est fait, n'ont que des rapports superficiels avec le conte de Gautier. Voici le compte-rendu anonyme du *Jettator* qu'on trouve dans *Le Constitutionnel* du 4 octobre 1841 : "La scène se passe en Italie, pays de la *Jettaura*. Un jeune rapin français, M. Hector Parmesan, est épris des charmes de Mlle Cavalcanti. Malheureusement pour lui, la jeune Italienne est la fiancée d'un jeune comte qu'elle aime. M. Hector, afin d'éloigner son rival, le fait passer pour un *Jettator*, et il a soin qu'à son approche les bougies s'éteignent : le lustre tombe avec fracas, les bustes de l'Arioste et du Tasse se brisent. Le fiancé de Mlle Cavalcanti devine la ruse de l'amoureux rapin et veut le jeter par la fenêtre; mais la jeune fille et sa tante sont généreuses et pardonnent, heureuses qu'elles sont d'en être quittes pour la peur. Quelques scènes plaisantes et des mots fort gais font le mérite de cette petite farce, où l'on rit beaucoup du rôle bouffon du jeune rapin (...)".
15. Paris, Dolin.
16. Paris, Gallimard, Folio.
17. Date mentionnée dans Th. Gautier *Correspondance générale* éd. par Cl. Lacoste-Veysseyre et al., Genève, Droz, 1985, tome I, p.176.
18. Voir le texte de cette lettre, *Ibid.* p. 178.
19. Emile Bergerat, *Théophile Gautier*, Entretiens, souvenirs et correspondance, avec une préface d'Edmond de Goncourt, Paris, Charpentier, 1879, p. 166.
20. Gautier, *L'Orient*, Paris, Charpentier, 1877, t. II p. 127. Gautier aurait eu une telle peur du "mauvais œil", qu'il laissera plus tard, dans les manuscrits de ses

critiques dramatiques, un blanc là où devait figure le nom de Jacques Offenbach, lequel passait à Paris pour un dangereux jeteur de sort : voir E. Bergerat, op. cit., p. 67, ainsi que l'article de Jaroslav Frycer, "Mauvais yeux -regards frénétiques", *Le Romantisme frénétique*. Recueil d'articles publiés sous la direction de *Jaroslav Frycer et Fritz Peter Kirsch, Brno-Wien*, 1993, p. 67. Pour justifier son refus de se rendre au Palais-Royal où l'on, représente *Le Jettator*, Gautier écrit dans *La Presse* du 9 octobre 1841 : "Il y a bien aussi au Palais-Royal une pièce dont nous n'osons pas rendre compte, de peur qu'il nous arrive malheur, nous voulons parler du *Jettator*. C'est en tremblant que nous écrivons ce terrible mot, à peine rassuré par la petite main de corail faisant les cornes et les médaillels bénites suspendues à notre col, car nous avons été poursuivi nous-mêmes par un jettator de la plus terrible espèce, et qui a causé dans Paris autant de désastres que le choléra en personne. Nous admirions le courage des auteurs et nous ne l'imiterons pas."

COHERENCE, RIGUEUR ET POESIE dans *Jettatura*

A l'origine des deux nouvelles napolitaines de Gautier, *Arria Marcella* (mars 1852) et *Jettatura* (juin 1856), se trouve sans doute le bref séjour de l'écrivain dans la cité parthénopeenne, en novembre 1850. Ce fut bien sûr l'occasion pour Gautier de découvrir le site, la ville, et quelques œuvres d'art, mais non pas de saisir en profondeur une atmosphère particulièrement complexe(1) dont il aurait pu se servir pour son œuvre romanesque. On peut supposer que l'élaboration de ces récits nécessita chez leur auteur la mobilisation de toute une culture et que l'imagination eut pour rôle de recréer un univers dont la cohérence est avant tout littéraire. En ce qui concerne *Jettatura*, il me paraît tout d'abord évident que Gautier a beaucoup utilisé le récit de voyage de Dumas, intitulé *Le Corricolo*, ouvrage publié en 1843(2). Mais la confrontation des deux textes montre surtout comment des éléments identiques peuvent donner un résultat esthétique bien différent, tout à l'avantage de Gautier dont la nouvelle est d'une étonnante richesse, alors que le récit de Dumas est seulement divertissant et bien enlevé.

L'effort d'organisation de Gautier a d'abord porté sur l'invention des personnages, qui ont été manifestement conçus les uns par rapport aux autres : le couple Alicia/ Paul d'Aspremont; le trio Alicia/ Paul/ le Commodore; le duo antagoniste Paul/ Altavilla et jusqu'aux personnages secondaires, la servante Vicé, le personnel de l'hôtel de Rome, les Napolitains de la rue; tous tissent entre eux des réseaux serrés et tendus, caractéristiques de la conduite rigoureuse du récit(3).

Si nous cherchons à interpréter la relation Alicia-Paul d'Aspremont, et ce que Gautier écrit à leur sujet, nous sommes tout d'abord conduits à y retrouver l'Ange Alicia aux prises avec Paul, le Démon, selon un schéma qui remonte à Byron et que l'on retrouve dans l'"Eloa" de Vigny notamment. Les ressemblances physiques entre Paul et Lucifer, entre Alicia et un ange sont expressément soulignées dans des passages où le récit est pris en charge (démarche intellectuelle) par le narrateur :

La légende d'un peintre italien qui, voulant représenter l'archange rebelle, lui composa un masque de beautés disparates et arriva ainsi à un effet de terreur bien plus grand qu'au moyen des cornes, des sourcils circonflexes et de la bouche en rictus. Le visage de l'étranger produisait une impression de ce genre(4).

Et en ce qui concerne Alicia, citons, parmi d'autres passages :

La beauté si parfaite d'Alicia se spiritualisait par la souffrance : la femme avait presque disparu pour faire place à l'ange(5).

D'autres éléments peuvent conforter cette interprétation byronienne du récit de Gautier, par exemple le côté douloureux de Paul, sa mélancolie à la René ou, comme le souligne Michel Crouzet(6) sa parenté avec le Satan baudelairien. Le couple Paul-Alicia nous semble cependant ne pas se laisser réduire à cet archétype, le langage romanesque se complique et s'intensifie dans *Jettatura* comme avec les diverses voix d'un orchestre complet. Il est certain que Gautier a mobilisé sa sensibilité et son imagination pour composer cette nouvelle; les nombreux portraits qui jalonnent la narration fonctionnent comme autant de signaux de la complexité du texte.

Revenons à Alicia. Les héroïnes des récits de Gautier, toutes parfaitement belles, répondent à des stéréotypes romantiques que l'écrivain a réélaborés en fonction de chaque structure narrative. Ainsi, la blondeur pâle d'Angela, de Prascovie, de Spirite, est

signifiante dans l'économie même des contes où elles figurent, tout comme le physique de Clarimonde, rousse aux yeux verts, correspond à l'ambiguïté de ce vampire amoureux. Alicia Ward(7), dont le prénom semble connoter une idée de pureté, est présentée comme

appartenant à une variété d'Anglaises brunes qui réalisent un idéal dont les conditions semblent se contrarier.

En effet, des cheveux

aussi noirs que la nuit sur les ailes d'un corbeau,

sa peau d'une blancheur éblouissante, ses yeux bleus, ses lèvres de cerise -un corps mince, délié, élégant- la rendent comparable à une Circassienne. Autant dire que cette fille du Nord est en fait une femme de nulle part puisqu'elle unit à sa nationalité britannique une apparence de femme orientale. Elle est en quelque sorte l'émanation même de la ville où elle est venue se reposer, Naples, qui est d'ailleurs perçue à l'époque comme la porte de l'Orient. En fait, dans ce portrait, un peu inattendu, Gautier s'est tout simplement inspiré du physique attribué à la princesse Elena, fille du prince de ***, le jettatore du récit de Dumas :

Quant à la fille, c'était une délicieuse personne, qui réunissait en elle les deux types des beautés italienne et anglaise : elle avait de longs cheveux noirs, de beaux yeux bleus, le teint blanc et mat comme un lís, des dents petites et brillantes comme des perles, les lèvres rouges comme une cerise(8).

Si Alicia, par ses yeux et sa fragilité diaphane, fait penser à un ange, les couleurs qui lui correspondent -noir, rouge, blanc, et nous le verrons, vert- sont plus proches de la nature que du paradis. C'est une fée, ou un personnage de conte de fée : elle fait songer à la Blanche-Neige des frères Grimm. Non seulement par sa peau, plus blanche que le lait, la neige, l'albâtre, la cire vierge et tout ce qui sert aux poètes à faire des comparaisons blanches,

mais aussi par ses cheveux. On se souvient que chez Grimm, les cheveux de l'héroïne sont explicitement comparés à l'ébène : c'est de ce bois que sera constitué le cercueil d'Alicia. Dans le conte allemand, les précisions physiques ont une signification symbolique et appartiennent à l'essence même de l'archétype. Il me semble vraisemblable que Gautier ait pensé à Blanche-Neige pour composer cette Anglaise, si différente quoi qu'il en dise, des "jeunes personnes" d'Outre-Manche et que c'est pour cette raison qu'il a repris, trait pour trait, l'esquisse de Dumas. Au XIXe siècle, les interprétations naturalistes des contes de fées étaient très en vogue et *Blanche-Neige* en particulier, se prête facilement à ce jeu symbolique : le nom même de l'héroïne, les nains qui sont des gnomes, la morte qui se réveille à l'intervention du prince comme la nature sous le souffle du printemps etc... Il semble clair d'ailleurs que miss Alicia Ward a été imaginée comme le contraire du protagoniste Paul d'Aspremont qui appartient au monde du feu. Neige, ou plutôt eau, elle est l'opposant exact de son fiancé, et Gautier s'est livré à toute une orchestration très étudiée de cette opposition.

Ainsi des vêtements de la jeune fille, blancs ou de tonalité très claire, les jasmins qu'elle porte dans les cheveux, les objets qui lui appartiennent, la récurrence des couleurs blanche et verte à son propos. Les divers habitats d'Alicia, mentionnés dans le récit, sont situés à la campagne :

La maison de briques roses, tapissée d'églantiers et de chèvrefeuille

de Richmond comme le château du Lincolnshire sont présentés dans un environnement de nature domestiquée, parc, pelouse, étang sur lequel les amoureux font du canotage. Et c'est là que, sous le regard de Paul et selon le cycle même des saisons, Alicia Ward commence à ressentir la maladie qui l'emportera. La description de la maison choisie par Alicia en bordure de mer au sud de Naples est sommaire -maison blanche, terrasse ombragée d'une treille- mais celle du jardin, beaucoup plus développée, manifeste que la nature napolitaine retournée à l'état sauvage est l'environnement naturel de la jeune fille. Ce n'est pas par simple souci ornemental que Gautier

consacre, à divers moments, plusieurs paragraphes à ce jardin. Mais parce que cet Eden, où Alicia a seulement fait tracer un chemin d'accès à travers des végétations folles, correspond à sa personnalité même :

Tout avait poussé avec une activité prodigieuse. Orangers, myrtes, grenadiers, limons s'en étaient donné à cœur joie...(9).

A certaines de ces plantes, la mythologie a attaché une signification symbolique, religieuse ou mythique. Le myrte de Vénus, le pin de Cybèle, le grenadier de Proserpine...Alicia aime les fleurs et les protège :

Un bouquet m'inspire une sorte d'épouvante : ce sont des fleurs mortes, des cadavres de roses, de verveines ou de pervenches, dont le parfum a pour moi quelque chose de sépulcral

dit-elle à Altavilla(10). On serait tenté d'assimiler Alicia à une déesse de la nature, Flore ou Cybèle. Dans son jardin, Alicia a une "retraite favorite", une sorte d'autel, une anfractuosité de rocher taill e en forme de siège

que protégeait un fouillis d'orangers, de c drats, de lentisques et de myrtes(11)

devant laquelle Paul prend une position d'orant. Peut-on aller plus loin? Créature de l'eau, ondine peut-être, fée fécondante de la nature, cette jeune fille aux traits de Blanche-Neige pourrait-elle être assimilée à une de ces sirènes liées à la baie de Naples depuis Homère? Ses paroles, sa voix ont sur Paul un effet apaisant, rassurant, thérapeutique même. A.M. Jaton, dans son étude *Le Vésuve et la Sirène*, parle des œuvres de Gautier, mais ne répertorie pas Alicia parmi les figures littéraires des sirènes. Il est vrai qu'entre la sirène, marine, et l'ondine, ou la na ade liée aux sources, les créatures de l'eau sont diversifiées par la tradition. Alicia, plus proche de la neige que de l'eau salée est en relation avec les jardins. Elle se présente comme

une virtualité de fécondité que l'échec de sa relation avec Paul d'Aspremont annihilera. Sous le regard brûlant de son fiancé

sa vie s'exaltait, s'évanouissait; elle rougissait et pâlisait, devenait froide, puis brûlante. -Une minute de plus, et l'âme l'eût quittée.(12).

Dans ce célèbre passage l'amour assimilé au feu menace la neige de fusion, voire de vaporisation. L'air, allégorie de l'âme, est le dernier état de l'eau dans l'imaginaire poétique(13).

Epris d'Alicia, Paul d'Aspremont est son antagoniste fatal, donc dans son aspect élémentaire, c'est un être de feu. L'ensemble de la fable tend à nous faire admettre que le regard du jettatore sera la cause de la mort d'Alicia. Avant d'étudier l'orchestration par l'élément igné du personnage de Paul, remarquons qu'à la fin de la nouvelle, Paul s'aveugle volontairement pour sauver celle qu'il aime, puis, après la mort de celle-ci, se suicide. La mort lui vient donc indirectement d'Alicia, dont nous n'avons vu jusqu'à présent que les aspects positifs de déesse ou de fée de la nature et des eaux. Car, même s'il est vrai que toute la surface du récit nous présente une héroïne constamment sympathique, elle causera finalement la mort de Paul et l'on peut se demander si elle ne comporte pas des aspects mortifères.

Gautier semble en avoir disposé quelques-uns à certains points stratégiques du texte. Ainsi, lorsque Paul vient rendre visite pour la première fois à Alicia dans sa villégiature napolitaine, il doit passer d'abord par le portail qui ferme le jardin exubérant et verdoyant de cette fille des eaux :

une porte fermée de deux piliers de briques blanchies, surmontées d'urnes de terre rouge, où des aloès épanouissaient leurs feuilles pareilles à des lames de fer-blanc et pointues comme des poignards.... (14).

Le reste de la végétation, à première vue, n'est pas plus accueillant :

Cactus (qui) entremêlaient leurs raquettes

épineuses,(...) énormes figuiers... aux larges feuilles d'un vert métallique

et, pour couronner le tout, un grand pin parasol, l'arbre de Cybèle qui rappelle aussi la mutilation d'Attis. Les poignards des aloès font penser à l'épée de feu défendant la porte de l'Eden, annoncent la mort d'Altavilla et la lame rougie qui aveuglera Paul. En outre, toute porte est un passage vers un autre état, souvent la mort. C'est la mort qui guette Paul chez Alicia, dénouement d'une passion conduite par la fatalité. Ainsi, lors de la dernière visite de Paul, devenu aveugle, à miss Ward, les végétaux, loin de s'écarter devant lui comme devant le prince de la Belle au bois dormant, essayent d'entraver sa marche. On peut dès lors se rappeler que la lettre qui invite Paul à cette visite, à la fin du chapitre I, est signée Alicia W. En renversant la dernière lettre, cette signature est l'anagramme parfait de "Malicia", et le prénom choisi par Gautier n'est peut-être plus si angélique qu'il le paraissait d'abord.

La parenté voulue par Gautier entre Paul d'Aspremont et un malin génie du feu donne lieu à la même stratégie d'écriture que pour Alicia. Les couleurs de Paul sont le rouge et le noir :

Ses cheveux d'un blond obscur tiraient sur cette nuance que les Anglais appellent auburn, et s'incendiaient au soleil de reflets cuivrés et métalliques, tandis que dans l'ombre ils paraissaient presque noirs(15).

Les yeux de Paul, lorsqu'ils manifestent leur redoutable pouvoir destructeur, virent du gris indifférent à des couleurs et des formes infernales :

Les prunelles, de grises, devenaient vertes, se tиграient de points noirs, se striaient de fibrilles jaunes(16).

Les fibrilles de ses prunelles se tordaient comme des vipères convulsives; ses sourcils vibraient pareils à l'arc d'où vient de s'échapper la flèche mortelle, la ride

blanche de son front faisait penser à la cicatrice d'un coup de foudre et dans ses cheveux rutilants paraissaient flamber des flammes infernales(17). Une pâleur verte envahit subitement la face de M. d'Aspremont(18), une auréole rouge cercla ses yeux; ses sourcils se rapprochèrent, la ride de son front se creusa et de ses prunelles jaillirent comme des lueurs sulfureuses(189).

Les images empruntées au monde minéral qui complètent la thématique du feu renforcent celle-ci en éloignant Paul d'Aspremont de la nature végétale, aqueuse, féconde, qui est l'univers d'Alicia. Comparaisons ou métaphores agissent de toute façon comme références au réel. Ceci est particulièrement net dans l'emploi des couleurs désignées dans leurs tons purs et non pas dans leurs nuances comme dans les récits de voyage qui peignent sans trop chercher à symboliser(20). Le gris, le noir, les couleurs neutres du costume du jeune homme comme il faut que Paul d'Aspremont pensait être avant sa confrontation aux superstitions napolitaines correspondent à l'extinction d'un foyer, cendre, suie, et, dans l'univers psychologique, à l'indécision; l'erreur, le désespoir. Lorsqu'il a commis l'attentat contre ses yeux, Paul se trouve définitivement dans les ténèbres :

Une ombre épaisse, opaque, auprès de laquelle la nuit la plus sombre est un jour splendide l'encapuchonnait de son voile noir(21).

Ces rappels nous permettent d'identifier les équivalents mythiques auxquels Gautier a songé en inventant son personnage et qui témoignent d'un souci de cohérence qui porte sur les moindres détails. Ainsi la dernière vision du monde, avant l'attentat désespéré, et, nous le verrons, sacrilège, de Paul à l'encontre de ses yeux, est celle du soleil couchant, c'est-à-dire du dieu dont le personnage procède : Apollon, avant de symboliser l'intelligence, fut aussi l'archer funeste, meurtrier des enfants de Niobé. Le récit de Gautier, dont le cadre géographique est Naples, ville au carrefour des traditions religieuses, amalgame paganisme et spiritualité chrétienne :

Soyez condamnés, mes yeux, puisque vous êtes meurtriers; mais, avant de vous fermer pour toujours, saturez-vous de lumière, contemplez le soleil, le ciel bleu, la mer immense.....(22).

Et plus loin :

Quand on a l'amour, on possède le vrai soleil, la clarté qui ne s'éteint pas.

Les citations empruntées au monologue de Paul révèlent l'intériorité du personnage tout en nous éloignant de son apparence inquiétante qui s'oppose à sa personnalité aimante et sensible. Le narrateur, lorsqu'il se contente de poser sur lui un regard extérieur, renvoie le lecteur à l'archétype judéo-chrétien le plus négatif qui soit :

Il se mit devant une glace et se regarda avec une intensité effrayante : cette perfection disparate, composée de beautés qui ne se trouvent pas ordinairement ensemble, le faisait plus que jamais ressembler à l'archange déchu, et rayonnait sinistrement au fond du miroir(23).

Qu'il soit créature d'Apollon ou archange déchu porteur de lumière sombre, c'est toujours à l'élément feu que nous renvoie le personnage de Paul d'Aspremont.

Ce nom lui-même (car Gautier ne laisse jamais l'onomastique de ses contes livrée au hasard), "l'âpre mont", à quoi d'autre qu'au Vésuve, qui domine Naples, renverrait-il? Car le volcan, quoique débonnaire au début de la nouvelle, ne laisse jamais oublier sa présence. Il est successivement question de la suie du Vésuve(24), de sa silhouette violâtre(24bis), de

la fumée, blanche le jour (qui) s'était changée en colonne lumineuse et jetait son reflet sur le golfe(25),

du

Vésuve avec son aigrette de fumée(26).

Dans le chapitre V, les cuisines de l'hôtel de Rome sont explicitement comparées au "cratère du Vésuve". La plaisante et rabelaisienne description des habitants de ces cuisines, le chef Virgilio Falsacappa, le porte-faix Timberio, le cocher Scazziza, les servantes au visage buté et racé, nous suggère une assimilation de ce lieu clos, aux dominantes rouges et noires, avec quelque chose comme la forge de Vulcain, c'est-à-dire l'intérieur même du volcan. Si on admet que ces cuisines sont une métonymie de Naples, la composante ignée de l'environnement où la fatalité a conduit Paul, Alicia et le commodore se trouve renforcée. Ce qui est singulier, c'est que ce milieu igné rejette Paul au lieu de reconnaître sa similitude. On peut voir là une nécessité romanesque autant qu'un trait d'indépendance de l'univers napolitain.

Dans le dernier chapitre, au moment précis où Paul tombe dans la mer -où la mort lui vient de l'eau- le Vésuve entre soudain en éruption en même temps qu'un orage (foudre et pluie) se déchaîne :

Les nuages noirs se lézardèrent comme des murailles d'enfer, laissant apercevoir par leurs fissures l'ardente fournaise des éclairs; des lueurs sulfureuses, aveuglantes illuminèrent l'étendue; le sommet du Vésuve rougit, et un panache de vapeur sombre, que le vent rabattait, ondula au front du volcan.... (27).

La signification de cette révolte de la nature est donnée par Gautier lui-même en une phrase qui témoigne de la lucidité de l'artiste à l'égard de sa composition :

On eût dit que le chaos voulait reprendre la nature et en confondre de nouveau les éléments(28).

Infernal pour les Napolitains, Paul est plutôt perçu comme redoutablement solaire par sir Joshua, le commodore, opposant intermittent à l'amour de Paul et d'Alicia. C'est lui qui définit le premier Paul comme un "vampire" qui épuise la vie de la jeune fille(29) et il s'écrie même un peu plus loin :

Par Joshua! mon patron qui arrêta le soleil....

Il se propose de mettre Paul-Phoibos hors d'état de nuire. Le physique du commodore, fort remarquable, le situe caricaturalement dans le même registre que Paul : il est rouge comme un Peau-rouge et porte un habit d'un gris violâtre. Comme les domestiques de l'hôtel de Rome, il est donc en relation avec le monde du feu -serviteur donc plus que démiurge, ce qui le réduit à un rôle négligeable dans l'évolution du drame :

Mon oncle dort comme les sept dormants dans leur grotte

dit à un moment donné(30) Alicia à son sujet : le monde minéral l'emporte ici sur le monde igné. Autre métaphore de sir Joshua, dans les dernières lignes de la nouvelle : miné par le chagrin, il a renoncé à l'alcool :

-il est devenu pâle.

Pirouette spirituelle pour réintroduire une distanciation ironique à l'égard d'un texte fantastique au dénouement trop poignant? ou bien ce teint pâle, précédemment attribué au seul Paul d'Aspremont, est-il le signe distinctif du vampirisme qui a désormais contaminé le commodore -qui conserve jalousement dans son manoir la dépouille d'Alicia? Auquel cas la composition du récit ne serait plus linéaire mais cyclique.

Altavilla est l'opposant romanesque de Paul : rivalité, provocations, dénonciation, duel. Mais lui aussi est pétri d'éléments mythiques. Par son nom d'abord, il s'oppose à Paul. "L'âpre mont", c'est-à-dire le Vésuve, pourra-t-il détruire la haute ville (Altavilla) comme il l'a fait de Pompéi, la ville basse du bord de la mer? Oui, parce que le comte napolitain choisira lui-même un lieu funeste, une salle souterraine des thermes de Pompéi : toutes les caves de Pompéi furent des pièges mortels pour ceux qui y cherchèrent refuge lors de la destruction de la ville. Ainsi, la salle souterraine, substitut de la grotte sacrée et du ventre maternel, lieu chtonien et aquatique à la fois, (il

s'agit des thermes réservés aux femmes), ne sera qu'une protection illusoire contre le redoutable pouvoir du feu représenté par Paul. Alors que la terre du Vésuve, fertilisée par la présence de l'eau (Alicia) permet l'existence d'une végétation luxuriante, la terre de Pompéi stérilisée par le feu ne peut que mourir. Altavilla est en effet par son positivisme de surface et son attachement profond aux traditions et superstitions de sa terre natale un personnage bel et bien terrestre. Le choix d'Alicia ne la porte cependant pas vers ce qui serait son complément, sa sécurité :

Je n'aime pas les Apollons à breloques

avoue-t-elle à Paul(31) : malgré sa séduction, Altavilla est perçu comme une fade copie de Paul. Ce n'est pas une des moindres habiletés de Gautier que d'avoir su nous rendre ce bel aristocrate napolitain plutôt antipathique(32) malgré toutes les qualités viriles dont il est paré. D'abord Altavilla parle trop; il argumente avec une habileté certaine à propos de la jettatura, en général et au sujet de Paul; il ratiocine sur la superstition populaire pour la rendre scientifiquement plausible. Par ses brillantes qualités de persuasion, Altavilla peut donc fort bien apparaître, lui aussi, comme une autre figure de Lucifer sous la forme du Tentateur. Les breloques conjuratrices qu'il transporte, les cornes qu'il offre à Alicia, ont, selon le récit de Dumas qui est un peu leste dans ses explications, une origine phallique. La caractéristique ophidienne dans ce récit ne concerne pas seulement Paul dont les yeux sont striés de fibrilles semblables à des vipères(33) et le regard du jettatore est comparé à celui du serpent fascinant l'oiseau(34). Ainsi le combat des deux hommes dans le souterrain, avec des poignards, traduit leur gemellité. L'un des deux acteurs doit s'effacer et le serpent chthonien est ainsi logiquement vaincu par son homologue igné, la salamandre.

C'est par le style, par le choix des détails superposés (plutôt que juxtaposés) à la façon des glacis d'un peintre, que Gautier a su donner à sa nouvelle cette épaisseur fantastique qui en fait le prix. Qu'est-ce au fond que *Jettatura*, selon la vraisemblance? Le récit d'un amour fatal dans lequel la fiancée meurt de consommation et ceci dans un

environnement où ce dépérissement est attribué au soi-disant pouvoir de jettatore de son futur époux -qui finit lui-même par se croire coupable et se détruit par amour et par désespoir. A partir d'une donnée si simple, tout restait à inventer (*Le Corricolo* de Dumas a fourni quelques éléments rudimentaires) et l'on ne peut qu'admirer la sûreté avec laquelle le conteur a puisé dans son imagination et sa culture pour exprimer de façon dramatique et poétique cette émouvante histoire. La maîtrise du récit est telle que chaque détail, chaque allusion intertextuelle semble un élément indispensable. La dualité du feu et de l'eau qui structure organiquement tout le récit a suggéré à l'auteur une foule de réminiscences, de correspondances qu'il a su harmoniser. Telle est sans doute l'imagination de Gautier qui puise dans le fonds intellectuel de son époque bien plus qu'il ne s'en évade. En conclusion de cette étude dont le but n'était pas de proposer une interprétation nouvelle du récit mais de dégager la parfaite cohérence des éléments mythiques qui en assurent l'écriture, nous nous proposons de nous interroger encore sur le prénom du protagoniste. En apparence d'Aspremont possède un prénom bien français et fort banal à côté des Théodore, Octave, Octavien, Tiburce ou Fortunio des autres nouvelles. "Paul", figure solaire, est englobé dans le vocable "Apollon", connotation païenne; mais d'autre part, Saint Paul, sur le chemin de Damas, ne fut-il pas aveuglé par la lumière divine? Le caractère pessimiste et la conception tragique de la vie qui s'expriment à travers Jettatura semblent avoir suggéré à Gautier ce renversement de valeur dans le choix de Paul d'Aspremont : le feu concentré dans la lame ardente du sabre rougi n'apportera pas l'illumination intérieure espérée par le jeune homme :

Quand on a l'amour, on possède le vrai soleil, la clarté qui ne s'éteint pas(35).

Mais la mort a ravi cette illusion et il ne reste rien à Paul d'Aspremont qui a volontairement renoncé à contempler la beauté du monde, la seule réalité qui ne saurait décevoir selon Gautier.

L'idée subite (qui) traversa le cerveau du malheureux jettatore(36)

était donc totalement maléfique et non divine. L'attentat de Paul contre son regard est une erreur fatale et, au lieu d'aboutir à une initiation, il apparaît comme un manquement aux divinités de la vérité, du beau, de la lumière. Toutefois, Gautier ne condamne pas un personnage qu'il affectionne en fait : la disparition du corps de Paul dans les flots peut très bien signifier une communion avec Alicia. Quoi qu'il en soit, l'extrême rigueur de ce récit nous permet de placer Gautier sur l'axe d'une esthétique surnaturaliste dans son aboutissement, mais parnassienne dans sa facture.

François BRUNET

NOTES

1. On sait que Gautier résida plusieurs mois à Venise. Il est un peu surprenant qu'aucun récit ne se soit inspiré de l'atmosphère vénitienne, si longuement appréciée par le poète-voyageur ainsi qu'en témoignent les belles pages correspondantes d'*Italia*. En revanche Naples où il n'est resté, semble-t-il, que très peu de jours, lui a inspiré deux récits. La mythologie napolitaine est aussi riche que complexe, ainsi que le montre bien Anne-marie Jaton dans son ouvrage *Le Vésuve et la sirène : le mythe de Naples de Madame de Staël à Nerval*. Or, de ce folklore, Gautier a utilisé nombre d'éléments.

2. Et notamment les chapitres XV : La Jettatura; XVI : le Prince de ***; XVII : Le Combat; et XVIII : La Bénédiction paternelle. Ces rapprochements ont déjà été faits par Michel Crouzet dans ses commentaires sur l'œuvre fantastique de Gautier (classiques Garnier, 2 t., Paris, 1992. Voir en particulier les notes pp. 364-384. *Jettatura* est dans le t.2.

3. Alors qu'*Arria Marcella* est d'une composition plus lâche. La rencontre d'Octavien et de Rufus Holconius n'était en effet pas nécessaire à la conduite du récit.

4. *Œuvres fantastiques*, tome 2, Garnier, 1992, p.107. Les références suivantes renvoient à cette édition.

5. P. 176.

6. P. 365 (note).

7. Ward en anglais signifie pupille, au sens juridique. Alicia est la nièce et sans doute la pupille de sir Joshua.

8. *Le Corricolo*, chap. XVIII, p. 187 de l'édition de Jean-Noël Schifano, Desjonquères, 1984.

9. P. 113.

10. P. 125.
11. P. 152.
12. P. 177.
13. Nous nous séparons ici de l'interprétation proposée par Marcel Voisin, *Le Soleil et la nuit*, Bruxelles, 1981, pp. 125-126) pour qui Paul et Alicia sont tous deux êtres de feu et qui voit dans cette scène "le combat du feu infernal et de la lumière angélique". D'ailleurs, même si Paul d'Aspremont offre des ressemblances avec Lucifer, il est difficile d'admettre que son regard amoureux puisse être qualifié d'infernal.
14. P. 113.
15. P. 106.
16. P. 107.17. P. 143.18. P. Le teint de Paul, exceptionnel chez les protagonistes de Gautier, habituellement basanés, est ordinairement d'une "pâleur marmoréenne".
19. Pp. 163-164.
20. On opposera par exemple les nuances du Voyage en Espagne : "saumon clair", "ventre de biche", "couleur de dinde rôtie" (ch. 3) etc.... aux tons purs qui structurent, le mot n'est pas trop fort, une nouvelle comme *Le Chevalier double*.
21. P. 178.
22. P. 176.
23. P. 143.24. P. 112.24bis. P. 114.
25. P. 117.
26. P. 176.
27. P. 183.
28. Selon Michel Crouzet (op. cit. p. 383), "tous les éléments révoltés, joyeux et furieux à la fois, saluent la mort du jettatore, désordre absolu, par un désordre qui met tout l'ordre naturel en péril..." Je ne suis pas sûr qu'il s'agisse vraiment d'un "salut", ni que les éléments soient "joyeux" de cette mort. D'abord on peut penser à une simple correspondance esthétique : le feu (puisque Paul est de nature ignée) fait bouillonner l'eau avant d'être éteint par elle (rappel de la lame d'acier qui a aveuglé Paul). Ensuite, on peut admettre aussi bien que la nature manifeste sa désapprobation. Enfin juger que le jettatore est le "désordre absolu", c'est admettre la jettatura de Paul, ce qui n'est pas certain.
29. Pp. 156-157.
30. P. 151.
31. P. 146.
32. La même antipathie est produite par le trop parfait comte Olaf Labinski dans *Avatar*, et c'est le mélancolique Octave de Saville qui a toute notre sympathie.
33. P. 143.
34. P. 135.
35. P. 179.
36. P. 176.

A PROPOS DU MAUVAIS ŒIL OU LES IMPRESENTABLES RAIS DE LA MORT

*Nous rencontrons la mort
dans le visage d'autrui
Emmanuel Levinas*

Dans les contes fantastiques de Gautier, l'apparition du double est souvent concomitante de la présence du mauvais œil, c'est le cas de *La Morte amoureuse*, de *Chevalier double*, de *Deux acteurs pour un rôle*, et de *Jettatura*. Le mauvais œil, placé sous le signe du désir qui tue, par perdition ou par perte, allie le regard à la mort, alliance au terme de laquelle, outre la dualité Eros/Thanatos, se pose la question du fantastique. Dans la conclusion de son étude sur le fantastique, T. Todorov, revenant sur l'ambiguïté qui fonde et valide le genre comme espace d'hésitation, entre-deux du réel et de l'irréel, du familier et de l'étrange, s'interroge sur la proximité du genre avec la mort : le fantastique ne recouvrirait-il pas en fin de compte l'impensable ou l'imprésentable de la mort(1) qui fonde tout texte littéraire? Dans le sillage de Blanchot, T. Todorov affirme que la littérature ne peut avoir lieu qu'en avançant vers sa propre mort :

Pour que la littérature soit possible, elle doit partir de la mort de ce dont elle parle(2).

Frôlant d'aussi près la mort, le fantastique révèle en fait une autre fragilité(3), inscrite dans la définition même du genre. Espace d'incertitude, entre le connu et l'inconnu (Unheimlich), le fantastique recouvre bien ce "je ne sais quoi" propre à la mort, dont parle Vladimir Jankélévitch. Un "je ne sais quoi" qui concerne autant la mort que le regard.

Le regard e(s)t la mort

Le double, chez Gautier, régit la décomposition de l'objet désiré et du désir. Dans son étude sur le cadre, Rae Beth Gordon a souligné le "manque d'investissement libidinal"(4) dans les contes où l'objet du désir est soit un objet ornemental ("objet transitionnel" : tapisserie ou cafetière) ou le devient "par la force du regard"(5) (Miss Alicia Ward dans *Jettatura*). Cette décomposition du désir qu'on retrouve dans les contes traitant du double (double "moral", "psychologique" ou "physique") investit les thèmes du double de l'impensable de la mort. Mort, ici, aux prises des fils, des cadres, des abîmes de l'ineffable et de l'indicible, mort qui habite toute création artistique.

Partant du double chez Gautier et Nerval, Peter Whyte note une différence essentielle entre les deux auteurs dans le traitement du thème. Là où chez Nerval, à l'instar de l'imaginaire allemand, l'apparition du double se présente comme signe annonciateur d'une mort certaine, à venir, chez Gautier, le double revêt un caractère de type "fantastique en habit noir"(6). Il y a chez Gautier un rapport entre l'imaginaire et l'identité avec scission du moi, mais scission au bout de laquelle "l'érosion de l'altérité" ou "la sublimation du désir" ne signifie plus

perte de l'identité, comme pour Nerval, mais
avènement au bonheur mystique(7).

Selon P. Whyte, en forçant les portes du surnaturel, Gautier parviendrait à la fois à transcender et explorer "les mystères du moi"(8). Pourtant, on ne peut s'empêcher de constater le ton burlesque gautiériste, une certaine mélancolie qui, souvent, anime et conclut les

contes fantastiques(9) qui, rappelons-le, sont fortement marqués par la décomposition du désir. On peut se demander si le double, loin de transcender la mort, n'énoncerait pas, sous le couvert de "l'habit noir" et du mauvais œil, un certain déficit du voir et de la relation identitaire.

Dans *Le Réel et son double*, Clément Rosset, reprenant la remarque d'Otto Rank selon lequel le thème du double est étroitement associé à la mort, souligne la banalité d'un tel constat. Le double en tant que projection du même est immédiatement "mis à l'abri" de la mort. Néanmoins cette protection s'avère illusoire. Le double ne parviendrait jamais à exorciser la mort qui habite et anime tout être en même temps que tout récit, et ne peut tout au plus, qu'en détourner, en opacifier les occurrences. Une certaine angoisse demeure chez le sujet écrivain, liée non plus cette fois à la certitude de sa disparition prochaine, mais à celle plus enfouie, de sa "non-réalité" ou de sa "non-existence"(10). Derrière les thèmes du double se profilent le manque à être, le manque à voir du sujet écrivain et la lutte de l'écriture à fixer l'irreprésentable.

C. Rosset renverse ainsi la problématique du double. Le réel n'étant plus du côté du moi, mais du côté du double, le double réfléchit le réel dans son manque absolu de réalité. Dans *La Morte amoureuse*, la rencontre du regard fatal de Clarimonde provoque le dédoublement du prêtre Romuald qui, significativement, ne sait plus s'il est un prêtre qui rêve de devenir gentilhomme ou un gentilhomme qui rêve de devenir prêtre. La pulvérisation du vampire Clarimonde met fin à la double vie de Romuald. Toutefois la fin de conte demeure pour le moins ambiguë car Romuald, en forçant la parole de Salomon "l'amour est plus fort que la mort"(11), en faisant de Clarimonde une voix qui profère la "mise à nu" de son néant et en ajoutant à la fin un "je la regrette encore"(12), exprime à son tour le néant de sa propre existence. La morale du conte, selon laquelle rencontrer le regard de l'autre, c'est "perdre l'éternité"(12) va dans le même sens. La mort, comme le dit V.Jankelevitch est du côté de la vie, c'est en effet dans l'impensable que mort et vie se rejoignent.

Placé sous le signe du mauvais œil, le regard, dans *La Morte amoureuse*, dépasse le cadre fantastique d'une histoire de séduction d'un prêtre par un vampire pour exposer l'éliision du regard, ce que J.

Lacan nomme la défaillance de la *tuché* (la rencontre du réel), car la fonction scopique est soumise à ce qu'il appelle "la tache" :

Le plan de réciprocité du regardant et du regardé est, plus que tout autre, propice, pour le sujet, à l'alibi(13).

Si le réel dans la prise visionnelle fait "tache", il ne peut, comme le dit C. Rosset, se trouver du côté du moi, ce moi d'avance aveugle (ce mauvais œil), mais bien du côté de l'autre, le double, le spectral. Le réel est encore en ce sens de l'ordre de l'imprésentable. Le réel, placé du côté de l'autre, ce répliquat dans le reflet duquel miroite l'insignifiance de l'existence, le peu de réalité du moi, prend chez Gautier le nom de "fantastique en habit noir" car c'est bien le réel que le conte affirme. Le double, en ce sens, comme le dit C. Rosset, n'est jamais qu'"un original", d'où "l'erreur" funeste. : tuer son double, c'est se tuer(14). Leçon que la morale du *Chevalier double* est loin d'ignorer :

Vous qui avez le malheur d'être double, combattez bravement, quand vous devriez frapper sur vous et blesser de votre épée l'adversaire intérieur, le méchant chevalier(15).

Dans ce conte la mise à mort de l'incube, le mauvais chevalier porteur de "l'influence maligne de l'œil orange"(16), ennemi intérieur d'Oluf, conduirait, pourrait-on croire, à une fin heureuse. Brenda et Oluf accéderaient dès lors au bonheur en toute quiétude. Néanmoins, c'est avant tout du côté de Brenda -qui

fit remarquer au jeune Oluf que le jais de ses yeux s'était changé en azur, signe de réconciliation céleste(17)-

et du côté des morts et des fantômes -le sourire du vieux Lodborg dans son tombeau et "l'ombre" "joyeuse" d'Edwige- que se situe le bonheur. En somme la fin du conte passe entièrement sous silence le bonheur d'Oluf. La destruction du mauvais œil qui éloignait Brenda mène au mutisme d'Oluf. Dans Deux acteurs pour un rôle, le

double de l'acteur Heinrich, en l'occurrence le diable, prend sur scène la relève de l'acteur. La mort du double mène à la mort symbolique d'Heinrich alors contraint de

se résigner à l'humble condition de pasteur de village(18)

qu'il abhorrait auparavant. Dans *Jettatura*, le comte d'Aspremont, personnage frappé de duplicité, porteur du mauvais œil (la jettature), à la fois protecteur et destructeur de l'objet aimé, après avoir tué son double en se crevant les yeux court vers son suicide. Il s'agit bien ici d'une réécriture de l'Œdipe, mais où Œdipe s'avère autant le simulacre d'une castration que de la répétition et la mise en acte d'un aveuglement déjà accompli. La démarche d'Œdipe, nous dit C. Rosset consiste à éloigner le proche (le meurtre du père) pour s'en approcher par "un raccourci ironique"(19). Se crever les yeux pour Œdipe comme pour le comte d'Aspremont, est la consécration d'un non-savoir quant à l'aveuglement originel. La conclusion de *Jettatura* ne manque d'ailleurs pas de souligner "la grandeur de ce sacrifice inutile"(20).

Dans ces trois contes, l'aveuglement marque l'échec de la relation au miroir et à l'Autre, par la "schize de l'œil et du regard" et une certaine défaillance à se penser en tant que "je". Le double n'étant jamais que la projection d'une absence de "je", cet autre, forcément spectral. Le mauvais œil désigne ainsi le manque fondamental qui, selon J. Lacan, régit autant l'ordre du voir que le désir, et c'est déjà ce que la conclusion équivoque de *La Morte amoureuse* laissait entendre. Spectre contre spectre, là se tient l'enjeu du regard et du désir. Dans *Le Chevalier double*, l'ambiguïté et la mise en suspens de la fin du conte, font coïncider l'inregardable -la rencontre du mauvais chevalier qu'Oluf porte en lui- avec l'extinction du désir et de l'amour. Dans *Deux acteurs pour un rôle*, Heinrich n'est pas à même de saisir sa duplicité sans que son propre côté diabolique lui soit exposé sur scène :

Il n'y a pas de gloire à représenter un rôle qui serait dans votre caractère(21)

s'écrie l'un des personnages de la cave. Cet aveuglement initial est la condition même du désir de l'autre, Katy n'étant désirable que dans la réduction et le voilement du champ scopique qu'impose la vitrine (le cadre) du cordonnier, un soir de novembre :

Heinrich tâcha de saisir encore quelques aspects de sa maîtresse, à travers les souliers mignons et les gentils brodequins symétriquement rangés sur les tringles de cuivre de la devanture; mais le brouillard avait étamé les carreaux de son haleine, et il ne put démêler qu'une silhouette confuse(22).

Dans *Jettatura*, le comte d'Aspremont se voit dans le miroir, mais ne peut soutenir le reflet de son regard sous peine de mort :

Paul se fit peur à lui-même : il lui semblait que les effluves de ses yeux, renvoyés par le miroir, lui revenaient en dards empoisonnés, figurez-vous Méduse regardant sa tête horrible et charmante dans le fauve reflet d'un bouclier d'airain(23).

L'aveuglement dès lors se déplace de la vue à la raison conformément au mécanisme de l'illusion(24). Paul d'Aspremont a bien vu le mauvais œil, mais le déni s'impose, par crainte de superstition, de bêtise, de folie, ou, par assurance de l'irrationnel venu, significativement, du lointain et non du proche, à savoir l'étranger :

Il faut que le soleil de Naples m'ait tapé sur la tête(25).

Paul d'Aspremont est un aveugle-né.

Tache pour Tache : les parcours de l'*Unheimlich* et de la *jettatura*

T. Todorov a souligné l'importance du regard dans le fantastique : c'est toujours par le regard qu'arrive le surnaturel, le merveilleux. Prenant l'exemple d'Hoffmann, T. Todorov note cependant que le

regard est toujours introduit par des médiateurs, le miroir, les lunettes, les microscopes, les lorgnettes et les faux yeux. Il en conclut que ce n'est pas le regard, mais *la vision indirecte*, qui ouvre sur le merveilleux :

Il serait donc plus juste de dire que chez Hoffmann ce n'est pas le regard lui-même qui se trouve lié au monde du merveilleux, mais les symboles du regard indirect, faussé, subverti, que sont les lunettes et le miroir(26).

Néanmoins, il y aurait, ajoute-t-il

au moins coïncidence entre le "thème du regard" et "les images du regard"(27),

coïncidence qu'il n'exploite pas ici, voulant éviter de

postuler pour chaque unité minimale du discours littéraire un sens définitif(28).

Or nous avons vu que la prise visionnelle est soumise à "la schize de l'œil et du regard", schize que les "images" et les "médiateurs du regard" ne font que redoubler. Avec ou sans médiateur, le champ scopique se ferme quelque part sur la "tache", le non-voir, l'irregardable qui, non seulement touche au statut de la représentation, mais conditionne le rapport de l'écriture avec la mort. La lecture de *L'Homme au sable* d'Hoffmann sous l'éclairage de l'*Unheimliche* freudien par Hélène Cixous va en ce sens. Or ce conte d'Hoffmann présente à bien des égards d'étranges similitudes avec *Jettatura*. Dans ces deux contes où il est question d'aveuglement originel, Eros "rivalise" avec Thanatos. C'est, pour reprendre J. Lacan, la voie du "désir, désir à l'Autre" ouverte dans la béance du manque. Si la démarche du comte d'Aspremont prend à rebours le chemin suivi par Nathanaël, en ce qu'il s'agit cette fois de faire de l'animé un inanimé, l'effet est le même car la prise visionnelle de l'objet passe dans les deux cas par sa mise en cadre. Dans *L'Homme au sable*, Nathanaël entre-voit la poupée Olympia derrière une vitre et dans

l'embrasement d'un rideau. Le manque d'implication du regard d'Olympia provoque, note H. Cixous un instant d'*Unheimliche* mais qui est rapidement balayé par

ce qu'(Olympia) a en elle d'absolument réglé, pur, précis, et par l'éclat de sa parure(29).

La diffraction de l'extériorité, le vernis, l'éclat de l'objet sur l'œil du sujet regardant, lui infusent progressivement une intériorité : *beauté comme il se doit incomparable*, la poupée finit par s'animer et vivre de sa beauté, celle du non-être. Dans *Jettatura*, Miss Alicia Ward, colorisée et cadrée par les peintres et les poètes, irradie une lumière artificielle surgie du fond du sérail artistique :

Miss Alicia Ward appartenait à cette variété d'Anglaises brunes qui réalisent un idéal dont les conditions semblent se contrarier, c'est-à-dire une peau d'une blancheur éblouissante à rendre jaune le lait, la neige, le lis, l'albâtre, la cire vierge et tout ce qui sert aux poètes à faire des comparaisons blanches; des lèvres de cerise et des cheveux aussi noirs que la nuit sur les ailes du corbeau. L'effet de cette opposition est irisé et produit une beauté à part dont on ne saurait retrouver l'équivalent ailleurs (...) mais il faut nous en fier là-dessus aux exagérations de la poésie orientale et aux gouaches de Lewis représentant les harems du Caire. Alicia était assurément le type le plus parfait de ce genre de beauté(30).

L'éclat d'Alicia met à mort la femme avant même que le regard de la jettature y ait porté ses effets. Le mauvais œil ne fait ici que gommer les tons chauds de la femme-image pour lui faire atteindre un degré supplémentaire de blancheur et d'incandescence, jusqu'à finalement parfaire sa spectralité. Le regard qui tue, tue des morts. Le mauvais œil procède par ajout de ton, blanc sur blanc, "tache" sur "tache", opacité sur blancheur, jusqu'à l'ultime blanc, la transparence du néant :

La femme avait presque disparu pour faire place à l'ange : ses chairs étaient transparentes, éthérées, lumineuses; on apercevait l'âme à travers comme une lueur dans une lampe d'albâtre(31).

Le mauvais œil ou *les comparaisons blanches* des poètes, travaillent à vide, sous l'éclairage du néant qui hante et meut autant le regard que la représentation artistique.

De cadre en cadre, le regard de Paul d'Aspremont, tout comme celui de Nathanaël d'écran en écran, ne rencontre jamais que le néant ("cette èpèce de spectre qui était en lui")(32). Il fait non seulement "tache",

dans son illusion de se voir se voir(33)

mais est lui-même "tache". "Tache" redoublée par la mise en cadre infinie que subissent le comte et le conte :

La légende parle d'un peintre italien qui, voulant représenter l'archange, lui composa un masque de beautés disparates, et arriva ainsi à un effet de terreur bien plus grand qu'au moyen des cornes, des sourcils circonflexes et de la bouche en rictus. Le visage de l'étranger produisait une impression de ce genre. Ses yeux surtout étaient extraordinaires; les cils qui les bordaient contrastaient avec la couleur gris pâle des prunelles et le ton châtain brûlé des cheveux. Le peu d'épaisseur des os du nez les faisait paraître plus rapprochés que les mesures des principes de dessin ne le permettent, et, quant à leur expression, elle était *vraiment indéfinissable*(34).

De cadre en cadre, par les détours multiples du regard ne se profile jamais qu'un imprésentable. H. Cixous note que *l'Unheimliche*, intraduisible en français, sauf par le détour de la syntaxe ("l'inquiétante étrangeté") signifie en arabe et en hébreu

démoniaque(35). L'inquiétante étrangeté est donc bien affaire de mauvais œil et le mauvais œil affaire d'étrangeté. Les éclaboussures de ce rebondissement rejaillissent du même coup dans l'écriture du conte fantastique. La critique d'H. Cixous sur la lecture de Freud, porte sur la réduction que le psychanalyste fait du conte fantastique (l'arrachement des yeux et la mise en suspens de l'œil qu'impose au lecteur le décentrement extrême de l'intrigue de *L'Homme au sable*) au symptôme (la castration). Il y a donc chez Freud une défaillance du regard qui oblitère le travail d'humour hoffmanesque, lequel "se rit de l'incertitude" entre la fiction et le réel. Or l'humour gautiériste, de même, se moque des frontières entre la fiction et le réel, le fantastique étant surchargé de références littéraires et artistiques, une vraie femme étant chez Gautier autant une œuvre d'art qu'elle est chez Hoffmann une automate. De plus, Jettatura, comme *L'Homme au sable* exploite largement la mise en suspens de l'œil du lecteur, par accumulation de descriptions, par son retard et son hésitation à définir la jettatura -"tant de circonvolutions pour arriver au fait"(36) -et par son découpage en chapitres, en tableaux.

L'Unheimliche, comme le dit H. Cixous, n'est pas une simple affaire de castration, d'autant que l'analyse de Freud dans sa résistance à saisir la notion, se prend aux pièges du "signifiant sans signifié" que demeure la mort. Freud lui-même aux abords de *l'Unheimliche* se trouve frappé d'aveuglement, de voyure, et ainsi découpe d'un regard "en coin" le vrai dans le faux, tout en prenant le vrai pour le faux(37). Opération analytique, au terme de laquelle l'étrange devrait disparaître, se faire *Heimliche*, geste qui selon H. Cixous construit toute "la métaphore sociale"(38). La société ne peut voir l'autre que comme même, car l'étrangeté est toujours codée négativement; ainsi dans *L'Homme au sable* l'automate n'est acceptable chez le professeur que prise pour femme. Dès qu'elle est perçue en tant qu'automate elle provoque un scandale. Dans Jettatura, l'étrangeté se double de l'étranger. Paul, le voyageur, est introduit comme tel au début du conte. C'est dans une Italie exotique ("pays voisin de l'Afrique")(39) et mythique que surgit le mauvais œil. L'Italie est forcément écartée, géographiquement et ethniquement, déplacée du proche au lointain conformément au stéréotype de l'exotisme(40). Paul code le "jettatore" de l'altérité radicale des cultures étrangères :

Il se persuada qu'il avait attaché à la mimique exagérée des Napolitains, le peuple gesticulateur du monde, un sens dont elle était dénuée(41).

Selon la même logique, l'exotisme des ruines de Pompéi, prises dans le lointain du temps et de l'espace(42), fournissent le cadre idéal pour un duel entre Paul d'Aspremont et Felipe Altavilla, son rival. Après la mort du comte, Paul rationalise

comme s'il eût été étranger à sa mort(43)

et le cadavre d'Altavilla trouvé par hasard par "une bande de touristes" anglais, rongés d'ennui devant le spectacle des ruines, reçoit en guise d'"oraison funèbre"(44), le discours de la xénophobie. Le cadavre, dans un pays où il n'y a "pas de police"(45) devient exotique et éventuellement artistique :

Tu ne te plaindras plus, dit Bess à Kitty, du manque d'imprévu dans les voyages... au moins nous aurons quelque chose d'italien, de pittoresque et de romantique à raconter à nos amies. Je ferai de la scène un dessin sur mon album, et tu joindras au croquis des stances mystérieuses dans le goût de Byron(46).

L'*Unheimliche* ne va pas sans le *Heimliche*. Lorsque l'altérité passe du politique à l'esthétique, l'autre fait repli sur le fait familier, le même. Alicia, rosie, teintée des couleurs de l'étranger, se fait moins désirable :

J'imagine que ce qui vous plaisait en moi, c'était mon teint pâle, ma diaphanéité, ma grâce ossianesque et vaporeuse(47).

A l'inverse, plus elle se rapproche du même, "la tache", la blancheur du marbre grec, celle de la mort, celle de la beauté, plus elle est désirable. Le dernier regard de Paul sur Alicia, le regard de la mort, est un regard de peintre, une voyure : il

semblait noter chaque trait, chaque détail, chaque

perfection comme un peintre qui voulait faire un portrait de mémoire(48).

De cadre en cadre, Gautier transporte les images, dans l'espace, dans le blanc de l'imprésentable. Le fantastique, ici même rallié au poétique, à l'esthétique, ou encore à l'exotisme, n'en demeure pas moins, et c'est dans sa fragilité essentielle qu'il s'affirme. Au fond T. Todorov ne l'ignore pas; car c'est bien la mort que la conclusion de son étude rencontre. C'est dans cette zone d'incertitude infinie, où le regard circule en les cadres multipliés du néant, réfractant avec insistance cet irregardable, cet insaisissable, à couvrir de blanc à l'infini, qu'est l'espace de la mort. Tâche sur laquelle Gautier s'attarde longuement dans *Jettatura*.

Dominique D. FISHER

NOTES

1. Objet impensable, insaisissable, incontournable, qui se nie lui-même, la mort, nous dit Vladimir Jankélévitch ne peut tenir le langage que dans le silence ou dans l'obliquité et la gravitation : "Faute de penser à la mort, il ne nous reste, semble-t-il, que deux solutions : ou bien penser sur la mort, autour de la mort; ou bien penser à autre chose qu'à la mort, et par exemple à la vie (...) L'euphémie et la périphrase (...) sont par rapport à l'indicible ce qu'est cette philosophie marginale par rapport à l'impensable : un art de bavarder à côté du sujet" *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977, p.41.

2. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p.183.

3. "Le fantastique implique non seulement l'existence d'un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros; mais aussi une manière de lire, qu'on peut pour l'instant définir négativement : elle ne doit être ni "poétique", ni "allégorique"." T.Todorov, *op. cit.*, p.37.

4. Rae Beth Gordon, "Encadrer la tapisserie amoureuse" *BSTG n°7*, 1985, p.140.

5. *Ibid.*, p.147.

6. Peter Whyte "Gautier, Nerval et la hantise du Doppelgänger", *BSTG n°10*, 1988, p.26.

7. *Ibid.*, p.27.

8. *Ibid.*

9. Rae Beth Gordon montre que le côté burlesque de Gautier minimise le désir. Le désir fait place à l'esthétique. Elle note par ailleurs un certain rapport entre la violence de la pulsion scopique et l'inscription de la narration dans une série de

- cadres dont l'effet est de faire exploser la notion même de cadre; l'objet ornemental ("l'objet transitionnel") finissant par envahir le cadre narratif, poserait ainsi la question des "limites de la représentation esthétique". Voir *op. cit.* p.147.
10. Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, p.91.
 11. Théophile Gautier, *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Paris, Gallimard, 1981, p.103.
 12. P.116.
 13. Jaques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p.90.
 14. *Op. cit.*, p.92.
 15. P. 130. Je souligne.
 16. *Ibid.*
 17. *Ibid.*
 18. P.153.
 19. *Op. cit.* p.104.
 20. P.439.
 21. P.157.
 22. P.155.
 23. P.383.
 24. Lorsque C.Rosset dit que "l'illusion n'est pas du côté de ce qu'on voit, de ce qu'on perçoit"(p.14), mais consiste au contraire "à voir double", "(à) oriente(r) le regard ailleurs", à la manière de "l'illusionniste", il parle en fait de la défaillance de l'ordre du voir, la "tache" ou encore la "voyure" lacanienne (le retournement du regard vers l'intérieur).
 25. P.387.
 26. *Op. cit.*, p.128.
 27. *Ibid.*, pp.129-130.
 28. *Ibid.* p.129.
 29. Hélène Cixous, *Prénoms de personne*, Paris, Seuil, 1974, p.64.
 30. Pp. 342-343. Je souligne.
 31. P.431.
 32. P.433.
 33. Voir Jacques Lacan, *Le Séminaire*, p.96.
 34. P.331. Je souligne.
 35. *Op. cit.*, p.38.
 36. P.368.
 37. H. Cixous souligne en effet que Freud "a élagué de son dispositif de narration touffue de l'homogénéité de ses points de vue"(p.22) notamment en omettant les lettres.
 38. *Op. cit.*, p.53.
 39. P.345.
 40. Le proche et le lointain sont chez V. Segalen au centre de sa critique de l'exotisme, le lointain ayant été trop occulté, d'où un appel à une esthétique du

divers qui permettrait de faire entrer l'autre, le différent, le divers, dans l'histoire et d'éliminer par conséquent la xénophobie et les racismes. Voir Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

41. Pp.378-379.

42. Selon V. Segalen "l'exotisme n'est pas seulement donné dans l'espace, mais également en fonction du temps"(p.36).

43. P.429.

44. *Ibid.*

45. P.428.

46. Pp.428-429.

47. P.392.

48. P.432.

SIGURD A MARSEILLE : ERNEST REYER ET LA VIE MUSICALE DE THEOPHILE GAUTIER

La reprise de *Sigurd* à Marseille en juin 1995, après une absence de trente-deux ans, marque une date importante pour les gautiéristes comme pour tous les amateurs de musique française de la seconde moitié du XIXe siècle. Production irréprochable chantée par des étoiles de premier ordre, la représentation du chef d'œuvre d'Ernest Reyer a su éblouir son public comme aux beaux jours de Rose Caron, de José Luccioni et de César Vezzani.

Ce bel événement lyrique nous fournit l'occasion de rappeler les longues et fructueuses relations artistiques entre Gautier et ce compositeur innovateur et controversé, relations qui représentent en quelque sorte un microcosme de la vie musicale de Gautier.

Pendant cinquante ans, et ce dès sa première marseillaise en 1889, *Sigurd* resta au répertoire et y ouvrit souvent la saison lyrique. Ensuite, ce fut le purgatoire, dans la ville natale de Reyer comme partout ailleurs. Quelques rares reprises, l'enregistrement de quelques extraits et d'une intégrale maintenant introuvable(1) rappelèrent de temps à autre l'existence de Reyer l'oublié. C'est donc un défi qu'Elic Bankhalter, le directeur général de l'Opéra de Marseille a relevé le 22 juin 1995. Grâce à une distribution de rêve et au brio d'un orchestre et de chœurs impeccables, un brillant succès couronna ses efforts. Le baryton Jean-Philippe Lafont, dans le rôle de Gunther, roi des Burgonds, a dominé la scène par sa présence imposante et souveraine, par son jeu scénique et par sa voix puissante et riche. Le Sigurd d'Alberto Cupido était héroïque à souhait. Françoise Pollet remplaça au pied levé Grace Bumbry dans le rôle de Brunehild, exploit

considérable vu la longueur et la difficulté de ce rôle. Viorica Cortez était en pleine possession de tous ses moyens en Uta, la gouvernante de la princesse Hilda, sœur de Gunther. Cécile Perrin, la jeune et belle débutante qui joua le rôle de cette rivale de Brunehild, souleva l'enthousiasme de la salle.

La critique fut unanime à proclamer un grand succès. Alex Mattalia affirme dans *Le Méridional* que "l'Opéra a gagné son parti"; Simone Serret dans *La Marseillaise* parle d'un "triomphe mérité", et Edmée Santy dans *Le Provençal* d'une soirée historique. Si chacun relève certaines faiblesses relatives -E. Santy et S. Serret la pauvreté des décors et des costumes (restes d'une coproduction manquée avec l'Opéra de Montpellier), et S. Serret la pâleur de Françoise Pollet,- tous louent l'ensemble de la production et notamment la perfection des chœurs et de l'orchestre dirigé par Dietfried Bernet. Chacun trouve aussi d'autres aspects de cette soirée à louer : E. Santy "l'audace" d'Elie Bankhalter de "reprendre *Sigurd* tel qu'il a été composé" (ou presque : il a quand même fallu des coupures importantes pour terminer en moins de cinq heures! Et pourtant on sait avec quelle ardeur Reyer défendait chaque mesure de sa musique contre le crayon bleu des directeurs d'opéra!), A. Mattalia la "note magique" apportée par le ballet en partie volant, et S. Serret la qualité égale de la production, même dans les plus petits rôles.

Nous avons donc le droit d'espérer, après la version de concert au Festival de Radio-France à Montpellier en 1993 et le premier volet de la coproduction à l'Opéra de Montpellier en 1994, le retour définitif de *Sigurd* au répertoire.

Les résonances wagnériennes des personnages de Sigurd révèlent à la fois la source de son livret et les sympathies de son compositeur. Comme la *Tétralogie* de Richard Wagner, l'opéra de Reyer met en scène une saga nordique, l'*Edda*, mais se limite essentiellement à la partie que Wagner a choisie pour *Le Crépuscule des Dieux* : rivalité entre Gunther et Sigurd (Siegfried) pour la main de Brunehild, rivalité entre celle-ci et Hilda (Gutrune) pour celle du héros, philtres magiques, déguisement de Sigurd en Gunther, trahison découverte par Brunehild, assassinat de Sigurd par le sinistre Hagen, réunion des amants dans la mort. L'article de Simonne Serret(2) précise les points de contact et les divergences entre *Sigurd* et *Le Crépuscule des Dieux*. Cependant, comme Reyer est souvent accusé d'imiter le compositeur allemand qu'il admirait tant, il convient de

répéter, avec S. Serret et avec tous ceux qui ont défendu Reyer, que son opéra est en grande partie antérieur au *Crépuscule*. Alfred Blau lui proposa le sujet vers 1862, alors que Wagner avait interrompu son travail en 1858. Bien que *Sigurd* ne vît le jour qu'en 1884, Reyer en composa la plus grande partie en trois étapes, 1862-1863, 1866 et 1870, qui correspondent à trois moments d'espoir qu'il serait monté, donc longtemps avant la première de l'opéra de Wagner en 1876.

Cette date de 1862 où est née la collaboration entre Blau et Reyer, auxquels s'adjoint bientôt Camille du Locle pour la versification, situe la composition de *Sigurd* pendant la vie de Gautier, et non douze ans après sa mort, comme pourrait le faire penser la date de la première bruxelloise. Gautier a donc pu assister à la longue genèse de l'ouvrage de son ami et à ses premières péripéties. En 1862, la période la plus intense de leur collaboration avait pris fin, et avec elle leur plus grande intimité. Néanmoins ils se voyaient souvent et étaient encore assez proches en 1863 pour que Reyer puisse s'enthousiasmer pour *Le Capitaine Fracasse* au point de lui proposer spontanément d'écrire

un opéra avec ce drame si émouvant et si original(3).

Gautier partageait donc les déceptions de Reyer à propos de *Sigurd*, mais c'est loin d'être le seul point de contact musical entre les deux hommes. En fait, tous les aspects de la vie musicale de Gautier peuvent être étudiés à partir de cette relation si fructueuse : amitiés, collaborations artistiques, critique musicale, publicité, découvertes de nouvelles musiques, corvées officielles. A l'époque de la conception de *Sigurd*, leurs relations remontent déjà assez loin(4). Selon la plupart de leurs biographes, ils se sont rencontrés en Algérie en 1845, sans pourtant qu'il y ait de preuves concluantes(5). La plupart des biographes de Reyer, pour leur part, disent qu'il "monta" à Paris après la révolution de 1848 et y renoua avec Gautier. Cela aussi est sans doute vrai, mais deux articles de journal témoignent déjà de sa présence dans la capitale en avril-juillet 1847. *Le Ménestrel* du 2 mai et *Le Corsaire* du 26 juin parlent d'une dizaine de morceaux de salon qu'il lançait, et, plus précisément, de son *Impérial-Polka*

que l'auteur a déjà fait applaudir lui-même dans bien des salons.

Comme sa présence à Alger en octobre de la même année est attestée par la messe qu'il composa pour l'arrivée du Duc d'Aumale(6), le nouveau gouverneur, il faut penser que le voyage parisien de 1847 fut un coup d'essai qui lui montra qu'il n'était pas encore prêt pour la capitale. Quoi qu'il en soit, il ne semble pas qu'il ait fait partie du cercle de Gautier à cette époque, puisque son nom ne figure pas dans sa correspondance avant 1848(7).

Les années qui suivent son arrivée définitive à Paris sont des années d'étude pour Reyer, qui profite de l'enseignement de sa tante Louise Farrenc, compositeur et professeur au Conservatoire. Sa première composition après cette période de formation, celle qui lui vaudra sa première mention dans les colonnes de *La Revue et Gazette musicale*, est aussi sa première collaboration avec Gautier. La "symphonie descriptive" *Le Sélam* fut exécutée pour la première fois le 5 avril 1850(8). Cette musique exotique, sur une suite de poèmes que Gautier écrivit spécialement pour Reyer, eut un succès qu'on peut qualifier d'honnête, surtout si l'on se souvient que la musique autre que lyrique avait peu de débouchés (et la musique française encore moins) et que *Le Sélam* nécessite un orchestre, des chœurs et des solistes. Il eut au moins cinq exécutions entières en quatre ans, et plusieurs fois l'on en exécuta des extraits. Néanmoins, et ce malgré les protestations de critiques de l'ordre d'Hector Berlioz, *Le Sélam* souffrit d'une injuste comparaison avec son illustre aîné, *Le Désert* de Félicien David. Pendant longtemps inaccessible aux mélomanes, *Le Sélam* est actuellement disponible en compact-disque(9).

C'est de cette époque que date la plus grande intimité entre le poète et le compositeur, qui s'écrivent fréquemment(10). Reyer fréquentait les amis de son aîné, dont, par exemple, la "Présidente" et Régina Lhomme, et Gautier parlait ouvertement et avec un humour affectueux de l'homosexualité du "musicastre". C'est alors aussi que Reyer faisait son apprentissage de feuilletoniste, comme "critique blond" de Gautier. De la période du *Sélam* à la fin des années de Gautier à *La Presse* le 5 avril 1855, les contributions anonymes de Reyer, le plus souvent intercalées dans le compte rendu du maître, se font remarquer par leur technicité et par une franchise tirant sur l'acérbe. Cette collaboration est attestée formellement par plusieurs lettres. Quand Hector Berlioz fait sa publicité pour *L'Enfance du Christ*(11), conscient des habitudes de son correspondant, il le conjure

de venir en personne. Reyer aura ses billets à part.

Effectivement, si Gautier assiste bel et bien à cette importante première, il laisse à son collaborateur le soin de l'analyse musicale, qui occupe le quart de son article dans *La Presse* du 28 décembre 1858. Cependant, tout n'allait pas toujours sans accroc. Pendant le voyage de Gautier à Constantinople, Louis de Cormenin, chargé du feuilleton en son absence, dut rapporter, confus, que Reyer était allé trop loin dans un compte rendu et qu'Emile de Girardin, le propriétaire de *La Presse*, lui avait totalement interdit le journal(12).

La relation entre Gautier et son apprenti ne pouvait pas rester uniquement une relation maître-élève. Gautier, toujours curieux, apprenait beaucoup de Reyer et aimait l'écouter jouer du piano dans l'intimité, tous deux ayant une préférence marquée pour Weber. Reyer contribuait aussi à l'évolution du goût musical de Gautier. Le fameux voyage wagnérien de septembre 1857(13), en compagnie de journalistes et de musiciens -Léopold Amat, Félicien David, et Reyer, tous des amis- lui ouvre les yeux. Dans le train déjà, les musiciens débattaient de la valeur de Wagner, et Gautier résume leurs opinions dans son feuilleton de retour, dans *Le Moniteur universel* du 29 septembre 1857. Aidé sans doute par Reyer, wagnérien de la première heure, il analyse dans ce feuilleton important la nouvelle relation entre musique et drame :

La lutte du principe spiritualiste et du principematérialiste, qui se disputent l'âme de Tannhäuser, est bien rendue par le compositeur. L'agitation sourde de l'orchestre, la déclamation hachée et haletante, les éclats de voix soudains peignent bien l'esprit du chevalier.

Après *Le Sélam*, les collaborations artistiques entre Gautier et Reyer continuèrent, multiples. La plus connue, *Sacountalâ*, fait l'objet d'une étude approfondie dans *Les Ballets de Théophile Gautier* d'Edwin Binney(14). Ce ballet indien, créé le 14 juillet 1858 par Amalia Ferraris, obtint un succès franc, avec quatorze représentations la même année, huit l'année suivante, et encore deux en 1860. A notre connaissance, sa musique n'a jamais été enregistrée.

Entre-temps, Gautier prit part à la rédaction du livret de *Maître*

Wolfram, le premier opéra de Reyer. Cet opéra-comique en un acte, créé le 20 mai 1854 au Théâtre-Lyrique, suscita un compte rendu très chaleureux de la part de Fromental Halévy, et eut beaucoup de succès par la suite. A l'origine, Gautier devait en écrire le livret, mais en fin de compte le principal auteur en fut Joseph Méry, ami de Gautier et compatriote de Reyer. Mais dans une sorte de jeu qui semble parodier la pratique très commune à l'époque d'associer deux, et même trois auteurs pour un seul acte de vaudeville ou d'opéra-comique,, plusieurs autres amis, dont Louis de Cormenin, Maxime Du Camp et d'autres anonymes, auraient pris part à sa composition. La part de Gautier se limita finalement au monologue et air de *Wolfram* et deux couplets chantés par l'héroïne, contribution pourtant assez importante pour un si petit ouvrage. Gautier n'avoua jamais cette collaboration, même si *La Revue et Gazette musicale* du 29 octobre 1854 ajoute son nom à ceux de Reyer et de Méry(15).

D'autres projets de collaboration sont attestés par des documents contemporains. Les deux amis proposèrent en février 1851(16) une pièce à Emile Perrin, alors directeur de l'Opéra-Comique, projet qui devint peut-être *Maître Wolfram*. Dix ans plus tard, les deux amis reviennent à la charge, sans plus de succès, même si le directeur de l'Opéra-Comique était à l'époque Nestor Roqueplan, plus lié à Gautier qu'E. Perrin(17). En 1863, c'est *Le Capitaine Fracasse*, et trois plus tard encore, il est à nouveau question d'une collaboration lyrique : *L'Artiste*, toujours proche de Gautier, écrit à propos d'un changement de direction de l'Odéon, que le nouveau directeur, Chilly, aurait dit en prenant ses fonctions :

Ah! si M. Théophile Gautier et M. Reyer voulaient
m'apporter un opéra....

Simple conjecture (alors pourquoi nommer ces deux auteurs?) ou ballon d'essai? Comme tous les projets d'opéra de Gautier, il fut sans suite.

Un dernier travail commun unit les deux amis : les commissions artistiques. Tous deux furent très sollicités pour ces corvées, Gautier surtout pendant les années 1860. En mars 1868, tous deux furent élus, avec sept autres auteurs et compositeurs, membres du jury pour l'unique Concours d'opéra au grand Opéra(18). En février 1870, c'est Reyer qui organisait un grand festival pour l'anniversaire de la mort

de Berlioz. *La Revue et Gazette musicale* du 20 février annonce que Gautier fait partie de la commission présidée par Reyer pour choisir le programme. En fidèle ami des deux compositeurs, Gautier fera un long et élogieux article sur le concert dans le *Journal officiel* du 28 mars 1870, article qui lui méritera une très chaleureuse lettre de remerciements de Reyer(19).

Théophile Gautier, critique musical, fut le fidèle chroniqueur des heurs et malheurs de son ami. Sa première mention de Reyer date du 29 octobre 1849. Dans son feuilleton de *La Presse*, il fait l'éloge d'une de ses mélodies chantée dans un concert, signe que les relations étaient déjà nouées, et sans doute que la collaboration au *Sélam* était déjà en route. Ensuite, il donne toutes les nouvelles de leur ouvrage, avant et après la première, dans *La Presse* des 11 et 18 mars, et 22 avril 1850, mais laisse discrètement à l'ami Méry le soin du compte rendu. Il continue loyalement dans la même voie, dans *La Presse* en 1851, les 16, 23 et 30 juin, en 1852, le 8 novembre, en 1854, le 9 mai, et en 1855, le 13 février, chaque fois qu'on exécute *Le Sélam* en entier ou en partie.

Gautier se fait aussi le propagandiste de *Maître Wolfram*. Il l'annonce dans son feuilleton quatre fois avant sa création, écrit des lettres publicitaires à d'autres critiques(20), donne la nouvelle décevante de sa remise à l'année suivante pour cause de maladie du ténor le 4 avril, puis, dans *La Presse* du 24 mai 1854, a le plaisir de lui consacrer un compte rendu long et enthousiaste, le problème de la distribution ayant été réglé, puis encore un autre le 21 novembre de la même année lors de la reprise. Son article du 24 mai est très élogieux pour le compositeur débutant(21) : ayant tu sa propre part au succès, il peut louer son ami sans restriction :

M. Reyer possède le don rare de la mélodie; il a des idées de chant, non de chant banal que l'on fredonne en sortant du théâtre, mais des motifs frais, charmants, inattendus, d'un rythme neuf, soutenus d'une orchestration ingénieuse et délicate (...) *Maître Wolfram* est le plus heureux début musical auquel nous ayons assisté depuis bien des années.

Et lors de la reprise, il répète ses éloges dans *La Presse* du 21 novembre 1854 :

M. Reyer dans *Maître Wolfram* a montré qu'il était capable d'autre chose que de frapper sur le tambourin africain et de soupirer des thèmes arabes par la flûte de roseau des bergers de l'Atlas.

Ensuite Gautier abandonne *La Presse* pour *Le Moniteur universel* et cesse pendant neuf ans de faire la chronique des théâtres lyriques. Par conséquent il n'est plus question de Reyer dans son feuilleton. Quand il reprend la critique musicale en juin 1864, *Erostrate*, *La Statue* et *Sacountalâ* appartiennent au passé et la longue période muette de Reyer a commencé. Gautier reparlera de lui volontiers, dans *Le Journal officiel* des 28 mars et 11 avril 1870, lors du Festival Berlioz organisé par ses soins, mais c'est son émouvant adieu à son ami dans un compte rendu de son plus récent opéra qui conclut ces vingt ans de collaboration artistique.

En fait, l'écrivain revint à la charge une dernière fois pour épauler son "musicastre". A la fin de sa vie, malade déjà et souffrant des effets du siège et de la Commune, publiant surtout des articles de beaux-arts dans *La Gazette de Paris*, il décida de faire un dernier feuilleton musical. Ce fut pour la création d'*Erostrate* à l'Opéra, la première fois où ce théâtre ouvrit ses portes à Reyer. Cet opéra, qui avait eu du succès à Bade dix ans auparavant, fut un four, et n'eut même pas les trois représentations réglementaires dont avait bénéficié le malheureux *Tannhäuser* en 1861. Gautier en profite cependant, dans *La Gazette de Paris* du 22 octobre 1871, pour résumer la carrière de son ami et pour lui faire ses adieux de critique :

M. Ernest Reyer (...) est l'un des compositeurs les plus doués de cette époque. Il a de l'invention, de l'originalité, naturelle et voulue, la haine féroce du lieu commun, de la rengaine, des phrases toutes faites, le sentiment profond des rythmes exotiques et bizarres, une rare fraîcheur de mélodie, un amour de son art poussé jusqu'à la passion et au fanatisme, un enthousiasme pour le beau que rien ne décourage, et la résolution immuable de ne jamais faire de concession au faux goût du public. Ces qualités ne sont contestées de personne, comment se fait-il donc que l'on n'ait pas

profité davantage de ce talent si près d'être un génie et qu'on l'ait laissé perdre les plus belles années de sa jeunesse en luttés obscures, en vaines attentes, en espoirs trop souvent trompés?

Reyer, ému, lui écrit le lendemain :

Mon cher Théo, Vous êtes le courtisan du malheur. Votre article m'eût consolé d'une chute bien plus lourde encore que celle d'Erostrate (...) A vous de tout cœur, mon cher Théo(22).

Dans ce même article, Gautier fait référence à un autre ouvrage de Reyer, longtemps différé par l'Opéra, notre *Sigurd*. Il n'avait pas besoin de lire dans les revues musicales de décembre 1866, de janvier et de juin-juillet 1868 et de mai-juin 1870 tous les soubresauts de faux espoirs d'une prochaine production; son ami le mettait au courant. Déjà Gautier, dans son feuilleton du *Moniteur universel* du 6 janvier 1868, avait essayé d'appuyer Reyer auprès d'Emile Perrin, le directeur de l'Opéra :

Rien de nouveau d'ailleurs dans le répertoire lyrique. Guillaume Tell, L'Africaine, Don Carlos, c'est-à dire Rossini, Meyerbeer et Verdi, suffisent à faire salles combles. Cependant Reyer, l'auteur du *Sélam*, de *Sakountalâ* et de *La Statue*, travaille à son grand opéra des *Niebelungen* avec cette conscience qui attend l'inspiration et ne précipite rien.

Et Reyer de lui écrire le lendemain pour exprimer à la fois sa gratitude envers Gautier et son amertume d'artiste déçu :

J'ai été extrêmement sensible aux quelques lignes qui me concernent dans votre feuilleton d'hier et je m'empresse de nous en remercier. Seulement je crains bien, qu'à votre insu, vous n'ayez été très désagréable à M. Perrin. Il s'occupe fort peu de *Sigurd* et donne tous ses soins à *Hamlet*. *Sigurd* viendra-t-il après *Hamlet*, je

n'en sais rien et ne compte sur rien. Mon ouvrage serait déjà terminé si la direction de l'Opéra semblait y prendre quelque intérêt -le cinquième acte est impossible tel qu'il est, et depuis un an j'attends des changements et des corrections que je ne puis obtenir de mon collaborateur du Locle, lequel me paraît subir l'influence du mauvais vouloir de M. Perrin, son oncle(23).

Gautier rappelle maintenant à ses lecteurs que Reyer

met la dernière main à un grand opéra tiré des Nibelungen et intitulé Sigurd.

Ensuite, après avoir démontré que Reyer était un des plus importants compositeurs vivants, il prend l'Opéra à partie pour son long refus de le reconnaître et lui montre le chemin de la réconciliation :

Sans doute la reprise ou plutôt l'importation à Paris d'Erostrate n'est qu'une politesse à faire à l'auteur de Sigurd, qui devrait être représenté depuis longtemps et qui sera joué bientôt.

Bientôt , en effet.....quinze ans plus tard!

Avec ce retour à notre point de départ, nous voyons combien la relation entre Gautier et Reyer est un microcosme de toute la vie musicale de Gautier, et de là l'intérêt pour les gautiéristes de la reprise du chef d'œuvre de Reyer : chez Gautier et Reyer, on trouve l'amitié intime et durable, les longues corvées journalistiques et officielles, les nombreux projets et quelques succès de collaboration entre poète et compositeur, et surtout cette ardente défense du beau qui caractérise le grand militant de l'art que fut Théophile Gautier.

Andrew GANN

NOTES

Nous remercions le Conseil des recherches en Sciences humaines du Canada de sa subvention pour les recherches nécessaires à cet article.

1. Voir l'excellente discographie par André Segond à la fin du *Sigurd* publié par lui à l'occasion de la reprise marseillaise, Actes Sud, 1995, pp. 133-135. Ce beau livre-programme comprend en outre un essai sur "*Sigurd et l'Anneau des Niebelungen*" par Simonne Serret, une notice sur Reyer par Pierre Echinard, un article sur les mélodies de Reyer par Gabriel Vialle, quelques textes à la source de l'opéra, dont des extraits de l'*Edda* et de "*La Mort de Sigurd*" par Leconte de Lisle, des articles historiques sur *Sigurd* par Adolphe Jullien et par Reyer lui-même, un bref historique de l'ouvrage à l'Opéra de Marseille par Alex Mattalia, une analyse de la partition par Gérard Condé, et le livret de Camille du Locle et Alfred Blau.

2. Voir n1.

3. *Correspondance générale de Théophile Gautier* éditée par Claudine Lacoste et al., tome VIII, n°3145.

4. Sur ces relations, lire Georges Servières "*Les Relations d'Ernest Reyer et de Théophile Gautier*" *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1917, tome XXIV, pp. 65-79; Michel Fontaine, "*Théo et Goulatromba*" *BSTG* n° 8, 1986, pp. 125-137 (Goulatromba, nom d'un personnage de *Ruy Blas* était le surnom de Reyer); et notre thèse *Théophile Gautier and Music*, University de Toronto, 1978, pp. 70-71 et pp. 276-278.

5. Joseph Méry dit bien dans son compte rendu du *Sélam* (*La Presse*, 8 avril 1850) qu'"en Afrique il a rencontré Théophile Gautier, et lui a demandé un des ces poèmes que l'Orient inspire." Mais Méry veut peut-être donner le prestige du temps à un ouvrage très récent. G. Servières, citant Charles Vincens, dit que c'est Eugène Lagier qui les mit en relation à Paris. Rappelons que Reyer n'avait que vingt-et-un ans lors du passage de Gautier à Alger. Les principales biographies de Reyer datent de 1909, par Adolphe Jullien, et de 1924, par Henri de Curzon.

6. Georges Favre précise dans *Musiciens méditerranéens oubliés* (La Pensée universelle, 1985, p.84) que le fils de Louis-Philippe débarqua à Alger le 5 octobre.

7. Dans un billet du 27 décembre 1848, la cantatrice Giovannina Ronconi, la femme du directeur du Théâtre-Italien, parle de Reyer comme d'un familier de Gautier, au courant des affaires musicales (*Correspondance, op. cit.*, tome III, n°1219).

8. Voir au sujet du *Sélam*, Claude Book-Senninger *Théophile Gautier auteur dramatique*, Nizet, 1972, pp.347-355.

9. Capriccio 10 380.
10. Voir les lettres fréquentes de Reyer, et les références à lui dans *Correspondance, op. cit.* tomes IV à VI, de 1849 à 1857.
11. *Correspondance op. cit.* tome VI, n°2101, 24 novembre 1854.
12. *Ibid.* tome V, n°1767, 29 juillet 1852.
13. Voir C.M. Senninger, *Théophile Gautier, une vie, une œuvre*, Sedes, 1994, pp. 383-384
14. Nizet, 1965, pp. 279-334.
15. Il essayait même d'étouffer des bruits à ce sujet, (*Correspondance op. cit.* tome V, n°1748 du 11 juin 1852).
16. *Ibid.* tome IV, n°1528.
17. *Ibid.* tome VII, n°2731 de janvier-février 1860.
18. Ce concours est le sujet de deux lettres d'Emile Perrin à Gautier (*Ibid.* tome X, n° 3993 et n° 4004). J'y esquisse son historique et le rôle de Gautier.
19. A paraître, *Correspondance op. cit.*, tome XI.
20. *Ibid.*, tome IV, n°1375 du 30 mars 1850.
21. C.M. Senninger fait même remarquer qu'il s'amusa "à louer particulièrement les bribes de poésies qu'il avait composées." *Théophile Gautier auteur dramatique*, p. 356, n40.
22. A paraître *Correspondance op. cit.* tome XI.
23. *Ibid.*, tome X, n° 3903.

AUTOUR DE LA RÉIMPRESSION DE QUELQUES ARTICLES DE GAUTIER

Dans sa bibliographie magistrale de l'œuvre de Théophile Gautier, le vicomte Spælberch de Lovenjoul affirme singulièrement au sujet de la réimpression d'un article de Gautier "Les Soirées du Louvre", paru d'abord dans *L'Artiste* du 31 janvier 1858 :

Cet article a été réimprimé daté de "Paris, 23 mars 1865", dans *Le Courrier de l'Aisne* du 26 mars 1865; cette réimpression est modifiée et falsifiée(1).

C'est l'unique fois dans cet ouvrage que l'éminent bibliographe fait une telle assertion, ce qui devrait suffire pour piquer la curiosité du lecteur. Car, suivant la pratique journalistique habituelle à l'époque, les réimpressions des écrits de Gautier, avec ou sans son autorisation, furent légion pendant sa longue carrière de feuilletoniste. Son cas n'est exceptionnel peut-être que dans l'ampleur du phénomène. Sa production prodigieuse, jointe à sa réputation d'expert dans plusieurs domaines touchant à tous les arts, assura une large diffusion de ses idées et de ses écrits. Son nom donnait un certain cachet d'élégance et de goût aux journaux qui l'étaient. Et Lovenjoul ne signale pas toutes les réimpressions, car même le zèle d'un chercheur ne pouvait déterrer nombre des petites feuilles où le critique avait des relations ou qui prenaient simplement leur bien où elles le trouvaient. L'accusation d'une falsification soulève donc

quelques questions sur la nature des modifications apportées à l'article et les circonstances de la réimpression.

Commençons par les circonstances, car quelques précisions sur le journal en question pourraient nous éclairer sur ce que Lovenjoul omet de révéler, à savoir les raisons possibles des relations de Gautier avec une feuille de province. *Le Courrier de l'Aisne* fut fondé en février 1865 par une connaissance de longue date de Gautier, Edouard Houssaye, le frère cadet d'Arsène, grand ami lui-même de notre feuilletoniste. Edouard, ne l'oublions pas, fut le directeur-gérant de la grande revue d'art *L'Artiste* de 1856 à 1859, époque où, justement, Gautier en fut le rédacteur en chef. Il fut également, avec Charles Blanc, le co-fondateur de *La Gazette des Beaux-Arts* en janvier 1859; il était, jusqu'en 1863, directeur-gérant de cette revue à laquelle Gautier collabora pendant cette période, du moins épisodiquement. De toute évidence les relations entre ces deux hommes restèrent bonnes pendant toute cette période. Les quelques lettres échangées(2) sont amicales, sans être familières, et concernent principalement la collaboration de Gautier à *L'Artiste* et à *La Gazette des Beaux-Arts*. Lorsque Houssaye quitte la direction de cette revue, Gautier assiste au dîner que les collaborateurs organisent dans l'hiver de 1863-1864 pour l'honorer(3). La dernière lettre adressée à Houssaye par Gautier date de 1864 et c'est un rappel d'une invitation à assister, à Bruyères, près de Laon, à la fête célébrant les cinquante ans de mariage des parents d'Houssaye. Dans tout cela, il n'y a aucune indication de relations difficiles ou refroidies.

Aussitôt qu'il démissionne de *La Gazette des Beaux-Arts*, Houssaye décide de rentrer dans son pays d'origine et d'y publier un journal. Il tente d'abord d'acheter à Edouard Fleury, frère de Champfleury, *Le Journal de l'Aisne*. En février 1864, un accord semble conclu, mais le préfet de l'Aisne, Castaing, s'y oppose en prétextant la fusion de ce journal avec un autre dirigé par son secrétaire particulier. Houssaye propose de fonder une nouvelle feuille politique, mais le Ministre de l'Intérieur lui en refuse la permission, se référant à l'opposition du préfet(4). Face à toutes ces difficultés, Houssaye finit par fonder un nouveau journal non politique, *Le Courrier de l'Aisne*, qui paraît deux fois par semaine et dont le premier numéro est publié le 16 février 1865.

Un journal non politique en province, voire à Laon, où la vie culturelle et sociale n'est pas des plus intéressantes, a besoin de noms

connus pour son équipe de rédaction. Avec ses douze ans de journalisme à Paris, Edouard Houssaye comptait sur ses anciens amis et collaborateurs de *L'Artiste* et de *La Gazette des Beaux-Arts* pour assurer le succès de son entreprise. Et ses amis répondent à l'appel, du moins il le semble : son frère Arsène, Xavier Aubryet, Albéric Second, Charles Coligny, Champfleury, Philippe Burty, Théodore de Banville, et, bien sûr, Théophile Gautier. Car ce que Lovenjoul ne dit pas dans sa bibliographie, c'est que quatre articles de Gautier, en tout, paraissent dans *Le Courrier de l'Aisne* pendant sa première année d'existence. Tous sont, il est vrai, des réimpressions d'articles parus dans *L'Artiste* pendant la direction de la revue par Houssaye :

1. Le 23 février 1865 : "De la mode", réimpression intégrale de l'article du même nom publié dans *L'Artiste* du 14 mars 1858 (HOTG n°1569).

2. Le 26 mars 1865 : "Lettre de Paris au Courrier de l'Aisne, Les Soirées du Louvre" datée du 23 mars 1865. C'est l'article que Lovenjoul appelle une falsification. Réimpression de l'article "Les Soirées du Louvre" publié dans *L'Artiste* du 31 janvier 1858, avec un grand nombre de corrections pour actualiser le texte (HOTG n°1558).

3. Le 29 juin 1865 : "Variétés. Le Bois de Boulogne". Réimpression partielle de l'article du même titre publié dans *L'Artiste* du 17 mai 1857 (HOTG n°1503).

4. Le 24 septembre 1865 : "Voyages. Baden". Réimpression partielle de l'article du même titre publié dans *L'Artiste* du 1er août 1858 (HOTG n°1603).

La prose de Gautier n'est d'ailleurs pas unique à cet égard. Nombre de contributions par Aubryet, Second et Arsène Houssaye sont aussi des réimpressions prises dans *L'Artiste*. Or ces écrivains fournissent en même temps *Le Courrier de l'Aisne* de copie nouvelle, et il est difficile d'imaginer que le directeur n'avait pas eu la permission, voire le concours, de ses amis pour la reprise de tant de matières. C'était une situation avantageuse pour tout le monde. Houssaye avait une source de copie sûre et toute faite; les écrivains se

voyaient payer deux fois le même article, même si cela devait être à prix réduit; et les lecteurs de Laon pouvaient s'amuser à lire des choses qu'ils ne soupçonnaient sans doute pas d'être de seconde main.

Gautier s'était prêté maintes fois à ces jeux de miroir. En 1851, par exemple, il donne trois articles au *Messenger des théâtres* de Charles Hiltbrunner, et ce sont des réimpressions partielles de feuilletons de fraîche date :

1. Le 5 février 1851 : "Théâtre de M. le Comte de Castellane. *Les Métamorphoses de l'Amour*, comédie en un acte de Mlle Augustine Brohan", réimpression de la première partie de son feuilleton de *La Presse* du 25 janvier 1851 (HOTG n°1088).

2. Le 4 mai 1851 : "La Mort de Montès", réimpression de la dernière partie de son feuilleton de *La Presse* du 28 avril 1851 (HOTG n°1103).

3. Le 20 juillet 1851 : "Navigation aérienne. Ballon de M. Pétin", réimpression de son feuilleton de *La Presse* du 14 juillet 1851 (HOTG n°1114).

Aucune de ces réimpressions n'est signalée par Lovenjoul.

Au moment où *Le Courrier de l'Aisne* commence à paraître en 1865, Gautier est très occupé. En plus de son feuilleton hebdomadaire, il doit fournir à *La Revue nationale et étrangère* la matière du *Voyage en Russie*, ce qu'il n'arrive pas à faire, car il est en même temps membre du jury de peinture pour le Salon de 1866. Il est si affairé qu'il écrit à Carlotta en mars :

Mon travail de vice-président du Jury m'occupe tellement que je suis éreinté et abruti (...) Aussi je réclame toute votre indulgence pour mes prochains feuilletons, ils seront stupides(5).

Dans ces circonstances, pourquoi ne pas faire confiance à un ami et appuyer sa nouvelle publication avec des choses déjà faites, et que Houssaye a déjà entre les mains dans sa collection de *L'Artiste*? Le directeur choisit des articles sur des sujets d'intérêt général, facilement adaptés pour ses abonnés. Les uns peuvent être repris tels

quels, sans y rien changer, comme "De la mode", considérations sur la mode vestimentaire vis à vis de l'art et l'architecture modernes. Pour d'autres, il faut tout de même supprimer quelques passages anachroniques et changer ici ou là les allusions aux personnages qui ne sont plus visibles. Dans l'article sur Baden, par exemple, on garde la description de Baden et de ses alentours, mais on supprime toute la seconde moitié qui traite d'une comédie d'Amédée Achard et d'autres manifestations culturelles nettement datables(6). De même dans l'article sur le Bois de Boulogne, il faut changer une expression comme "il y a trois au quatre ans" en "il y a onze ou douze ans", et l'on fait d'autres coupures pour abrégé le tout(7). Cet article fut d'ailleurs assez populaire, paraît-il. Outre une reprise dans *L'Artiste* même en octobre 1867, il fut republié dans *Le Journal des Baigneurs de Dieppe*, feuille estivale dont Coligny fut aussi le rédacteur en chef. Cette version est d'ailleurs fort curieuse, car elle présente l'article en six parties détachées qui ne suivent pas l'ordre de l'original :

1. Le 7 juillet 1864 : "Les Champs Elysées", corres-pondant au premier paragraphe de l'original.

2. Le 17 juillet 1864 : "Les Arbres du Bois de Boulogne", correspondant aux paragraphes 2, 3 et 4 de l'original.

3. Le 24 juillet 1864 : "Au Bois de Boulogne", correspondant à la fin de l'original, les paragraphes 22 à 24.

4. Le 7 août 1864 : "Au Bois de Boulogne", corres-pondant aux paragraphes 5 à 11 (la première phrase seulement) de l'original.

5. Le 11 septembre 1864 : "Au Bois de Boulogne : le Champ de course et le Pré Catelan", correspondant aux paragraphes 11 (y compris la reprise de la première phrase) à 13.

6. Le 25 septembre 1864 : "Au Bois de Boulogne", correspondant aux paragraphes 18 et 16 (dans cet ordre).

On voit qu'il y a des suppressions (les paragraphes 19 à 21) et on remarque nombre de corrections et de coupures dans le texte. Ce journal, où Mallarmé fait paraître ses premières poésies, est très favorable à Gautier. Coligny parle de lui souvent dans ses chroniques et cite de temps en temps un de ses poèmes. Le 4 août du même été où ce journal reproduit en plusieurs fragments l'article sur le Bois de Boulogne, Coligny adresse à Gautier une de ses chroniques spirituelles, "Lettres parisiennes. A M. Théophile Gautier, à Neuilly".

Et dans tout cela, il n'y a rien qui suggère une supercherie. Au contraire, tout mène à croire que Gautier prêtait son concours au journal d'un ami. En fait, le fil qui relie toutes ces reprises des écrits de Gautier est la revue *L'Artiste*. *Le Journal des Baigneurs*, comme *Le Courrier de l'Aisne*, réunit plusieurs collaborateurs de *L'Artiste*, et l'un comme l'autre se plaît à encenser Arsène Houssaye ainsi que sa revue.

Ainsi, lorsque Lovenjoul parle d'une "falsification" à propos de la réimpression de l'article "Les Soirées du Louvre", il faut se demander pourquoi. Dans quelle mesure l'article a-t-il été modifié? Le texte du *Courrier de l'Aisne* est proposé au lecteur comme étant une lettre sur les réceptions habituelles du Comte de Nieuwerkerke, directeur général des Musées de France, dans ses appartements contigus du Musée du Louvre. Le titre général "Lettre de Paris au *Courrier de l'Aisne*" et la date (Paris 23 mars 1863) en disent assez sur ce point. Le Comte de Nieuwerkerke occupa le poste de directeur général des Musées de 1849 à 1870, de sorte qu'un article sur lui et ses réceptions étaient toujours d'intérêt général en 1865. Mais il est évident qu'un article rédigé sept ans plus tôt nécessitait un certain nombre de modifications pour être mis à jour.

En fait, toute la première partie de l'article dans *Le Courrier de l'Aisne* est identique à la version originale : évocation des vendredis du Comte de Nieuwerkerke et de leur raison d'être, à savoir un salon d'art où les artistes d'écoles rivales peuvent se rencontrer sur un terrain neutre. Gautier passe ensuite à une description des appartements, avec ses tableaux de maîtres anciens et modernes. Mais dans le septième paragraphe, sont introduits des changements dans la description des collections d'objets d'art qui se trouvent dans la chambre. On réduit l'énumération des différentes armes exposées et on ajoute la description d'une collection de tabatières, sans doute pour rendre la scène conforme à la réalité de 1865(8).

L'Artiste

Entre les deux fenêtres se groupe un magnifique trophée d'armes indiennes, où la richesse de l'ornementation orientale s'allie aux formes du moyen-âge. Avec

Le Courrier de l'Aisne

Les panneaux sont décorés de trophées d'armes anciennes et modernes, de panoplies de diverses époques. Dans une vitrine, on remarque une collection de

les boucliers bossués de demiboules, on y voit ces brassarts tenant au gantelet dont les guerriers de Gawlior se couvrent l'avant-bras ; ces casques frangés de mailles et ces épées d'aspect étrange, aux poignées qu'on croirait faites pour des mains de femme. On ne saurait imaginer de plus belles armures à ces chevaliers infidèles que la Tasse et l'Arioste font venir du fabuleux empire de Cathay et mêlent à leurs épopées. Le prince Alexis Soltykoff, le hardi explorateur de l'Inde, qu'il a décrite et dessinée en poète et en peintre, serait jaloux de ce trophée, lui, qui pourtant a fait de si beaux marchés dans les bazars de lahore, d'Hyderabad ou de Benarès.

tabatières la plupart du XVIIIe siècle, formées des matières les plus précieuses et ornées des émaux les plus fins dans le meilleur style Louis XVI. Ces collections sont la propriété personnelle de M. de Nieuwerkerke.

Ensuite Gautier continue la visite guidée de l'appartement, et passe, dans le dixième paragraphe, au concert organisé le soir même de sa visite, passage où il faut évidemment changer les noms des musiciens et des partitions jouées.

L'Artiste

Tout en écoutant *Sivori* exécuter avec sa perfection accoutumée des variations brillantes sur "Lucie", *Stockhausen* chanter, *M. Planti* dire des mélodies de *Schubert*, nous regardions le portrait en pied de la marquise de *Pompadour*...

Le Courrier de l'Aisne

Tout en écoutant *Théodore Rittor* exécuter avec sa perfection accoutumée le rondo pour le piano de *Weber*, des motifs de *Mendelsshon* et un chant de sa composition, *Mlle Landri* dire des mélodies de *Verdi* et de *Mozart*, nous regardions le portrait en pied de la marquise de *Pompadour*...

Gautier donne alors une longue description des peintures de la "Salle des Pastels" et arrive au dernier paragraphe de son article où il nomme les invités du comte, ceux qu'il avait regroupés génériquement au début de l'article selon leur situation :

Il n'y a pas que des statuaires, des peintres, des graveurs et des architectes chez M. de Nieuwerkerke : des gens du plus haut monde, des prélats, des ministres, des illustrations de tout ordre se font gloire et plaisir d'être mêlés aux artistes... Des compositeurs, des savants, des lettrés, dramaturges, poètes et critiques, des acteurs... y représentent le monde de l'intelligence sous toutes ses faces.

La liste des personnalités avait évidemment beaucoup changé depuis 1858 :

L'Artiste

Comme nous l'avons dit, les vendredis de M. le comte de Nieuwerkerke réunissent toutes les sommités du monde et de l'art; ce n'est pas être indiscret que de citer quelques uns des noms qui se trouvaient à cette première soirée. Il faudrait en vérité les citer tous, car ils méritent tous de l'être ; nous mentionnerons seulement ceux qui nous reviennent en mémoire et dont nous avons vu les porteurs dans la foule - une vraie cohue de célébrités. - Cela forme un assemblage de mots bizarres mais parfaitement justifié chez M. le comte de Nieuwerkerke, *monseigneur l'évêque de Nancy, M. le comte de Morny, M.*

Le Courier de l'Aisne

Comme nous l'avons dit, les vendredis de M. le comte de Nieuwerkerke réunissent toutes les sommités du monde et de l'art; ce n'est pas être indiscret que de citer quelques uns des noms qui se trouvent à ces soirées. Il faudrait en vérité les citer tous car ils méritent tous de l'être: nous mentionnerons seulement ceux qui nous reviennent en mémoire et dont nous avons vu les porteurs dans la foule -une vraie cohue de célébrités.- Cela forme un assemblage de mots bizarres mais parfaitement justifié chez M. le comte de Nieuwerkerke *monseigneur le cardinal Donnet, Mgr Darboy, archevêque de*

Baroche, M. le préfet de la Seine, M. Ferdinand Barrot, M. le baron de Rothschild, M. le comte Le Hon, M. de Nicolai, M. le comte de Montbretton, M. le duc de Rivas, M. le général Fleury, M. de Blécourt, M. A. de Longperrier, M. de Reiset, M. le comte Clément de Ris, M. le marquis de Chennevières, M. Horace de Viel-Castel, M. Alfred de Vigny, M. Arsène Houssaye, M. J. Turgan, M. Paul de Musset, M. Roger, M. Bataille, M. Cohen, M. Gorla, M. Hector Berlioz, M. E. Reyer, M. Mélingue, le comédien statuaire M. Baudry, M. Bouguereau, M. Gigoux, M. Paul Huet, M. Louis Boulanger, M. L. Müller, M. Hesse, M. Ph. Rousseau, M. Jazet, M. Martinet, M. L. Lassalle, M. Vidal, M. Jouffroy, M. Barre, M. Appert, M. Jadin, M. Penguilly Lharidon, MM. Charles et Eugène Giraud le caricaturiste ordinaire de la maison, qui termine chaque soirée par une charge spirituelle d'après un des invités.

Paris -, Mgr Coquereau, les ministres, M. le baron d'Adedelsward, ministre de Suède et de Norvège, M. le baron Lightenvelt, ministre des Pays Bas, M. le baron de Baijens, ministre de Belgique, M. le comte de Paiva, ministre du Portugal, M. l'amiral Rigault de Genouilly, M. le préfet de la Seine, M. Boittel-le, préfet de police, M. Chaix-d'Est-Ange, M. Suin, M. Geoffroy de Villeneuve, M. de Cafarelli, M. le marquis de Lavalette, M. de Nicolai, M. le baron Rothschild, M. le comte Le Hon, M. le général Fleury, M. le général Mongin, commandant le département de l'Aisne, M. le général Wimpfen, M. A. de Longperrier, M. Arsène Houssaye, M. Auber, M. Roger, M. Bataille, M. Ernest Reyer, M. Naudin, MM. Robert-Fleury, Cabanet, Gêrôme, Carpeaux, Ph. Rousseaux, Baudry, Bouguereau, Gigoux, Jules Jacquemart, Paul Huet, L. Boulanger, Vidal, Jouffroy, Appert, Jadin, Penguilly-Lharidon, Stevens, Willems; MM. Sainte-Beuve, Gustave Flaubert, Paul de Saint-Victor, Charles Blanc, Emile Galichon directeur de "La Gazette des Beaux-Arts" Philippe Burty, Alfred Darcel, Ernest Chesneau, Edmond et Jules de Goncourt, F. de Lasteyrie, Prosper Mérimée,

Nisard, Viollet-le-Duc; MM. Charles et Eugène Giraud, le caricaturiste ordinaire de la maison, qui termine chaque soirée par une charge spirituelle d'après un des invités.....

Si nous acceptons que cet article, comme les autres cités plus haut, fut reproduit avec l'autorisation de Gautier, la dernière question qui se pose est celle-ci : qui a fait ces modifications, qu'il faut considérer après tout comme non essentielles quant au fond de l'article, Gautier lui-même ou Houssaye? Etant donné l'emploi du temps fort chargé de Gautier en février-mars 1865, Nous penchons du côté de Houssaye, qui a la délicatesse d'inclure les noms des diverses personnalités de l'Aisne et de ses camarades et successeurs à *La Gazette des Beaux-Arts*. Au lieu de "falsification", donc, il faudrait parler d'"adaptation libre", et amicale, du moins nous le croyons.

Peter J. EDWARDS

NOTES

1. *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, n°1558, tome II p.150 (sigle HOTG).
2. Voir la *Correspondance générale de Théophile Gautier*, éditée par Claudine Lacoste et al., tomes VI à VIII, Genève, Droz 1991-1993, n° 2565, n° 2898 et n° 3342.
3. La lettre de Charles Blanc à Edouard Houssaye, datée du 22 août 1865, publiée par Houssaye dans *Le Courrier de l'Aisne* le 24 août 1865.
4. Voir la plaquette où Houssaye lui-même donne les détails de cette affaire, *Mémoire pour six mille pétitionnaires qu'on empêche d'avoir un journal*, Paris, 1866.
5. *Correspondance*, tome IX, n° 3379.
6. *Le Courrier de l'Aisne* supprime tout le vingt-huitième paragraphe ("Vous croyez peut-être que la Comédie-française"....) et le trentième paragraphe ("A côté de cette salle".... jusqu'à la fin).
7. Au quatorzième paragraphe, on ne garde que les deux premières phrases et on

coupe à partir de “C’est là que se trouve ce théâtre...”. Enfin on supprime toute la dernière partie de l’article, les six derniers paragraphes, commençant par “Dans les extrêmes civilisations...” jusqu’à la fin “...soit dit sans mauvaise interprétation”.

8. Dans les extraits comparés qui suivent, les passages modifiés sont signalés en italiques.

**UN PROBLEME D'HISTORIOGRAPHIE
GAUTIERISTE :
THEOPHILE GAUTIER, CHARLES GOUNOD
ET LA NONNE SANGLANTE**

Le deuxième opéra de Charles Gounod, *La Nonne sanglante*, fut brusquement retiré de l'affiche après onze représentations à l'Académie Royale de Musique(1), chiffre médiocre qui ne signifie ni réussite populaire ni chute retentissante. L'ouvrage ne fut jamais repris et il est généralement considéré comme un échec. Les principaux biographes de Gounod parlent plus ou moins savamment des heurs et malheurs de cet opéra(2) et nul mieux que Steven Huebner, dans son ouvrage magistral *The Operas of Charles Gounod*, récemment traduit en français(3). Néanmoins quelque sérieux qu'ils soient, pour tous ces auteurs, *La Nonne sanglante* est une œuvre d'apprentissage que l'on traite rapidement afin d'arriver plus rapidement aux chefs d'œuvre. Rien d'étonnant : Gounod lui-même ne fait pas autrement dans ses *Mémoires d'un artiste*, publiés quarante ans plus tard, et où il ne lui consacre que deux pages et demie(4).

Malheureusement, en bâclant leurs nécrologies lyriques, compositeur et historiens ne résolvent pas ce qui est sans doute le plus lancinant problème musicologique de novembre 1854 : pourquoi *La Nonne sanglante* est-elle tombée exsangue de l'affiche, sinon des annales de l'Opéra?

Question probablement sans importance excessive, et peut-être Gounod avait-il raison de passer son demi-succès sous silence. Cependant, un spirituel billet du compositeur à Gautier(5) à la fois laissait entendre qu'il s'agissait presque d'une petite bataille d'*Hernani*, et levait un voile sur les relations qu'ils entretenaient.

Pour mieux comprendre le contexte de ce problème, et le rôle de Gautier dans le drame, il faut prendre pour point de départ les relations existant entre le musicien et le poète. A l'époque de *La Nonne sanglante*, ces rapports étaient manifestement cordiaux. Le ton du billet en question, qui invite le critique à la première de l'Opéra le montre :

Mon cher ami, venez m'aider ce soir à prendre Sébastopol, expédition dont l'issue importe beaucoup à mon avenir : et puisque vous vous intéressez à cet avenir, soyez des miens sur la brèche. Adieu, à ce soir et tout à vous, Ch. Gounod.

Gounod a dû écrire ce billet le 18 octobre 1854, date de la première de son seul opéra joué pendant la guerre de Crimée, *La Nonne sanglante*. Le 17 octobre avait vu la première attaque contre Sébastopol.

Les relations entre le poète et le compositeur étaient donc assez chaleureuses en octobre 1854. La date de leur première rencontre n'est pas connue, mais déjà en décembre 1851 Arsène Houssaye, le vieil ami de Gautier qui dirigeait alors le Théâtre-français, tentait de les rapprocher(6). Gounod avait écrit de la musique chorale pour la nouvelle pièce de François Ponsard, *Ulysse*, et Houssaye voulait influencer le puissant critique de *La Presse* en faveur du compositeur.

Cette tentative ne devait pas aller sans peine. L'attitude de Gautier envers le précédent ouvrage scénique de Gounod, son opéra *Sapho*, n'était rien moins qu'équivoque; son compte rendu dans *La Presse* du 22 avril 1851 est un éreintement mêlé de louanges. Il critique tout sauf les décors, y compris la cantatrice Pauline Viardot pour qui cependant il avait eu dans le passé des sentiments plus tendres(7) :

Pourquoi faut-il que la voix fasse souvent défaut à tant d'art et d'inspiration?

se demande-t-il. Sa critique de la musique n'est pas moins sévère; Gautier a laissé le champ libre à tout le fiel de son "critique blond" du moment, Ernest Reyer(8). Les quelques louanges sont mitigées, ainsi :

Le plus grand éloge qu'on puisse faire d'un artiste, c'est de dire qu'il a mis son cachet à son œuvre. Tout en reconnaissant le mérite de la musique de Sapho, nous devons dire que c'est plutôt une belle étude d'après l'antique qu'une création destinée à opérer une révolution dans l'art; c'est là peut-être ce que cherchait M. Gounod mais il n'a pas atteint son but.

Et ces louanges sont systématiquement infirmées par des critiques bien plus acerbes que celles que se permettait normalement Gautier. Un des principaux airs, par exemple, "O liberté, déesse austère"

a de l'énergie, mais la mélodie en est contournée et commune.

Il résume :

La partition de M. Gounod nous semble (...) comme une belle femme dont Ingres aurait peint le torse et la figure, et Delacroix les jambes et les bras,

un mélange de style religieux et classique et de "modèles moins classiques" comme Verdi. Gautier prédit, après presque trois colonnes de remarques analogues, que *Sapho*, bien qu'elle soit une

œuvre de haut mérite, écrite par un musicien éminent,

n'aurait pas "un grand succès de vogue". Sa conclusion revient à l'ambiguïté du début :

Nous n'hésitons pas à dire que si la partition de Sapho n'est pas un chef d'œuvre, c'est du moins une des belles pages que l'art musical moderne ait à enregistrer.

Bien que Gautier semble avoir oublié ses critiques quelques mois plus tard, dans *La Presse* du 18 août

-La Saffo de M. Gounod a été froidement accueillie

par le public, durement traitée par la presse. Pourquoi? Serait-ce que, dans la cité des bas-bleus, les Ophélias tachées d'encre refusent la possibilité d'un Phaon?-

L'inquiétude d'Arsène Houssaye était largement justifiée. En l'occurrence, sa diplomatie bien connue fut déployée en pure perte : Gautier avait toujours méprisé l'œuvre de Ponsard et il ne fit pas exception pour son *Ulysse*. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait été hostile au compositeur aussi, le qualifiant de "compositeur de l'école du bon sens" dans son annonce de la pièce, dans *La Presse* du 15 décembre 1851. Cependant nous ne savons pas si Gautier a jamais entendu cette musique : il était à Constantinople lors de la première le 18 juin 1852 et il ne parla plus de la pièce.

Pourtant son attitude envers Gounod devait bientôt changer. En décembre 1853 il entend son trio sur un prélude de Bach et, *La Presse* du 14 décembre, le proclame "magnifique". Dans *La Presse* du 7 mars 1854 le musicien est

l'auteur de Sapho et des beaux chœurs d'Ulysse.

Cette même musique, naguère honnie, sera bientôt appelée, dans *La Presse* du 24 octobre 1854,

tour à tour simple, gracieuse et homérique

au moment de la première de *La Nonne sanglante*. Voilà les effets merveilleux d'une disposition favorable! Mais pourquoi favorable? Qu'est-ce qui a basculé?

Gautier ignorait sans doute qu'en 1839, Gounod avait mis en musique deux de ses poèmes, "Barcarolle" qu'il publia sous le titre "Où voulez-vous aller?" et "Lamento" qu'il ne publia pas dans cette version. Ironiquement il en utilisa la musique dans cette *Sapho* que Gautier allait éreinter(9). En 1839, Gounod n'avait que vingt-et-un ans et il n'y a pas lieu de croire que les deux artistes se connaissaient. La froideur de 1851 n'est certainement pas le signe d'une collaboration qui se serait mal passée.

C'est donc *La Nonne sanglante* qui les rapprocha, et ils continuèrent à se voir dans le petit monde du Paris artistique. Nous savons, par exemple, que tous deux fréquentaient le salon de la

Princesse Mathilde pendant les années 1860(10). Gautier reprit en juin 1864 sa critique musicale, qu'il avait abandonnée à son départ de *La Presse* en avril 1855, et il recommença à parler de Gounod dans *Le Moniteur universel*. Cependant il ne s'agissait plus du même Gounod; celui-ci était maintenant le compositeur de *Faust* et de *Mireille*. Gautier lui serait désormais favorable, sans pourtant se laisser emporter par la vague de sa popularité. Sa première mention de Gounod est dans *Le Moniteur universel* du 19 septembre 1864 pour la reprise de *Faust*, et Gautier fait une distinction entre

le grand artiste (Gounod) inspiré par un grand génie (Goethe)

pour attribuer le succès de l'ouvrage à

la marque indélébile du Jupiter de Weimar.

Trois mois plus tard, dans *Le Moniteur universel* du 19 décembre 1864, à propos de la version remaniée de *Mireille*, Gautier affirme que

l'âme du compositeur avait admirablement traduit dans la langue de la musique les rêves mystérieux et sombres que le poète provençal a mêlés à son idylle de Mireio,

mais il laisse entendre que le remaniement de l'opéra avait été nécessité par l'incompréhension chez Gounod des besoins de la scène lyrique. Il finit par se plaindre qu'

ainsi allégée, *Mireille* n'est plus un poème musical, mais un opéra selon la formule.

Et même s'il s'enthousiasme pour *Roméo et Juliette*, dans *Le Moniteur universel* du 6 mai 1867

-la partition de M. Gounod a du souffle, de la grandeur, de la poésie, et le place au premier rang des maîtres. Il a compris Shakespeare et l'a rendu. Quel plus

bel éloge peut-on faire d'un homme?-

deux ans plus tard il lui préférera le véritable romantique, Berlioz. Dans l'émouvant article nécrologique qu'il consacre à ce dernier dans *Le Moniteur universel* du 16 mars 1869, il compare leurs deux façons de traiter en musique le chef d'œuvre de Goethe :

La Damnation de Faust contient précisément ce qui manque au Faust, d'ailleurs si remarquable, de Gounod : la profondeur sinistre et mystérieuse, l'ombre où scintille vaguement l'étoile du microcosme, l'accablement du savoir humain en face de l'inconnu, l'ironie diabolique de la négation et la fatigue de l'esprit s'élançant vers la matière.

C'est à cette époque que Gounod puisa encore deux fois son inspiration dans la poésie de Gautier, en composant "Primavera" en 1867(11) et "Lamento", sous le titre "Ma belle amie morte", en 1872. A propos de cette dernière mélodie, nous avons un touchant billet écrit par Gounod quelques mois à peine avant la mort du poète(12). Leurs relations restèrent chaleureuses jusqu'à la mort de Gautier.

Nous pouvons donc situer le changement d'attitude de Gautier dans le contexte d'une amitié qui fut durable, sinon très étroite, tout comme l'admiration esthétique qui fut réelle mais jamais totale. Ce changement d'attitude prit la forme d'une véritable campagne de publicité en faveur de Gounod, campagne d'autant plus remarquable que Gautier n'avait mentionné le compositeur que deux fois pendant les deux années précédentes. Le premier article de cette campagne en donne le ton, et peut-être la clé. Il annonce dans *La Presse* du 7 mars 1854 le début des préparatifs à l'Opéra pour *La Nonne sanglante* et précise qu'après avoir été refusé par de nombreux compositeurs, le livret de Scribe serait enfin mis en musique par Gounod

l'auteur de Sapho et des beaux chœurs d'Ulysse. Nul doute que M. Gounod n'en ait tiré un bon parti et donné à Mlle Wertheimber, qui joue le rôle principal, l'occasion de faire voir son talent sous le jour le plus

favorable.

Palmyre Wertheimber, qui allait jouer dans l'histoire de *La Nonne sanglante* un rôle aussi important que celui qu'elle créa sur la scène de l'Opéra, est la clé de cette campagne. Est-ce une coïncidence si, dès qu'elle fut choisie pour le rôle de la Nonne, les références à Gounod dans la chronique musicale de Gautier se multiplient? Bien avant le billet du 18 octobre, de mars à août, il est mentionné six fois(13). Chaque fois qu'il s'agit du nouvel opéra, il s'agit aussi de Palmyre Wertheimber, à l'exclusion de toute autre cantatrice :

La Nonne sanglante, de M. Gounod, fournira bientôt à Mlle Wertheimber l'occasion de se montrer dans un rôle créé pour elle et avec sa propre originalité; car les rôles du répertoire faits pour d'autres artistes gênent parfois les débutants, incertains, entre la tradition et leur sentiment particulier(14).

La première représentation de *La Nonne sanglante*, de M. Charles Gounod, aura lieu très prochainement. Nous regrettons bien sincèrement que le rôle confié à Mlle Wertheimber ne soit pas à la hauteur du talent si correct et si distingué de cette jeune artiste(15).

Qui donc était Palmyre Wertheimber, trait d'union entre Gautier et Gounod? En mars 1854, elle était une de ces nombreuses lauréates du Conservatoire qui cherchaient à s'imposer et, comme beaucoup d'autres, elle rencontrait autant d'obstacles que d'encouragements. En février 1852, fraîchement émoulue du Conservatoire, où elle avait gagné le second prix de grand opéra en 1850 et le premier prix de chant en 1851, elle avait créé le rôle de Béatrix dans *Le Carillonneur de Bruges* de Grisar à l'Opéra-Comique, avec un succès moyen(16). Le mois suivant, elle triompha dans le rôle de Pygmalion dans la *Galathée* de Massé. Malgré ces succès, elle n'eut plus de nouveaux rôles à l'Opéra-Comique et en janvier 1854, Emile Perrin lui permit de passer au grand Opéra. Des débuts heureux comme Fidès dans *Le Prophète* et Léonore dans *La Favorite* furent suivis rapidement par la création de *La Nonne sanglante*. Sa carrière parisienne semblait lancée, mais, ironiquement, ce rôle eut l'effet contraire. Elle ne chanta

plus guère à Paris et dut se contenter de faire carrière en province et à l'étranger(17).

Si elle ne s'imposa point, ce n'était pas faute d'efforts de la part de Gautier; Palmyre Wertheimber était depuis deux ans sa protégée, sinon plus(18). Comme les autres critiques, il avait émis des réserves lors de la création de Béatrix, trouvant que le jeu scénique manquait de distinction. Mais son Pygmalon fut une révélation et Gautier se servit alors, dans *La Presse* du 19 avril 1852, d'une expression enthousiaste qu'il avait trouvée pour accueillir *Le Désert* de Félicien David en 1844 :

Nous croyons que le plus bel avenir est destiné à cette jeune actrice, inconnue il y a quelques semaines, hier dans l'ombre, aujourd'hui dans la lumière.

Dans ce rôle travesti, avec sa belle voix de contralto, elle réalisait cet idéal esthétique de l'hermaphrodite qu'il cherchait depuis *Mademoiselle de Maupin* et qui allait entrer bientôt dans *Emaux et Camées* avec "Contralto". Dorénavant, tant qu'il restera à *La Presse*, il la soutiendra. Même pendant son voyage à Constantinople, il écrira à Louis de Cormenin qui tient le feuilleton en son absence, pour lui recommander

Dis du bien de la Wertheimber(19).

Il la nommera dans son feuilleton dix fois dans la seule année de 1854. Quinze ans plus tard, au crépuscule de leur carrière à tous deux, elle fera sa rentrée dans le *Roméo et Juliette* de Vaccai, et Gautier profitera de l'occasion pour résumer, dans le *Journal officiel* du 4 janvier 1869, la carrière de la cantatrice et regretter qu'on l'entende si rarement :

On a eu cette rare occasion de voir et d'entendre Mlle Wertheimber qui, après des débuts brillants, après des créations importantes à l'Opéra, ne se montre plus que de loin en loin, comme une étoile intermittente (...). Sa magnifique voix de contralto, conduite avec un art et un sentiment exquis, son jeu passionné et poétique ont électrisé la salle. Depuis Giuditta Grisi, on n'avait pas

vu un Roméo réalisant aussi bien l'idéal de Shakespeare, car Mlle Wertheimber est aussi grande tragédienne que grande cantatrice.

Pour en revenir à *La Nonne sanglante* et à son retrait de l'affiche, il est possible d'en trouver, ou d'en avancer, des explications au moins partielles. Les comptes rendus de la pièce, qui la proclamaient une réussite, permettent d'en suggérer quelques unes, à partir des remarques concernant le livret, la partition, les rôles et les interprètes.. Seuls la mise en scène et le ballet semblent avoir unanimement plu(20), le reste ayant été l'objet de critiques plus ou moins vives. Ces comptes rendus sont ceux autant de *La Presse* et des grands hebdomadaires musicaux de Paris, *La Revue et Gazette musicale*, *La France musicale* et *Le Ménestrel*, que ceux des feuilles de théâtre, *Le Charivari*, *L'Entr'acte*, *L'Europe artiste*, *Le Journal pour rire*, *Le Messenger des théâtres et des arts*, *Le Mousquetaire*, *La Revue et Gazette des théâtres* et *Le Tintamarre*. Aucun de ces périodiques n'offre la moindre explication de la disparition de la pauvre *Nonne*, aucun même ne la salue.

Tous ces comptes rendus critiquent le livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne. Plusieurs rappellent, voulant défendre Gounod contre d'éventuelles critiques de monotonie, que le livret, œuvre de Scribe, avait déjà été refusé par Berlioz, par Halévy et par Meyerbeer avant d'échouer entre ses mains. Gautier, bien entendu, ne laisse pas passer cette occasion de s'en prendre à son souffre-douleur dans *La Presse* du 24 octobre 1854 :

Le livret de *La Nonne sanglante*, que semblait poursuivre une sorte de fatalité, a passé par les mains de plusieurs compositeurs avant d'arriver à celles de M. Gounod, qui l'a gardé, et n'a pas craint d'en aborder les fantastiques horreurs. Il faut le louer de ce courage. Le poème, combiné avec une maladresse et une négligence qui étonnent chez un homme d'une habileté aussi proverbiale que M. Scribe, contenait cependant deux ou trois situations de nature à tenter un musicien, et dont M. Gounod a tiré le plus grand parti; mais nous

comprenons très bien que d'autres, rebutés par l'insignifiance des trois derniers actes, aient été moins hasardeux.

Maurice Bourges, le critique en chef de *La Revue et Gazette musicale*, avait déjà éreinté Scribe et Delavigne sur une page entière. Son confrère Giacomelli, écrivant dans *La France musicale* du 22 octobre 1854, fut plus succinct :

Le sujet, il faut bien le dire, ne présente nulle part les éléments organiques d'un drame musical bien constitué ; la vie n'est nulle part.

Une lecture du livret imprimé ne fait que confirmer leur mépris : on dirait une parodie de *Robert le Diable*, sans parler de ses deux héroïnes du même nom, l'Agnès vivante et la nonne-fantôme du titre, et des abondants clichés romantiques, comme l'amante ressuscitée, le château gothique en ruines, le père qui dit non et le rendez-vous à minuit, qui étaient tout à fait désuets en 1854. Pire encore, les plus belles situations dramatiques sont manquées : à la fin du deuxième acte le héros Rodolphe jure un amour éternel au fantôme de la nonne que son père a assassinée, avant de s'apercevoir qu'il s'est trompé d'Agnès. Gautier imagine pour cette scène un magnifique affrontement du fantastique et du réel, si seulement Scribe avait eu l'imagination de mettre les deux Agnès en scène ensemble :

La poésie fantastique ne saurait imaginer de situation plus effrayante. Se trouver face à face avec le spectre dont on a emprunté le suaire, voir devant soi l'original terrible dont on est la copie sacrilège, c'est à figer la moëlle dans les os(21).

Quant à la versification, ne disons pas la poésie, du livret, il suffit pour en juger, de citer une parodie anonyme qui parut dans *Le Mousquetaire* du 19 octobre :

Eh bien! repentez-vous, ô Delavigne, ô Scribe! Ou bien craignez de Dieu la vengeance terrible.
Et si vous faites des opéras

Ne les faites plus comme ça.

La critique est tout aussi unanime à propos de la musique. Si chaque compte rendu présente quelques réserves, tous sont globalement favorables. *La France musicale* dit dans son second article, le 29 octobre que

La partition de M. Gounod a conquis tous les suffrages. Elle renferme des pages d'une rare beauté, et si dans l'ensemble elle est un peu sombre de couleur, c'est aux librettistes qu'il faut s'en prendre; ils ont chargé leur palette de noir et n'ont pas su fournir au musicien de scènes lumineuses pour varier leur longue litanie. *La Nonne sanglante*, c'est la musique de M. Gounod ; les applaudissements, c'est à M. Gounod qu'ils s'adressent. Si son œuvre ne lui vaut pas la fortune, elle lui vaudra la gloire.

Cet éloge était peut-être intéressé : les frères Escudier avaient édité la partition d'*Ulysse* et espéraient sans doute profiter d'un éventuel succès de la *Nonne*.

Les autres critiques étaient presque aussi favorables. Même Jules Lovy du *Ménestrel*, le plus sévère de tous, admire Gounod et se limite à des critiques de détail dans son article du 22 octobre :

La partition procède de la bonne école, tous les éléments qui la composent trahissent le musicien éminent et se signalent par une riche facture (...) Toutefois, ce qu'il faut constater, c'est que les chœurs et les effets d'orchestre ont la meilleure part dans l'œuvre de M. Gounod; et là, nous rencontrons des souvenirs, notamment ceux des Huguenots, et certaines réminiscences de Sapho.

Néanmoins, si Lovy cite d'autres "réminiscences", tantôt de Haendel, tantôt de Weber, il n'en recommande pas moins

une musique large et consciencieusement écrite (...) à tous les amateurs.

Le seul contemporain qui ait accusé la musique de l'insuccès de l'ouvrage, n'est autre qu'Eugène Scribe. Selon Huebner

Scribe placed the blame for the failure of *La Nonne sanglante* squarely on Gounod's shoulders(22)

Gautier, tout au contraire, attribue tout le succès à Gounod et ne manque pas une occasion d'éreinter Scribe :

M. Gounod est un artiste sérieux qui ne fait aucune concession au mauvais goût; il est savant sans pédanterie, original sans recherche (...) voilà un vrai musicien, voilà le compositeur chez lequel l'amour de son art étouffe toute velléité pour le succès éphémère, pour les triomphes faciles. Si M. Gounod avait été servi par un poème mieux conduit, par des situations plus réellement dramatiques, par de la vraie poésie et non par des bouts rimés, il eût certainement fait un chef d'œuvre.

Ou encore

Au troisième acte, M. Gounod, merveilleusement inspiré par son génie de symphoniste, s'est créé un effet formidable qui n'existe pas dans le livret et dont tout l'honneur lui revient.

Les parties techniques, qui lui étaient sans doute fournies par son ami Reyer, sont semblables :

La strette, reprise à l'unisson par le chœur, un peu dans la manière de Haendel, biblique par le rythme et par la forme, a excité les bravos les plus enthousiastes(23).

La troisième critique porte à la fois sur le livret et la musique : Escudier, et surtout Bourges, remarquent combien les rôles sont inégaux. Seul le ténor a un rôle complet; ni l'une ni l'autre Agnès n'a

un air seule, tandis que le page Urbain en a deux. Luddorf, le père coupable, ne chante que dans les deux derniers actes, alors que la basse, Pierre l'Ermite, disparaît après le premier. Bizarre sans doute, cette disproportion, mais certainement pas une raison suffisante pour retirer l'ouvrage.

L'insuffisance de la distribution, la quatrième des réserves exprimées dans la presse contemporaine, ne l'était pas non plus. Tout ce qu'Escudier trouve à dire, dans *La France musicale* du 29 octobre, en faveur d'Euphrasie Poincot, l'Agnès vivante, est qu'elle fit preuve de beaucoup de bonne volonté :

Elle n'est pas la mieux partagée dans la pièce, mais elle tire de son rôle tout le parti possible.

Lui et Lovy estiment que le ténor Gueyard chanta trop et qu'il parut fatigué, surtout durant les premières représentations. Selon Maurice Bourges, l'organe de la basse Depassio

tout robuste qu'il est, ne semble point proportionné à la colossale figure d'un Pierre l'Ermite, dont la voix tonnante précipita jadis l'Occident sur l'Orient(24).

Là encore, Gautier s'efforce de trouver un mot gentil pour chacun, tout en réservant la part du lion de ses louanges pour Palmyre Wertheimber. Une de ses remarques pourtant a la triste ironie d'une prédiction :

Quant à Mlle Wertheimber, elle a droit à nos plus sincères éloges. Nous lui avons déjà dit que, depuis Mme Viardot, personne n'avait mieux chanté le rôle de Fidès, du Prophète; nous pouvons dire aujourd'hui que personne ne la remplacera dans le rôle de la Nonne(25).

Quatre faiblesses importantes, sans doute, mais non fatales, quoi qu'en disent les critiques et les historiens. Aucune n'empêcha le public de venir au guichet et d'acheter ses billets. Comme le remarque Gounod dans ses *Mémoires*, la recette resta forte, sinon extraordinaire, jusqu'à la fin. Même si Prod'homme et Dandelot, grâce à leurs recherches d'archives peuvent corriger ses chiffres(26),

il n'y a nul doute, comme le dit Steven Huebner(27) que la recette, sinon extraordinaire, fut certainement respectable pour un nouvel opéra. Ce succès fut confirmé presque tous les jours par les journaux de théâtre, tel *Le Messager des théâtres et des arts*, et ce, jusqu'au 19 novembre, deux jours après la dernière représentation. La direction ne pouvait pas faire mieux que de garder *La Nonne* à l'affiche; ce n'était donc pas non plus pour des raisons financières qu'elle l'en retira.

Gounod, avance une autre possibilité : l'opposition personnelle du directeur. Il nous rappelle qu'après les onze représentations, il y eut changement de direction et affirme que le nouveau directeur, François Crosnier, déclara qu'il ne laisserait pas jouer "une pareille ordure"(28). Devons-nous accepter au pied de la lettre ce qu'il dit si longtemps après? Ce mot ne figure nulle part ailleurs et Gounod ne cite pas ses sources. Néanmoins on veut bien croire que Crosnier ait considéré cet opéra, et peut-être la jeune cantatrice importée de l'Opéra-Comique exprès pour le créer, comme des créatures de son prédécesseur, Nestor Roqueplan. Cependant la mémoire de Gounod le trompe; les deux dernières représentations eurent lieu, non sous le régime de Roqueplan, mais sous celui de Crosnier. Et celui-ci n'était pas obligé de programmer ces deux représentations : la première des deux eut lieu exceptionnellement un dimanche, et l'autre dix jours après le départ de Roqueplan. Au moins trois autres opéras du répertoire étaient à sa disposition puisqu'on les joua entre-temps, mais Crosnier fit encore jouer *La Nonne*(29).

Une septième explication serait, selon l'expression de Gounod,
des dessous qu'il serait inutile de vouloir pénétrer.

Steven Huebner(30) émet l'hypothèse qu'il fait allusion à une intervention officielle, après l'enquête administrative publiée pendant l'été et qui condamnait à la fois l'esthétique et l'administration de l'Opéra. Crosnier aurait voulu faire un exemple du dernier opéra monté par son prédécesseur, pour montrer un changement radical d'orientation dès son arrivée. Mais la même objection reste valable : Crosnier a permis une dixième, puis une onzième représentations.

Aucune des sept explications avancées jusqu'ici, même celles du compositeur et du librettiste, ne correspond entièrement à ce que nous savons de la situation réelle. Sans prétendre qu'elle l'éclaire mieux, il est possible d'en présenter une huitième. Cette explication s'appelle Sophie Crüwell, un soprano allemand qui portait un nom de guerre italien et qui chantait le répertoire français. Sophie Cruvelli était le type même de la prima donna capricciosa. Elle avait déjà eu des démêlés avec l'administration du Théâtre-Italien quand elle engagea un avocat, chose inouïe à l'époque, pour communiquer avec la direction de l'Opéra, où elle débuta en janvier 1854. Elle était l'étoile de la saison, la favorite du public parisien, notamment comme Valentine des *Huguenots*. C'est elle qui devait créer le rôle de la duchesse Hélène dans *Les Vêpres siciliennes* de Verdi quand elles furent enfin créées l'été suivant.

Sophie Cruvelli ne parut jamais dans *La Nonne sanglante*, et pour paradoxal que cela paraisse, c'est pour cela qu'elle est si importante. Tant que durèrent les représentations de cette œuvre, elle s'absenta de Paris, ayant choisi ce moment pour partir intempestivement avec le comte Georges Vivier, héritier d'un établissement de bains au bord de la Seine, et qu'elle devait épouser par la suite. La Cruvelli disparut au moment même où le ministre, exaspéré par des délais sans fin, commandait qu'on jouât *La Nonne* "sans aucune remise" (lettre du 9 octobre). Elle ne retourna à la scène que lorsque *La Nonne* l'eût quittée, et parut dans la toute première représentation après. Coïncidence? "Dessous inutile à pénétrer", comme disait Gounod? La presse contemporaine et le meilleur livre sur la Cruvelli sont muets sur ce sujet(31).

Nous savons que c'est à elle la première que fut offert le double rôle des deux Agnès, avant Palmyre Wertheimber, mais qu'elle l'avait refusé en janvier 1854. C'est ainsi que le rôle échoua à cette dernière, nouvellement engagée à l'Opéra, mais pour bien moins que les 100.000 francs de la Cruvelli. Comme celle-ci, Wertheimber était un soprano dramatique dont le talent d'actrice égalait la voix. Elles paraissaient dans le même répertoire, sinon dans les mêmes rôles, la voix de Wertheimber étant plus grave. Tout donnait à croire que Palmyre Wertheimber serait la nouvelle étoile de l'Opéra(32). Néanmoins, malgré sa réussite personnelle dans *La Nonne*, Crosnier ne renouvela pas son engagement, ce qui mit fin à sa carrière parisienne.

S'agit-il d'un coup de prima donna jalouse d'un nouveau talent? Les coïncidences des départs et des retours, la concurrence inévitable entre la reine de la maison et l'étoile naissante, permettent cette hypothèse. Sophie Cruvelli était capable, ou du moins tous le croyaient, d'abandonner son théâtre et Paris parce que son nom ne paraissait en assez grands caractères sur l'affiche(33). Était-elle capable de vouloir écraser une rivale? Nous n'en avons trouvé aucun écho dans la presse; aucun, sauf chez Gautier. Celui-ci monta précisément une campagne de silence contre Cruvelli dans son feuilleton, alors même qu'il multipliait les remarques en faveur de Wertheimber. Jusqu'en mars 1854 il les traite toutes deux selon leur importance, faisant fidèlement la chronique de leurs carrières à l'Opéra. A partir de ce moment, comme nous l'avons vu, il se fait le champion de Wertheimber. En revanche, il ne mentionne plus la première cantatrice de l'Opéra une seule fois pendant toute l'année, alors qu'elle est mentionnée dans les colonnes de *La Revue et Gazette musicale* vingt-deux fois d'avril à décembre. Et quand il revient à elle une dernière fois avant de suspendre ses activités de critique musical en avril 1855, il est franchement méchant. Dans *La Presse* du 14 mars 1855, il l'accuse de "dénaturer" le rôle de Rachel dans *La Juive*

à tel point que l'auteur lui-même aurait pu lui demander, comme Rossini à une cantatrice italienne, après une représentation du *Barbier* : De qui donc est cette musique? Puisque Mlle Cruvelli oublie le respect que l'on doit aux grands maîtres, il est bon de le lui rappeler.

Si Gautier favorisa Wertheimber au dépens de Cruvelli, Crosnier fit tout le contraire. Il accueillit la fugueuse à bras ouverts, malgré son affront à la maison qu'il dirigeait désormais. Avait-il traité avec Cruvelli afin qu'elle revienne pour créer *Les Vêpres siciliennes* avant de se marier et de prendre sa retraite? C'est possible. En tous cas il semble que c'est Palmyre Wertheimber qui fut assassinée dans la salle de la rue Lepeletier, tandis que

la Nonne se recouchait tranquillement dans sa tombe

selon le mot de René Brancour(34).

Cette explication est-elle plus probante que les autres? Certes, une rivalité de femmes, et de cantatrices, peut avoir d'aussi importantes conséquences; peut-être faut-il aussi envisager une convergence de motifs. Lorsque Gounod parla de son ouvrage quarante ans plus tard, il eut tendance à le faire en termes de finances et de vengeance, d'une part mettant en avant l'importance de la recette et de l'autre multipliant les attaques contre Scribe. Ses biographes l'ont suivi, peut-être parce que le livret de *La Nonne sanglante* quoique difficile à trouver, l'est plus facilement que la partition, peut-être à cause de leurs propres préjugés. Qui donc a raison? Y a-t-il une unique vérité positive cachée quelque part dans des archives en attendant d'être révélée?

A moins qu'on ne parvienne à retrouver l'arme meurtrière, *La Nonne sanglante*, comme son personnage la nonne Agnès est condamnée à errer éternellement dans le purgatoire de l'Opéra.

Andrew GANN

NOTES

Je remercie le Conseil de recherches en Sciences humaines du Canada qui a subventionné les recherches nécessaires pour cette étude. Il s'agit ici d'une révision de mon article "Théophile Gautier, Charles Gounod and the massacre of *La Nonne sanglante*, parue dans *Journal of Musicological Research*, 13 (1993), 49-66. Je tiens à remercier également ceux qui ont participé à ces recherches, Margaret Boothroyd et Andrew McQueen, qui ont fait preuve d'une curiosité intellectuelle sans égale.

1. Opéra créé le 18 octobre 1854.
2. Notamment par P.L. Hillemacher, *Charles Gounod*, Paris, Henri Laurens, 1906, pp. 37-38; James Harding, *Gounod*, New-York, Steine and Day, pp. 85-88; et surtout J.G. Prod'homme et A. Dandelot, *Gounod, sa vie et ses œuvres*, 2 vol., Paris, Delagrave, 1911 et Genève, Slatkine, 1973, pp. 141-143 et pp. 146-159.
3. Steven Huebner, *The Operas of Charles Gounod*, Oxford, Clarendon Press, 1991, 37-42, 194-196 et passim; paru en français chez Actes Sud en 1994.
4. Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, Paris Calmann Lévy, 1896, pp. 194-196.
5. *Correspondance générale de Théophile Gautier*, éd. par Claudine Lacoste-Veysseyre, avec la collaboration d'Andrew Gann, et al, Genève Droz, 1985, tome

VI, p. 86, n°2092.

6. Roger Boutet de Monvel, *Les Variétés (1850-1870)*, Paris, Plon, 1905, dit (p.27) que Houssaye invita Gounod au théâtre pour jouer des extraits de sa musique de scène pour *Ulysse*, peu avant la première. Étaient présents entre autres, Gautier, Alfred de Vigny et le duc de Morny, le puissant ministre de l'Intérieur.

7. Claudine Lacoste a déterminé par l'écriture que Pauline Garcia était la "P.G." qui écrivit à Gautier le billet d'avant 1846 qui se termine par "Mon âme à toi" (*Correspondance.....*, tome III, p.82, n°853).

8. Comme de nombreux critiques de l'époque, Gautier, débordé par les créations dramatiques presque quotidiennes, se fit aider par divers secrétaires, amis et parents. Son ami et collaborateur Ernest Reyer (1823-1909), avec qui il écrivit *Le Sélam* en 1850 et *Sacountala* en 1858, prêta souvent son concours à Gautier, dont la science musicale était limitée. Voir à ce sujet l'article de Georges Servières, "Les relations d'Ernest reyer et de Théophile Gautier" dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France* 24, 1917, pp. 65-79, ainsi que mes notes dans la *Correspondance.....*

9. Je dois ce renseignement au professeur Huebner. Gautier sans doute inconscient de sa participation involontaire à la pièce, se borne à noter que "Sapho revient de son évanouissement, prend la lyre et chante une strophe finale dont les accents pleins de mélancolie iront se perdre au sein des flots" (*La Presse*, 22 avril 1851).

10. Voir Joanna Richardson, *Théophile Gautier, his Life and Times*, London, Max Reinhard, 1958, p. 193, qui s'inspire d'un article de *L'Artiste* du 15 janvier 1862. Voir aussi les mémoires du comte Primoli "La Princesse Mathilde et Théophile Gautier", *La Revue des deux mondes*, 1er et 15 novembre 1925, pp. 47-86 et pp. 329-366.

11. Cette pièce figure dans notre enregistrement *Quinze mélodies sur des poésies de Théophile Gautier*.

12. A paraître dans le tome XII de la *Correspondance.....*

13. Outre la publicité pour *La Nonne sanglante* et Palmyre Wertheimber, Gautier signale, dans le compte rendu d'un concert, un morceau de Gounod; il nomme celui-ci en compagnie de Berlioz, d'Adam et de Thomas, comme un des plus importants compositeurs modernes de musique sacrée; et il annonce sa nomination à la direction des classes de l'enseignement de l'Orphéon de Paris (*La Presse*, 21 et 28 mars, 13 juin 1854).

14. *La Presse*, 4 avril 1854.

15. *Ibid*, 29 août 1854.

16. *La Revue et Gazette musicale* des 7 mars et 2 mai 1852 suggère qu'il fallait la

remplacer dans le rôle au bout de deux semaines; cependant elle y revint deux mois plus tard, après sa réussite dans le rôle de Pygmalion.

17. De plus amples renseignements sur la vie et la carrière de Palmyre Wertheimber se trouve dans ma notice biographique de la *Correspondance....*, tome V, p.305.

18. La nature de leurs relations n'est pas claire; la seule correspondance connue entre eux est un billet plutôt innocent qui accompagne des bonbons pour le Nouvel An (5 janvier 1853), *Correspondance....*, tome V, p.149, n°1834. Cependant le faible de Gautier pour les contraltos est bien connu.

19. *Correspondance....*, tome V, p.88, n°1770

20. Si le ballet plut, ce n'est pas sans avoir coûté des soucis à Gounod. Une lettre non datée de lui à Nestor Roqueplan, le directeur de l'Opéra, en témoigne : "Mon cher Monsieur Roqueplan, M. Leroy vient de me faire connaître l'intention dans laquelle vous êtes d'apporter des modifications au personnel du Ballet de *La Nonne sanglante*; je dois vous faire remarquer que le temps qui nous reste d'ici à la représentation de l'ouvrage est bien court, et que les changements qui seraient apportés au personnel en nécessiteront de considérables dans la composition de la musique. Vous savez aussi bien que personne que les airs de danse réglés pour telle ou telle danseuse ne peuvent servir pour telle ou telle autre; c'est donc l'ensemble du Ballet qu'il s'agit de modifier (...). Je le répète, le temps qui nous reste étant déjà trop court pour les répétitions nécessaires à la pièce, est matériellement insuffisant pour ce nouveau travail qui nécessiterait un ajournement de quinze jours ou trois semaines pour les représentations. Si Monsieur le Ministre consent à ce délai, je puis modifier le Ballet conformément à vos désirs (...)." (Collection particulière).

21. Article du 24 octobre.

22. *Op. cit.*, p. 42.

23. *La Presse*, 24 octobre.

24. *La Revue et Gazette musicale*, 29 octobre.

25. *La Presse*, 31 octobre.

26. P. 152.

27. P.40.

28. *Mémoires d'un artiste*, p.195.

29. La nomination officielle de Crosnier date du 11 novembre et il fut installé le 14; il est donc possible, sinon probable, qu'il eût pu arrêter la représentation du 12. Reste cependant la dernière représentation, qu'il aurait pu remplacer par *Lucie de Lammermoor*, *La Favorite* ou *Robert le Diable*.

30. Pp.41-42.

31. Georgès Favre, *La Vicomtesse Vivier*, Paris, Picard sd, pp. 45-46. Les

journaux, pleins de spéculations sur sa fugue, mentionnent fréquemment ses mauvaises relations avec Nestor Roqueplan, mais à ma connaissance, aucun n'établit de lien entre sa défection et le répertoire de l'Opéra.

32. Ainsi, *La France musicale* du 12 novembre : "*La Nonne sanglante* a subi l'épreuve de neuf représentations presque successives (...). Chaque soir on a rappelé après le troisième et le cinquième actes MM. Gueymard, Merly, Depassio, Mlles Wertheimber, Poinot et Dussy. Le rôle de la Nonne fait le plus grand honneur à Mlle Wertheimber qui y déploie ses plus brillantes qualités de tragédienne et de cantatrice. Si la nouvelle direction de l'Opéra est bien avisée, elle ne tardera pas à reconnaître qu'il y a tout un avenir de succès à fonder sur le talent de cette jeune et intelligente artiste."

33. Ainsi *Le Ménestrel* du 15 octobre : "Selon les bruits les plus accrédités, il s'agirait d'un refus de service nettement déclaré, et motivé par le règlement nouveau qui bannit les *vedettes* de l'affiche de l'Opéra. Mlle Cruvelli ne voyant pas son nom à la place exceptionnelle où elle avait l'habitude de le voir autrefois, aurait formellement refusé de chanter."

34. "Théophile Gautier critique musical", *Le Ménestrel*, 18 octobre 1913.

EUGENIE FORT
JOURNAL CARNET 6
du 9 mars au 12 décembre 1862

Le journal d'Eugénie Fort se poursuit sur le même ton et selon la même approche. Cependant, Eugénie se sent obligée de se surveiller quand elle écrit, car elle prend conscience que, la plume à la main, elle se laisserait aller à des introspections trop poussées, et surtout à des confidences trop sincères, que sa pudeur réprouve. La grande affaire de sa vie, en apparence calme et monotone, est sa passion pour Arthur Kratz, dont elle souffre beaucoup. Elle est en proie à des contradictions permanentes : elle souhaite rompre une liaison sans avenir, -elle envoie parfois des lettres de rupture-, puis elle le regrette, et rappelle le jeune homme. Elle ne peut se passer de ses visites, mais elle n'est pas heureuse en sa présence. Elle regrette surtout que, d'une passion qu'on devine violente, cette relation évolue vers une amitié beaucoup plus tiède et platonique.

Elle souhaite quitter Paris, mais ne met pas son projet à exécution. Elle envisage même de suivre son fils en Algérie, mais elle se contente de déménager pour s'installer rue de Seine. Théophile Gautier lui rend visite fréquemment.

Son écriture ne s'améliore pas. Nous avons respecté son orthographe.

Claudine LACOSTE

MARS 9 (1862) -Depuis hier matin je suis revenue de Levignen(1) où je suis restée 24 jours. Je suis d'accord avec Toto(2)

pour acheter la maison seulement je ne m'y installerai pas complètement je garderai à Paris un pied à terre au moins encore une année. J'ai vécu ces trois semaines en moi-même travaillant beaucoup et ne parlant pas et ne lisant que les journaux. Je n'ai écrit qu'à Toto. Ne voulant laisser échapper de mon esprit rien qui pût ramener à des pensées que je veux à tout prix effacer. Je n'ai pas ouvert le manuscrit(3). Je l'avais emporté cependant. Mais la crainte de me laisser aller à mettre ici toutes mes sensations je me suis défendue d'écrire une ligne. Et encore aujourd'hui je m'impose de ne pas formuler ce que je pense (4). T(oto) est venu passer la matinée avec moi. Nous avons causé de sa nouvelle position au journal *Le Nord*. Vattepain(6) est venu. J'ai dîné chez Holtz(7) et l'ai remercié de bon cœur de ce qu'il fait pour nous car c'est lui qui a présenté et installé T(oto). Aujourd'hui j'ai vu les D(am)es La B(eaume)(8) et Barroux(9). J'ai dîné chez moi seule. Il est temps que je ferme ce livre qui semble m'arracher mes pensées. Non, non, je ne dirai rien.

10 -Mr Rousset(10) est venu pour mes affaires de Lévignen. Les D(am)es La B(eaume) à cinq h(eures) K(ratz)(11). J'ai été atterrée de son sang-froid. Pourquoi je ne lui ai pas écrit! -Pourquoi je ne veux plus le voir! -Et est-ce qu'il me gêne! -Qu'ai-je à lui reprocher. A tout cela je ne pouvais que répondre hélas! rien. Car en vérité mon excessive tendresse, mon imagination font tout le mal. Je voudrais ne plus aimer. Etre indifférente, ne voir qu'un ami là où il y a autre chose. Enfin la main dans la main nous avons tout effacé. Il est resté à dîner. T(oto) n'est venu qu'à huit h(eures). Le soir les H(oltz) et Marion(12).

11 -T(oto) avant déjeuner. Il est content de ses occupations. Les D(am)es R(enon)(13). Marie doit danser vendredi au foyer de l'Opéra mais je n'irais pas. A Levallois(14) et le soir rue du Ch(erche) Midi avec T(oto).

12 -Chez Gervais(15). J'allais pour lui parler affaire et nous avons causé deux heures de toute autre choses, beaucoup de lui, de sa vie, de son caractère. Je lui écrirai ce soir. Mon frère puis T(héophile) G(autier). Je dîne seule chez moi. Je suis très souffrante.

13 -T(oto) vient déjeuner. Vattepain, il me conseille d'écrire à Gruau(16) pour les portraits. De quatre à six K(ratz) : il fait un fort

orage. K(ratz) est toujours le même triste et plaintif. Je me déssole quand je ne le vois pas et en vérité je ne sais pas si je suis heureuse quand je le vois! Dîné chez Holtz.

14 -Gervais m'envoie une bien bonne lettre. T(héophile) G(autier) et T(oto) les D(am)es Renon ont dîné. Marie avait passé son examen. Les M(essieu)rs étaient satisfaits. J'avais écrit à Houssaye(17). T(héophile) G(autier) est aussi un peu malade.

15 -T(héophile) G(autier) il a, dit-il, besoin de me revoir aujourd'hui pour causer de ses affaires, du *Moniteur*, il est bien ennuyé pour un article sur Baudry qui n'a pas passé(18). Je lui conseille de donner sa démission. K(ratz). Il a toujours quelque chose à raconter. T(héophile) G(autier) l'écoute et l'admire! Dîné seule. Le soir chez Renon.

16 -Je sors à quatre heures. Dîné chez Holtz et parlé des Trésors(19).

17 -T(oto) dîne avec moi, le soir les D(am)es R(enon). K(ratz). Il est toujours un peu malade, aimable cependant.

18 -Ferd(inand) Gaig(neuson). Mr Faure(20) qui me parle des D(am)es R(enon). Je l'engage à les aider. Mr Holtz puis Vattepain. A cinq h(oures) Henri M(arion?). Il part pour le Mexique. Dîné seule toute la soirée. J'aurais du aller rue du Ch(erche) Midi mais la journée a été si fatigante! J'ai tant parlé! Une lettre de Mr R(enon) qui demande à voir T(oto).

19 -Seule toute la journée. Je ne sors pas.

24 -Je renonce à écrire chaque jour ce que je fais. Car cela m'entraîne à dire ce que je pense, ce que j'éprouve, et dans ce moment je suis si fort affligée, j'ai tant de peine à rentrer en moi-même que je garde le plus profond silence. Toute cette semaine je suis restée chez moi à travailler avec une ardeur intense. Je lis les livres les plus sérieux, les plus monotones, je ne parle que fort peu quand j'ai quelqu'un avec moi. Je ne veux pas paraître ni triste ni maussade, je me surveille mais il m'est bien impossible d'animer la conversation. T(héophile) G(autier) est venu plusieurs fois. Je lui demande la rue de

Beaune(21). J'ai passé la soirée de jeudi chez Holtz car j'avais à lui parler de l'affaire de Gide(22). T(oto) est venu dîner le vendredi. Le soir K(ratz). Il était un peu plus gai, je l'ai reçu comme si j'étais contente de lui, je me suis gardée de faire aucunement allusion à la rareté de ses visites particulières. Il a sans doute des raisons pour être ainsi je ne veux plus jamais lui en parler. Dimanche j'ai dîné chez Holtz. Je suis sortie de chez moi à *trois h(eures)*(23). Aujourd'hui lundi T(héophile) G(autier) vient passer deux h(eures) avec moi. A cinq K(ratz), triste et souffrant, mais bien aimant. Je le laisse, ne lui fais aucun reproche. Je ne fais rien pour le voir plus souvent. Il dîne avec nous. T(oto) à huit h(eures). Pendant que nous dînons tous les trois Holtz et la famille Renon.

27 -Mardi le soir rue du Ch(erche) Midi. Mercredi je suis sortie de huit à quatre chez Haro pour des tableaux puis errer dans les rues, sur les quais. Je n'ai pas eu le courage d'aller voir quelques personnes. Cela me semble si monotone et si inutile, ces conversations toujours vides... Je suis restée chez moi. Le soir H(oltz) bien triste.

28 -Quelques personnes dans la journée. A cinq h(eures) K(ratz). Cher ami, il se plaint! Il est venu hier deux fois il voulait passer la soirée avec moi. Il est rassasié du monde, il songe à ses vrais amis. T(héophile) G(autier) qui fait tous ses efforts pour me persuader que je ne dois pas quitter Paris. T(oto) à huit. K(ratz) ne dîne pas mais il revient à neuf heures et nous restons à causer jusqu'à une heure.

30 -Hier dîné chez Holtz. Aujourd'hui je devais aller à Levallois mais j'ai besoin de calme, je reste seule. De cinq à six K(ratz) : bien aimant, content de son concert, content de dîner chez son ami. Peut-être content de me voir. Et moi? Je ne sais si je dois me trouver heureuse. J'ai peur.

31 -Je vais le matin chez Marion me mettre au courant de quelques articles de journaux. Vattepain. T(héophile) G(autier) de trois à cinq. Qui me dira pourquoi je le vois aussi souvent depuis cinq ou six mois. K(ratz) souffrant, indécis, presque maussade. Et pourtant je ne me sens pas le courage de ne plus le voir quoique je vois que je ne lui suis ni utile ni agréable. Il va dîner à sept. T(oto) à huit h(eures). Pauvre Toto je m'occupe moins de lui que de ces deux

autres. Il est triste. Son travail l'ennuie, il ne gagne pas assez. Pendant que nous dînons, les Renon, les Holtz, Marion, Barroux et K(ratz) toujours très souffrant. Il ne dit rien, il se met au piano. A onze h(eures) nous sommes seuls T(oto) K(ratz) Barroux et moi, alors nous causons plus d'une heure. K(ratz) se réveille un peu, il a toujours une ou deux histoires à sa disposition pour les intimes.

AVRIL 1er -Mr Rousset. Je sors deux h(eures). J'écris à T(oto) pour qu'il ne laisse pas venir son père. Dîné chez moi seule toute la soirée.

2 -J'écris un mot à K(ratz). Je pars à deux h(eures) pour Lévignen.

4 -Je reviens ce soir à sept h(eures) de Lévignen. Je n'ai rien fini car en arrivant chez le notaire avec l'intention de faire rédiger l'acte, nous n'étions pas d'accord sur un point et Mr Tassard m'a engagé de ne rien céder l'affaire n'étant très avantageuse selon lui. Je trouve une lettre de Mr Faure qui me prie d'aller le voir. J'ai envoyé les deux portraits à Gruau. T(oto) vient dîner avec moi. Personne le soir. T(oto) me dit que K(ratz) est indisposé.

8 -J'ai changé d'appartement dans la même maison. Dîné chez moi. Dimanche les ouvriers toute la matinée. Dîné chez Holtz. Lundi Vattepain. T(héophile) G(autier) qui ne veut toujours pas que j'aille à la campagne encore cette année et pourtant je me sens bien inutile à Paris. Personne le soir. Aujourd'hui mardi, je suis allée ce matin voir le nouvel appartement de T(oto) rue des S(ain)ts Pères. Il me parle de Marie La B(eaume). Il dîne chez moi, je devais aller rue du Ch(erche) Midi mais je suis mal à mon aise je me couche à huit h(eures). Je lis *Tamaris* quoique je m'étais promis de ne plus lire de romans.

9 -Je sors de une heure à trois. Je suis pressée de rentrer chez moi, d'être seule. Mon Dieu que j'ai de peine à guérir! Je lis *Les Misérables*.

10 -Ferd(inand) Gaig(neuson). Il m'engage à aller à Palaiseau. Mais pour quoi faire? Dîné chez moi seule toute la soirée.... avec des livres et mon ouvrage, sages et calmes amis.

11 -Quoique un peu souffrante et très triste je me sens calme n'espérant rien mais ne regrettant rien. Il le faut. K(ratz) à six h(eures). Il est exactement le même. Ces dix jours passés sans m'avoir vue ne lui semble pas un événement comme à moi. Il est presque gai je ne sais pas pourquoi. Enfin laissons-le heureux. T(oto) à huit h(eures). Nous dînons tous les trois et passons la soirée seuls. Pour moi ces quelques h(eures) sont toutes ma vie. T(oto) n'a pas l'air content. Toujours l'argent manque.

12 -Me voilà encore une fois rentrée dans le calme non pas dans la confiance ni même l'espérance que cela dure. Non, c'est la sage résignation, c'est ma ferme volonté, seulement si un éclair de joie apparaît, je l'accepte, je m'y prête même volontiers, c'est un temps d'arrêt dans cette fuite vers la fin qui aide, qui repose. M. Vattepain dans la journée, il me parle affaire, argent je lui laisse les 116 f de Gruau. A Levallois le soir.

13 -K(ratz) vient passer une heure avec moi. Une heure toute d'amitié calme. Je ne sais pas s'il trouve le même charme que moi à passer une heure comme celle-ci. Mais à quoi bon toujours s'inquiéter de lui. Le soir chez H(oltz).

14 -Seule toute la journée. T(oto) vient dîner. Je n'ai pas vu T(héophile) G(autier) depuis huit jours.

15 -Je vais passer deux heures rue des S(ain)ts Pères avec ces grands enfants qui arrangent leur nouveau domicile. Emmanuel(24) est venu ce matin. A cinq h(eures) K(ratz) nous causons plus d'une heure bien tranquillement. Il m'apporte des livres. Je ne lui laisse voir aucune émotion. Si ces visites toute d'amitié ne lui suffisent pas, il le dira et je verrai. Il doit revenir demain. Dîné chez moi le soir rue Ch(erche) Midi.

16 -K(ratz) à quatre h(eures). Il est inerte, malade, triste. On ne peut pas imaginer quel ennui le tourmente. Il veut aller à la campagne croyant que cela lui fera du bien mais il reviendra absolument dans la même position d'esprit. Je ne sais que lui dire, je ne peux que l'aimer avec tout le dévouement possible, mais cela ne le touche pas, ne lui apporte aucun bonheur. Je garde le silence. Il y avait une demi-heure

qu'il était là, quand T(héophile) G(autier) arrive, le voilà dérangé, sans rien manifester bien entendu. Cher ami, lui seul m'occupe il faut bien me l'avouer. J'aurais préféré rester seule avec lui. Il part à six h(eures) T(héophile) G(autier) reste un instant lui aussi est un peu malade. Je reste chez moi la soirée.

17 -Mr Barroux vient le matin avant que je sois levée et reste deux h(eures) à bavarder. Il me prie de voir Houssaye. Je voulais sortir. J'écris à K(ratz) et puis je reste chez moi. Je pense toujours que vers cinq h(eures) K(ratz) montera. J'ai la faiblesse de croire qu'il doit avoir besoin de me voir. Dîné chez Holtz qui me parle beaucoup d'une dette que T(héophile) G(autier) a envers lui : que puis-je faire à cela?

18 -Je vais ce matin rue des S(ain)ts Pères à trois h(eures) K(ratz). Il reste avec moi jusqu'à six h(eures). Je ne veux pas lui laisser voir ce livre-ci. Qui verrait-il de bon! T(oto) vient dîner le soir Barroux.

19 -Rue des S(ain)ts Pères. T(oto) est installé. K(ratz) y vient, ils vont à Neuilly(25). Dîné chez moi. Mr Faure dans la journée.

20 -Je sors un instant le matin. Dans la journée Vattepain. Dîné chez H(oltz).

21- Pierre(26). Toujours le même. Il reste deux h(eures) à bavarder. Les D(am)es R(enon) puis K(ratz) à quatre h(eures). Il reste une h(eure) seul avec moi. Décidément il ne s'amuse pas ici et pourtant s'il y vient, c'est que c'est sa volonté. Je ne l'en prie plus. T(oto) à sept h(eures). Nous dînons tous. T(oto) paraît content du *Nord*. Il fait une traduction où Doré fait les *images*(27). Je ne vois pas T(héophile) G(autier) il pressent que j'ai à lui parler affaire.

22 -Je suis enrhumée je ne sors pas. Seule toute la journée et la soirée.

23 -Mon frère qui m'engage à aller à Levallois. K(ratz) à six h(eures) il ne reste qu'un instant il croyait qu'il était une h(eure) plus tôt. Quelles singulières visites! Qui sait ce qu'il pense de ce changement. Je laisse aller les choses. Je ne lui demande jamais

quand je le verrai. Qu'il fasse absolument sa volonté. C'est lui qui est maître de ma volonté dans cette occasion. Je travaille jusqu'à minuit. Je traduis.

28 -Depuis plusieurs (jours) je n'ai rien écrit. Le temps passe tellement vite pour moi que je ne fais pas la moitié de ce que je projette. La vie est pourtant bien pénible! Lundi dîné chez Holtz le soir chez Barroux dans la journée je suis allée voir Ed(ouard) Houssaye, mais je ne l'ai pas trouvé à son journal. Vendredi T(héophile) G(autier) est venu de une heure à quatre. Il va à Londres, me répète sans cesse que je ne puis quitter Paris, que je suis pour lui un centre de bonheur, le seul qu'il aie. Il va au *Moniteur* et revient souper à huit h(eures). T(oto) est triste cependant il cause il raconte son histoire allemande. A neuf h(eures) apparaît lentement K(ratz). Il faisait une chaleur extrême. T(héophile) G(autier) est content de voir K(ratz) et le lui dit. A cinq h(eures) T(héophile) G(autier) et T(oto) partent. K(ratz) reste avec moi jusqu'à huit h(eures) à bavarder, à son aise, il a l'air heureux je ne lui demande que cela moi-même je me remets je me laisse aller plus que je ne voudrais. Samedi chez Barroux où je trouve Mme H(oltz) à qui je refuse d'aller dîner chez elle. Je lui dis que je suis décidée à ne plus parler moi-même des affaires de son mari à T(héophile) G(autier). A Levallois. Encore chez E(douard) Houssaye sans le trouver. Dimanche Mme H(oltz) me fait dire qu'elle *ne sera pas chez elle le soir*. Avant quatre h(eures) K(ratz) il reste avec moi jusqu'à six heures. Encore une bien bonne après-midi. Quelle singulière nature il semble que rien de désagréable ne se soit passé entre nous, il est peut-être dans le vrai, c'est moi qui suis exaltée à tort. Le soir rue du Ch(erche) Midi. Lundi Stanislas, les D(am)es La B(eaume) T(héophile) G(autier) qui parle longuement de lui de sa vie peu heureuse de ses devoirs envers ses sœurs, ses filles et son fils et finit par ces mots : sois persuadée que tu as la meilleure part, là-bas elles ont ma maison, mon argent mais toi tu me possèdes. T(oto) vient souper avec moi. Pauvre enfant il n'a pas l'air heureux. Qu'est-ce qui lui manque? Il me quitte à onze h(eures). Voici mon livre à jour.

29 -T(héophile) G(autier). Il m'apporte quelques louis qu'il me devait. Il part demain matin pour Londres. Il est très fatigué. Dîné chez moi. Le soir rue du Ch(erche) Midi.

31 Les D(am)es La B(eaume). Dîné chez moi. Seule toute la soirée.

MAI 5. -Bien qu'un peu souffrante je suis allée à Levallois. Je cherche encore un appartement. Vendredi K(ratz) et T(oto) ont dîné avec moi. Nous avons été seuls toute la soirée. T(oto) est content, il travaille. Et K(ratz) mon Dieu je ne sais pas ce qu'il est. Comme toujours il se plaint et pourtant il est ou il semble content d'être avec nous. Je ne l'ai vu qu'un instant seul, mais cela lui a suffi pour qu'il me dise comme il regrette de m'avoir parlé du côté ennuyeux de sa vie. Pourquoi? Croit-il que je ne comprends pas ou que je ne m'intéresse à rien? Hélas! J'y ai bien toujours trop songé à ces ennuis! et combien me suis-je attristée de n'y pouvoir apporter une amélioration ou au moins une consolation mais il n'admet pas la consolation. Samedi à l'exposition de Stanislas puis à la *Gazette*(28) mais personne. Dîné chez Barroux. Dimanche à Levallois il y a dix jours que je n'entends plus parler des Holtz.... Aujourd'hui T(oto) vient dîner avec moi. Le soir les D(am)es R(enon) Rodolpho(29) Barroux et K(ratz). Nous passons la soirée assez gaiement.

6 -Je sors toute la journée. Chez Haro(30) où je reste longtemps. Il me parle beaucoup de T(héophile) G(autier). Il me montre quelques beaux tableaux. A la *Gazette* où je trouve Edouard Houssaye. Nous causons longtemps d'Arsène et d'Henri(31) de son (32). Dîné chez moi je suis un peu malade. Je n'irai pas rue du Cherche Midi. Il est une heure du matin je viens de travailler trois heures de suite à ma traduction. Quels efforts je fais pour ne penser qu'à mes affaires et à mes travaux sérieux que je me crée!

7 -Chez moi toute la journée. Le soir les D(am)es La B(eaume) à neuf h(heures) je suis seule et je me mets au travail. A minuit je ne peux plus rien faire. Cette harpe au-dessus de moi me fait mal malgré toute ma volonté les larmes me suffoquent. Jamais je ne pourrai donc être indifférente que je me reproche les faiblesses mais mon cœur est encore si rempli! Comment j'en suis encore à pleurer cet amour qui devrait être mort depuis déjà si longtemps! Qu'est-ce donc qu'il joue cet artiste et pourquoi! Il me remue profondément. Oh la musique combine avec l'amour! Quelle délice et quelle souffrance! Il faut

fermer ce livre qui me fait parler plus que je ne veux. Et pourtant je m'admire de ne pas mettre ici tous les entretiens que j'ai avec ma pensée secrète. Mais ce serait toujours la même chose : l'espérance, la réalité, la crainte, le regret, désespoir et puis le temps s'écoule la roue tourne et les mêmes sensations reparaissent. Mais cela n'aura donc pas de fin?

8 -Une partie de la journée chez Holtz. J'y ai dîné et passé la soirée. Elle m'a écrit hier. Je rentre tard fatiguée.

9 -Quoi qu'il soit une heure du matin je veux encore écrire tout de suite comment s'est passée cette journée. Ce matin j'étais un peu malade et surtout préoccupée. De quoi? Mon Dieu de bien des choses. Que n'ai-je pas à penser! Je sors deux h(eures) pour un appartement. Mr H(oltz) dans la journée, puis Mr Rousset il me prie d'aller à Montmorency. A quatre h(eures) K(ratz) je ne l'attendais pas aussi tôt; pendant une demi heure je me suis sentis mal à mon aise je croyais m'évanouir. Lui n'a l'air de rien voir. Ne voit-il rien en effet? Il prend ce journal et lit. Hélas! De bien tristes choses comme impressions, de choses bien banales comme faits. Mais ce qu'il peut y lire toujours c'est qu'il m'occupe incessamment. A travers toutes les occupations matérielles de la vie, malgré le temps et l'amitié que je donne à T(héophile) G(autier) malgré ma grande tendresse pour Toto et bien des inquiétudes et préoccupations que le cher enfant me cause, cette pensée est toujours là, amère ou légère elle est là pour m'accabler ou me calmer. Vers six heures je suis (33), heureuse, je le prie de rester à dîner. Je sais que T(oto) sera content. Moris(34) Mr Marion. T(oto) part avant onze h(eures) il a un travail à finir il est satisfait de son journal. K(ratz) reste avec moi. Il a été aussi aimant que sa nature le lui permet, aussi l'ai-je beaucoup aimé du moins le lui ai-je dit. Je suis lasse.

10 -Chez Mr Barroux. Je voulais aller chez ma mère mais je me suis sentis trop fatiguée et en rentrant à cinq heures je me suis trouvée mal. L'on m'a montée chez moi avec peine. J'ai peu dîné à huit h(eures) et il est minuit. J'ai écrit toute la soirée, toujours l'anglais.

11 -J'ai été un peu malade toute la journée. Je n'ai vu personne. Je ne suis pas sortie.

12 -Je suis un peu fatiguée. J'ai eu aujourd'hui de violentes émotions qui m'ont fait mal. Vattepain qui m'offre sa société pour demeurer à la campagne! Les Barroux. A quatre h(eures) K(ratz) sa présence me fait grand bien quand elle ne me fait pas grand mal. Il commence par se plaindre de tout ou de rien puis il s'égaie. Nous restons dans ma chambre car aucune porte n'est fermée dans cet appartement et j'avoue qu'on s'y trouve très mal. Il me quitte à sept h(eures) avec une bonne physionomie je le verrai mercredi. T(oto) et Rodolpho dînent avec moi. A onze h(eures) je suis couchée. T(héophile) G(autier) a écrit à T(oto)(35) et aussi un petit billet pour moi quatre lignes mais charmantes(36).

13 -T(oto) vient le matin nous allons voir une maison rue de Seine. Il m'engage à la prendre. Je verrai encore quelques jours. A Levallois toute l'après-midi.

14 -Chez Barroux. Après cinq h(eures) K(ratz). Je ne l'attendais que dans la soirée. J'ai été contrariée. Il est indécis : que fera-t-il de sa soirée? Ira-t-il au concert, au théâtre, faire des visites? Pourquoi toutes ces réflexions, est-ce pour se faire prier, est-ce vraiment la préoccupation de se croire ennuyeux, comme il le dit? Il assiste à mon dîner et à sept heures il part décidé à revenir. Nous restons à causer jusqu'à une heure. Il rappelle son enfance, des histoires très drôles nous font beaucoup rire.

15 -Chez Edouard Houssaye. Dîné chez Holtz qui me fait des réflexions désobligeantes sur le caractère de T(héophile) G(autier). Je serai forcée de ne plus les voir. Marion me ramène tard et bien ennuyée de ma soirée. Que j'aimerais bien mieux rester chez moi avec mes livres!

16 -K(ratz) de cinq à six. Il dîne en ville et ne viendra pas ce soir. T(oto) le soir Rodolpho et les D(am)es Renon.

19 -Samedi encore les D(am)es R(enon) chez Albertine. Elle a été très bien pour Marie. Le soir les D(am)es La B(eaume). Dimanche je travaille beaucoup toute la journée. Avant cinq h(eures) K(ratz). Il est assez gai. Sa figure indique le contentement. Qui sait pourquoi. Il revient de la rue des S(ain)ts Pères. Le soir rue du Ch(erche) Midi. Marié me montre tous ses travaux pour sa toilette. Pauvre enfant.

Comme peu de chose la rend contente. J'ai refusé d'aller chez Holtz. Quoique ce soit lundi je sors deux h(eures). J'aperçois K(ratz) sortant de chez lui mais je ne lui parle pas! Quelle misère. Mais cela me gênerait. A cinq h(eures) K(ratz) comme sa présence me rend heureuse. Il est si affectueux quand il n'est ni malade ni absolument mécontent. R(enon) puis T(oto) nous dîmons. Ce soir les Holtz et Marion. Holtz a été bien ennuyeux. T(oto) pas très indulgent avec lui mais le lui disant.

20 -Chez moi toute la journée. Le soir rue Buffault pour *affaire*. En rentrant je trouve un mot de T(oto) il était venu et part demain pour Londres.

21 -T(oto) vient ce matin. Il part ce soir pour Londres il y retrouvera son père. Il n'y restera que huit jours. Je lui donne l'adresse de Dupont. Je lis *Cosette*. A neuf h(eures) K(ratz). Il veut me consoler du départ de T(oto). Nous passons quelques h(eures) bien seuls Nous (parlons) de lui, de la nécessité de se bien habiller, mais je serais bien étonnée qu'il tienne compte de telles observations. Mon frère et (37) dans la journée toujours pour le tableau qui est chez Haro.

22 -Toute la journée chez les D(am)es R(enon) mais me voilà (38) pour plusieurs mois j'espère. Je ne sais pas résister à Marie. Je l'aime beaucoup et pourtant elle ne gagne rien en développement de l'esprit elle est nulle mais quelle ne dissimule devant sa mère. Je ne suis pas allée chez Holtz.

26 -Tous ces jours-ci j'ai lu les quatre derniers volumes des *Misérables*. J'en suis malade. Quelle folie! Vendredi K(ratz) est venu à cinq h(eures). Il dînait en ville. Il regrettait de ne pas passer sa soirée avec moi. Et qu'est-ce qui l'empêchait? Enfin. Rodolpho. Il reste à dire des vers jusqu'à minuit. Samedi je ne suis pas sortie. Dimanche après dîner chez Holtz. Une lettre de T(oto) aujourd'hui. K(ratz) vient après cinq h(eures) il assiste à mon dîner. Je suis mécontente de le voir car à peine s'il paraît que je sens s'il reste ou s'il part. A peine si je lui donne la main. J'espère que je ne verrai personne mais qu'il n'est même que huit (heures). Mr et Madame Barroux. Ils m'ont un peu distrait, lui a une conversation intéressante il a beaucoup de rapport avec Fleury.

27 -Je viens d'écrire à K(ratz) mais comme cela m'est arrivé d'autres fois je ne lui enverrai pas ma lettre. J'ai écrit cela me suffit je suis calmée. J'ai dit le regret que j'ai eu de le laisser partir hier sans une bonne parole. Il souffrait, il allait se soigner seul chez lui, je ne dois le revoir que quand il sera guéri et consolé d'un chagrin nouveau. Tout cela au lieu de me toucher m'a irritée. Je ne croyais pas que j'aurai voulu le garder et je ne me lève même pas quand il part. Insensée. Mais si je me confesse je dis la vérité. Aujourd'hui j'ai beaucoup de choses à faire dehors, des gens à voir, des réclamations d'argent. Houssaye. Barroux. Mon frère. Il a plu je n'ai rien fait. Barroux est venu me chercher à une h(eure) nous avons été chez Holtz. Après dîner rue du Cherche Midi. J'ai le visage triste tout le monde me demande ce que j'ai. J'affirme que je suis souffrante, une migraine, un peu de fièvre, n'importe quoi excepté la vérité.

28 -Ma sœur Caroline se plaint de ce que je ne vais pas à Levallois. Je sors à six voir Mr Barroux au Luxembourg. Je ne suis pas allée dans ce jardin de tout ce printemps, j'ai arpenté deux fois l'allée où se passe un des épisodes les plus calmes et les plus naïfs des *Misérables*. Dîné chez moi seule toute la soirée.

29 -Moris. Je lui donne une lettre pour Larounat(39). Dîné chez H(oltz) il me parle de nouveau de ses affaires avec Th(éophile) G(autier).

30 -T(oto) n'est pas revenu. Mme Barroux. A cinq h(eures) K(ratz). Il va chez T(oto) et revient passer la soirée avec moi. Seuls jusqu'à une h(eure) du matin, à causer de toutes choses, de M(arie) R(enon) ou Bl de son renoncement à la société. Mais il dit plus qu'il ne fait. Le monde a plus d'influence sur lui qu'il ne veut l'avouer. D'un rêve qu'il avait fait -tout éveillé je pense, tout un combat naval où il joue le premier rôle. J'écoute tout cela me fait plaisir, le temps passe, le fond est peut-être sans intérêt, mais l'intérêt principal c'est d'être ensemble tout est là.

31 -Dîné chez moi le soir chez mon frère. J'ai traversé le jardin des Tuilleries j'ai flâné avec plaisir sous ces vieux arbres la verdure est belle au couchant du soleil.

JUIN 1er -Seule toute la journée. Après dîner chez H(oltz) pour avoir des nouvelles de T(oto) qui n'est pas revenu et qui n'écrit pas.

2 -Les D(am)es La B(eaume) avec leur ouvrage. Les D(am)es R(enon) viennent dîner. Le soir K(ratz) et Barroux qui raconte la séance aux Tuilleries il nous laisse à onze h(eures) mais il nous a endormis avec ses détails. K(ratz) me dit que T(oto) revient mardi. Il me dit aussi qu'il est allé à la campagne de samedi soir à lundi. Avec cette aisance qui empêche de rien supporter. Et cependant! Je suis très fatiguée depuis deux jours, mais pas malade. Vattepain, hier sans me trouver.

3 -Rue des S(ain)ts Pères où je trouve De La B(eaume). Rue du Ch(erche) Midi - à la *Gazette*. Dîné chez moi. Le soir Rodolpho. Il avait été à Neuilly. Une lettre de T(oto) il ne revient que le dix.

4 -Chez Barroux je rentre à six h(eures). K(ratz) est venu sans me trouver. Encore Vattepain. J'irai le voir demain. De La B(eaume) vient chercher une lettre de T(oto).

5. Je vais chez Holtz le soir. Il me dit quelques paroles malveillantes à l'égard du voyage de T(oto) à Londres. Je ne veux plus voir ces gens-là.

6 -K(ratz) vient passer une heure avec moi pendant mon dîner. Il est encore mal portant, mécontent, jamais je ne pourrai voir ni entendre les doléances de sang-froid. Je le plains de toute mon âme et en même temps je le trouve injuste, ingrat. Je ne lui dis rien pour le retenir. Je ne sais pas s'il veut être libre ou peut-être prié. Je lui parle de H(oltz). Il me fait entrevoir quelques sages réflexions. J'espère ne voir personne ce soir. La lecture seule peut me faire supporter l'absence de ceux que j'aime.

7 -Je sors toute la matinée. Je m'occupe de mon nouveau logement. Encore changer, c'est bien ennuyeux. Seule toute la journée, pas de nouvelle d'Angleterre.

8 -Je sors encore ce matin de neuf à midi. Une lettre d'Adeline qui me fait bien plaisir. A cinq h(eures) K(ratz). Je suis heureuse de le

revoir. Je le croyais à la campagne depuis hier jusqu'à demain, sans raison de le croire. Mais je doute souvent de ce qu'il me dit de sa santé, de ses occupations. Je lui avoue franchement en lui serrant la main en signe de regret. Il vient à l'heure de mon dîner et ne reste pas longtemps. Je le verrai demain. Le soir les D(am)e La B(eaume) dès trois heures. Elles restent à dîner avec moi. Le soir K(ratz) il est très libre avec Marie, la traite assez légèrement. Nous sommes seuls de onze à une heure. Nous nous occupons de détails sur la santé des femmes et des impressions différentes que cela produit en général et en particulier sur les natures farouches, sauvages.

12 -Me voilà encore une fois dans une nouvelle maison, rue de Seine. Je crois que j'y serai bien. Mardi matin j'ai reçu une dépêche de Boulogne m'annonçant le retour de Toto pour le soir. Colombe(40) est avec moi. A sept heures nous sommes installées rue de Seine et T(oto) dîne avec moi. Il est peu gaie, son visage est amaigri. Le voyage pourtant lui a plu. Il a fait quelques articles sur l'exposition qui sont très bien. Hier T(héophile) G(autier) est venu me voir, il est moins content de son voyage que son fils. Vattepain qui me demande des renseignements sur les affaires de la succession(41). Je ne sais rien. J'écris à Houssaye pour l'argent de Barroux. Je ne sors pas.

13 -Les D(am)es La B(eaume). Mme Holtz qui me reproche de ne pas aller chez elle. Je lui dis que son mari m'a froissé à plusieurs reprises par des réflexions sur T(héophile) G(autier) et sur T(oto). Je ne veux pas permettre que l'on m'afflige tout en se disant mes amis. A six h(eures) K(ratz) il est content de mon installation. T(héophile) G(autier) et T(oto) nous dîmons tous les quatre. Je suis heureuse avec eux c'est tout ce que j'aime. Le soir les D(am)es R(enon).

14 -Seule toute la journée. Le soir chez Barroux.

15 -J'écris à T(oto) et je vais à Versailles avec les Barroux. Malgré le monde je trouve cette ville calme et j'y voudrais vivre. En rentrant je trouve enfin l'argent d'Houssaye. T(oto) et Moris sont venus. J'écris à Adeline.

16 -T(héophile) G(autier) vient à deux heures et je sors un instant avec lui après trois heures de causerie sur une foule choses intéressantes. Mais surtout sur T(oto). Il regrette que nous ne

demeurons pas ensemble T(oto) et moi. Il croit que je ferais bien de l'exiger. Mais j'avoue que cela me serait bien pénible. Je veux attendre encore quelques mois, une année peut-être. A six h(eures) K(ratz) sait que je suis mal disposée, préoccupée de la longue visite de Th(éophile) G(autier). Sa présence m'attriste profondément lui-même me reproche de ne pas le comprendre et de ne pas lui apporter la somme de bien-être qu'il vient chercher près de moi. Cependant il reste et fait bien. T(oto) à sept h(eures). Nous sommes tous les trois. T(oto) est mieux, un peu moins triste. Ils partent après minuit. J'ai tant désiré cette nouvelle installation croyant y trouver plus d'intimité. Je crains de m'être trompée. Enfin tout fini!

17 -A une h(eure) Mme Holtz nous allons au Luxembourg, Mr Barroux. Nous rentrons dîner H(oltz) à six h(eures) à huit h(eures) je suis libre et je vais voir les D(am)es La B(eaume) en rentrant à onze h(eures) je trouve Mr Marion. Holtz m'a beaucoup parlé de T(oto) et du *Nord*. Il croit à un avancement rapide pour T(oto) que l'on aime beaucoup et dont on est content. Je le désire. T(héophile) G(autier) et K(ratz) étaient venus dimanche sans me trouver. Je regrette toujours quand je sors, ou plutôt quand l'on me force à sortir sous prétexte de me distraire.

18 -Seule toute la journée. Le soir à neuf h(eures) K(ratz) il reste avec moi jusqu'après minuit. Je ne sais que dire de cette soirée. Il manquait quelque chose. Hélas le temps dévore tout.

19 -Chez Barroux avec Mme Barroux pour les yeux de Marie. Dîné chez Holtz, encore!

20 -T(héophile) G(autier) de deux à quatre. Je le conduis au *Moniteur*. A six h(eures) K(ratz) il s'est occupé de Marie R(enon) de ses débuts il lui écrit. T(héophile) G(autier) revient puis T(oto). Je ne suis pas contente de la physionomie de Toto, il a l'air contraint, triste, je ne le vois pas seul. Je crains de le gêner en allant chez lui et il vient chez moi sans me rencontrer.

21 -Chez Toto. Il parle peu. Nous sortons ensemble. Seule toute la soirée.

22 -Je reçois une longue lettre de Holtz pour T(oto). Moris dans

la matinée. Je ne suis pas disposée à voir des indifférents. Je ne sors pas.

23 -Les D(am)es R(enon). Je les garde pour dîner avec moi. T(oto) toujours le même visage. Le soir Bana(42), Barroux, Léon. Je dis à T(oto) que je veux absolument le voir plus souvent. Il promet de venir dîner demain. Je n'ai pas vu K(ratz) ni dimanche ni aujourd'hui. Je n'en suis pas trop inquiète. Je me façonne à ne plus rien exiger ni même désirer.

24 -Chez Barroux, puis rue Buffault. Marie me prie tant que je promets de rester toute la soirée. Je fais (43) sur T(oto) au Nord. Nous dînons ensemble chez ces Dames. Malgré tout ce que j'ai essayé de faire depuis plusieurs années je ne puis pas cesser de les voir surtout dans ce moment où elles (sont) dans une mauvaise position d'argent. Mme Holtz et K(ratz) sont venus sans me trouver.

25 -Je sors toute la matinée je rentre à cinq h(heures) bien décidée à ne songer à rien et à passer ma soirée seule quand K(ratz) apparaît me demandant à dîner. Rien ne pourrait me faire plus de plaisir. Nous passons une bonne soirée. Cher ami, combien je lui serai reconnaissante plus tard de ces heures d'affection et d'amour sans jamais lui en reprocher les chagrins que je me suis créés à cause de lui si vrai si sincère. Il lit ce journal. Nous parlons beaucoup de Marie R(enon). Mme Holtz est venue pour m'emmener dîner. J'ai refusé.

26 -Chez ma mère dîné avec elle et Manfred. Le soir chez Holtz.

27 -T(héophile) G(autier) à quatre h(eures). Il reste toute l'après-midi et le soir il me dit son avis sur les *Misérables* longuement. Il n'en est pas satisfait. En développant ses réflexions et mes remarques aidant nous découvrons et il le reconnaît qu'il s'est transformé et qu'à force de chercher la correction et l'harmonie il devient amoureux de la ligne droite et il est bien loin du romantisme, de l'original, du bizarre, du prodigieux etc... K(ratz) à six h(eures) il est consulté et l'aimable bavard profite de cela pour s'étendre, mais toujours d'une façon sage et spirituelle. T(oto) après six h(eures) nous dînons le soir Moris les D(ames) R(enon) K(ratz) s'occupe de Marie, des ses débuts mais cependant avec réserve. T(oto) est mieux quoique toujours froid et même contraint.

28 -Je suis souffrante, fatiguée. Je ne me lève qu'à midi. seule toute la journée. Couchée à huit h(eures).

29 -Seule toute la journée. Je ne sors pas. Je suis lasse et absorbée dans mes pensées. Le soir les D(am)es La B(eaume) elles sont inquiètes des nouvelles de (44) . Je n'ai pas vu K(ratz). Il est sans doute à la campagne depuis hier soir. Cette nouvelle habitude ne me plaît pas. Cela va achever de me guérir, car je ne peux plus m'affliger de choses qu'il regarde comme naturelles, soit.

30 -Je reçois un mot de Mr (Marcu?) qui me dit la mort de son fils, à la Vera Cruz le 25 mai du (45) . Pauvre homme. Quoique mal à mon aise je vais chez lui je ne le trouve pas. A six K(ratz) plus triste plus ennuyé que jamais. Il apporte des journaux qu'il lit, dit quelques mots des nouvelles de guerre. Puis soupire. J'avoue que je ne sais que lui dire. Je suis révoltée de voir cet homme si jeune, si entouré d'affection et si malheureux. Que veut-il? Il regrette d'être venu. S'il ne trouve aucun bonheur à être avec nous qui le force à rester là. Ou est-il mécontent de lui-même? Aujourd'hui j'étais absolument de sang-froid pour étudier cette nature fantasque et j'avoue que je n'ai pas été émue de cette manifeste douleur, car je ne vois pas autre chose que le mal de vie en général comme tout être intelligent il va supporter son fardeau, ne l'avons-nous pas tous? T(oto) vient nous dîners. A peine à table, Holtz et sa femme. A dix h(eures) nous sommes seuls tous les trois. T(oto) est bien son visage se remet, nous lisons son article du *Monde illustré* nous bavardons jusqu'à minuit marine, guerre, industrie etc... K(ratz) toujours prêt à laisser échapper une plainte, mais il s'est juré de se contenir devant moi, mais il s'y prend mal. La conclusion de tout ceci, remarques, réflexions, regret, révolte etc... c'est que je dois me décider à quitter Paris et renoncer à rendre heureux ces êtres pour lesquels je ne puis rien, que je dois chercher le repos pour moi.

JUILLET 1er -Chez moi toute la journée. Je travaille beaucoup je lis. Le soir chez les D(am)es La B(eaume). Je suis passée chez Mr Marion Je ne l'ai pas trouvé. Je laisse une lettre.

2 -T(héophile) G(autier) dans la journée. Je n'ai pas vu K(ratz)

Pourquoi? Où promène-t-il son ennui? A-t-il trouvé une distraction? Je dois le désirer dans son intérêt. Pour moi je crains de devenir indifférente.

3 -Que de pensées me sont passées par la tête tous ces jours-ci. Depuis lundi surtout. L'attitude de K(ratz) m'a, j'en ai bien peur, trop démontrée mon impuissance à lui être agréable. Je suis fixée sur l'inutilité de ma présence ici pour Toto. T(héophile) G(autier) semble être vrai quand il dit que je suis son repos, son délassement. Il y a longtemps que le projet de me retirer complètement de la vie me préoccupe. Je serais bien étonnée si aujourd'hui la réalisation de ce projet tardait beaucoup. Dîné chez Holtz. En attendant six h(eures) j'ai flâné aux tableaux du Luxembourg, puis jusqu'à Notre-Dame par les quais. J'ai longtemps regardé cette merveille. J'ai pu pour quelques instants oublier toutes ces petites choses de la vie présente qui affligent tant à tort, la vie est si courte. Quand on songe sérieusement à quoi l'on emploie le temps l'on se mépriserait volontiers, d'autres ont fait de si grandes choses.

4 -Les D(am)es La B(eaume), les D(am)es R(enon), T(héophile) G(autier) et T(oto). Nous dînons assez gaiement, T(oto) cause beaucoup, Marie est gentille. T(héophile) G(autier) répète à plusieurs reprises qu'il est bien, qu'il se repose, qu'on est heureux chez moi. K(ratz) après dix h(eures). Il était allé au concert. De onze h(eures) à minuit il reste seul avec moi. Toujours le même, triste et découragé. Je lui dis ma pensée. Mon profond regret de ne pouvoir rien faire pour lui et mon parti bien sincèrement arrêté de renoncer à une affection qui semble ajouter à ses ennuis. Il part calme et résigné, à quoi? Je n'en sais rien. Je ne dois le revoir que la semaine prochaine. Mardi il avait été chez les D(am)es R(enon), y avait dîné, et le mercredi à l'Opéra, le jeudi à Neuilly dimanche et déjeuné avec T(oto). Je sais ce qu'il fait.

5 -Chez Barroux. Chez Albertine. Je rentre dîner et le soir rue Buffault.

6 -Chez moi toute la journée et la soirée. Moris le soir T(héophile) G(autier) est venu hier.

7 -T(héophile) G(autier) de trois à cinq. Il parle des *Misérables*.

Il a de la peine à fixer son opinion. K(ratz) après six h(eures) après le concert des Tuileries avec un journal qu'il lit! Moi je travaille, sans gaieté, mais non plus trop de monotonie. C'est égal je ne vois pas un long avenir à ces réunions qui se refroidissent chaque année, encore cet hiver peut-être! Que me reste-t-il à minuit? Le regret de ne pouvoir faire plus de plaisir, la conviction que l'on peut se passer de moi -le désir de m'éloigner, voilà la vérité.

8 -Mon propriétaire, le D(octeu)r Mathias il vient me faire une visite! T(oto) m'apporte le 8e volume des *Misérables*. Je vais chez Barroux. Le soir chez les D(am)es La B(eaume).

9 -Le matin chez Holtz, pour *rien*. T(oto) me fait demander à dîner. Je lis de deux à 4 h(eures) sans quitter les yeux de ce 8e volume, que c'est beau! T(oto) à huit h(eures). Il est bien, bon garçon, il travaille.

10 -Seule toute la journée, plongée dans le 9e volume. Cette lecture attachante est venue à propos. Cela m'a occupé mon esprit bien malade, bien las de tourner dans tous les sens la même pensée. C'est fini. Je ne veux, je ne dois pas regretter, mais puis-je ne pas sentir le vide! Après mon dîner j'allais au hasard sur le quai... chez Banan.....suivant lentement.... Arrivée devant Beufé au coin de la rue du Bac je m'adosse au parapet et je regarde.... je vois -K(ratz) lisant *son journal*, prenant *son café*. La tête penchée un peu de côté selon son habitude. Ne voyant rien. Après dix minutes il se lève, met son paletot, se dirige lentement vers les Champs-Élysées, tantôt les mains derrière le dos. Je marche derrière. Pourquoi ne l'ai-je pas arrêté? Je n'en sais rien. Nous allons. Au pont de l'Alma, il m'avait beaucoup devancé et à la place de la Concorde, je ne le voyais plus. Il allait sans doute à Musard. Dire les réflexions tristes et sans nombre que j'ai faites dans cette heure est impossible. Les serrements de cœur, les larmes plein la gorge, les défaillances! Enfin il fessait presque nuit. J'allais vers le Boulevard, laissant le concert, les Champs-Élysées et tout derrière moi. J'ai vu Mme R(enon) qui avait à me parler d'un projet de mariage pour Marie. Je rentre il est minuit.

11 -Ce matin chez Mr Rousset. Je fais dire à T(oto) qu'il vienne seul dîner avec moi. T(héophile) G(autier) vient dîner avec T(oto). Il demande. Il raconte des histoires qu'il a su par des amis. Je n'aime

pas cela. A onze h(eures) je suis seule. Une lettre de Rousset.

12 -Il a fait un temps affreux toute la journée, la pluie, le vent froid. J'ai lu, travaillé avec calme je n'ai vu personne.

13 -Mr Barroux ce matin. Moris qui me dit qu'il a une vieille dette aux Pyrénées. Je lui promets de la payer. Je lui donne cinq f toujours ma pauvre bourse. Enfin! J'écris à Dupont, à Rouseet. A quatre h(eures) K(ratz). Je suis glacée en le voyant, bien décidée à le recevoir en visite. Puis après plus d'une h(eure) ce cher visage que j'ai vu si souvent s'éclairer d'un rire d'enfant, que j'ai tant caressé m'a émue et mon froid a passé. Mais c'est au prix d'une souffrance réelle. Le soir rue du Ch(erche) Midi.

14 -T(héophile) G(autier) de deux à quatre. Je ne dis pas toujours nos causeries, car elles roulent généralement sur les mêmes sujets, T(oto), son caractère peu communicatif, ses travaux bien faits, mais pas assez abondants. Le regret de ne pouvoir vivre ensemble, la difficulté de défaire une situation qui ne le rend pas heureux etc... Tout cela m'occupe un peu je ne désire pas changer ma vie de solitude si ce n'est pour la rendre plus absolue. Toto vient à cinq h(eures) nous sortons ensemble pour affaire. En rentrant une h(eure) après on nous dit que K(ratz) et venu. Pourquoi n'est-il pas resté? Le soir les D(am)es Renon. K(ratz) n'est pas revenu. Une lettre de Dupont. Ils viennent à Paris à la fin du mois.

15 -Je sors toute la matinée. Rue des S(ain)ts Pères, rue Buffault.

16 -T(oto). Il est ennuyé. *Le Nord* ne le paie pas régulièrement. Le soir rue Ch(erche) Midi. J'ai trouvé ces D(am)es heureuses. Bonnes créatures elles ont bien mérité le bonheur. Marie se marie à Versailles dans un mois. Vattepain, Holtz, puis K(ratz) à deux h(eures). Il a l'air bien ennuyé, il reste peu de temps, je ne le vois pas seul. Félix R(enon). C'est encore un orage que je viens de traverser. Est-ce que ce sera le dernier. Aussitôt que je me suis trouvée seule, cette courte visite m'est revenue. Qu'est-il donc venu faire? Pourquoi n'est-il pas resté, pourquoi partir à la campagne à quatre heures? J'ai senti une révolte un désespoir je ne sais quoi qui me fait pleurer bien amèrement. Je lui ai écrit une première lettre où je ne voulais absolument plus le voir. Mais je ne l'ai pas envoyée cellé-la. J'en ai

fait mettre une seconde. Puis après mon dîner, je me suis mise à travailler, à écrire jusqu'à présent, il est minuit.

7 -Je sors toute la journée. A S(ain)t Cloud, aux Ternes, rue Buffault. En rentrant je trouve une carte de K(ratz). Puis je vois que T(oto) est venu. Ai-je été assez malade, dans ces trajets de chemin de fer, d'omnibus et de marche. Ai-je assez étouffé mes sanglots! J'espère bien que c'est la fin de ces tourments. Que tout bonheur disparaisse, que le calme revienne et pour toujours. Il y a trois ans dans le même mois de juillet j'étais tranquille, sans passion, des amitiés anciennes et sans trouble. Aujourd'hui je ne demande que cela.

18 -J'écris à K(ratz). Je l'engage à rétablir entre nous les simples relations d'amitié. Je le prie de venir quand même par convenance. Je l'attends ce soir avec T(héophile) G(autier) et T(oto). Il est onze heures seulement je suis seule. K(ratz) est venu à cinq heures demandant une explication que je me suis bien gardée de lui donner ne voulant pas me laisser émouvoir. Il n'a rien compris à mes deux lettres. Il tient à avoir une raison. T(héophile) G(autier). K(ratz) part et revient à sept heures. T(héophile) G(autier) insiste pour me faire avouer que je suis inquiète et de quoi! F(élix) Renon nous apporte la nouvelle de la signature de l'engagement de Marie. T(oto) Nous dînons. T(héophile) G(autier) est gai il plaisante K(ratz) sur ses nombreuses bonnes fortunes sur ses systèmes pour se conduire auprès des femmes. Il parle et raconte aussi les dîners de la rue Frochot(46). T(oto) est plus content de ses affaires. Ils partent tous les trois. K(ratz) voulait rester mais on l'entraîne. Dois-je le regretter?

19 -Je dois encore aller à S(ain)t Cloud pour Marie R(enon) mais j'ai écrit je suis restée chez moi toute seule. Cela m'a reposée. Je suis bien triste mais pas (47) . J'ai beaucoup travaillé.

20 -Seule toute la journée. Le soir rue du Ch(erche) M(idi). Vingt fois je me suis demandée si K(ratz) viendrait mais j'ai pensé qu'il était à la campagne. Et puis puisque je l'en ai prié, il a bien fait de ne pas venir. Je l'en remercie.

21 -Une lettre de S(ain)t Cloud. T(oto) ce matin, toujours les billets du *Nord*. Je dois les faire endosser par le Père. Les D(am)es

R(enon) Elles sont contentes. Tant mieux. F(erdinand) Gaig(neuson), Pierre de Chavannes, toujours le même fiévreux, embarrassé, très affectueux. T(héophile) G(autier) nous nous occupons de T(oto), de ses dettes. A sept h(eures) T(oto) nous dînons tous les deux, il cause peu, il voudrait partir, renoncer à tout, disparaître. Quelle triste chose que d'entendre tous ces hommes jeunes avec le même langage! J'ai résisté à mon désir de parler des absents. Est-ce donc bien vrai. Est-ce un adieu?

22 -Je travaille tant que je seule je ne me permets pas de rêver. Mme Holtz. Elle me prie d'aller dîner, mais je refuse. Je veux vivre seule, plus seule que jamais. Le soir rue du Cherche Midi. Je me suis promenée une h(eure) au Luxembourg, je suis calme, je renonce, je suis résignée.

23 -T(héophile) G(autier) dans la journée. Je lui dis comme je suis peu contente de Toto. Il ne veut pas parler clairement de ses affaires et je les crois plus graves qu'il ne le dit, son père aussi. Enfin j'essayerai encore. Je dis à T(héophile) G(autier) que je reviens à mon projet de ce printemps de quitter Paris. Il me démontre que je serais cruelle envers lui de l'abandonner, que je dois attendre encore. Il me parle de K(ratz). Pourquoi! Pas de réflexion. Je sens mon cœur qui se gonfle.

24 -Les D(am)es La B(eaume) le matin. Dans la journée au Luxembourg où je trouve les Holtz. Ils m'entraînent dîner. Le soir Mr Marion, pauvre homme, comme il est changé. J'ai écrit ce matin à Toto pour lui dire comme je suis étonnée de ne pas l'avoir vu depuis trois jours quand il devait revenir mardi. Je crains d'être obligée de devenir exigeante avec lui.

25 -T(oto) vient ce matin. Je vais une heure rue du Ch(erche) Midi. Seule jusqu'à six h(eures). Malgré toute ma raison et surtout mes renoncements, j'ai pensé que K(ratz) viendrait peut-être. Quelle affreuse tristesse me poursuit continuellement il faut refouler les larmes qui m'étouffent. Combien de temps encore à sentir ce chagrin? T(héophile) G(autier) il me trouve heureuse, toujours de bonne humeur, en bonne santé, dégagée des ennuyeux, seule chez moi. Selon lui il ne me manque que six mille livres de rente. Il envie ma liberté. T(oto) à sept. Il est bien, causant avec son père. Il le conduit

au théâtre à neuf et revient passer une heure seul avec moi. -Quel privation de le savoir seul à Paris et de ne pas le voir! Enfin ici je peux me plaindre mais je ne veux pas me laisser aller à une pensée de faiblesse. C'est fini, je le dois, je le veux.

26 -Seule toute la journée. J'ai beaucoup travaillé, je ne peux pas lire ma pensée m'emporte... Le soir rue du Ch(erche) M(idi). T(oto) est monté ce matin, cinq minutes, cela m'a fait plaisir.

27 -Encore une journée d'écoulée sans voir personne heureusement. Car j'ai été bien faible aujourd'hui. J'ai eu le cœur serré, j'ai pleuré!... Cependant je ne regrette pas ce que j'ai fait. Non, c'est bien. Je sors une h(eure) le soir. Je suis si absorbée que même le monde fou qui circule partout ne me gêne pas.

28 -Comme je dors peu le matin il fessait petit jour que je finissais de lire *Marion de Lorme*. Je ne comprends pas que mon visage ne renvoyé rien de cette tourmente que je porte en moi. Patience tout finira! T(héophile) G(autier) de bonne heure il me demande à dîner. Les D(am)es R(enon) demandent toujours, -le dîner, puis de l'argent, puis des lettres écrites au parrain (48) à faire au pire. Pauvres femmes, elles me fatiguent et m'ennuient. T(héophile) G(autier) donne de bons conseils à Marie. T(oto). Nous dînons. L'on parle de K(ratz) il était allé la veille à Neuilly, je suis souffrante, fatiguée, morte (49).

29 -Colas. Je vais le soir une heure rue du Ch(erche) M(idi). T(héophile) G(autier) vient à cinq h(eures). Il se met à son aise, s'installe comme s'il était chez lui et lit je travaille. A sept h(eures) il part pour sa maison dont il se plaint toujours. Pauvre ami!

30 -T(oto) monte me dire bonjour. Il est content, l'argent repaît, il travaille. Je ne sors pas. J'écris à Mr Hennessard et aux Ternes.

31 -Mr R(enon) pour l'engagement de Marie, il me prend sa photographie. De cinq à six h(eures) j'allais mettre à K(ratz) à qui j'ai écrit si souvent à cette heure. Mais c'est T(héophile) G(autier) qui est venu. Il était mécontent de sa maison. Pauvre ami, que puis-je faire pour le rendre heureux? Rien que ma présence et je resterai à Paris tant que je pourrai. Après mon dîner, chez Barroux.

AOUT 1er -Je suis accablée sous mes pensées, que l'on traite le sentiment, le pathétique de ridicule, c'est bon pour ceux qui ne sentent plus rien. Je travaille toute la journée, avec acharnement. J'écris à K(ratz) je l'engage à venir ce soir, car je ne sais que dire pour motiver ses absences. A cinq h(eures) T(héophile) G(autier) il est mieux. Il a beaucoup travaillé. T(oto). Nous dînons tous les trois. Nous causons des femmes et de leur conduite. T(oto) s'exprime peu clairement, cependant le pauvre a laissé supposer qu'il vit chastement. Il est plus de minuit. Je viens d'écrire une longue lettre à K(ratz). Il faut absolument que je m'occupe de lui. C'est le seul moyen de me guérir. Il faut bien que je le dise ici. Mais depuis une heure que je suis seule j'ai de la peine à arrêter mes larmes.... O je le savais bien, depuis trois ans que cette affection s'est établie entre nous, je savais bien que cela devait finir ainsi, des regrets, des douleurs aiguës, des larmes. Mais bien décidée à en sortir. Et pourtant, cher ami, que m'as-tu donc fait. De quoi t'accuser? de rien. Toujours le même.

2 -Marie seule, sa mère est malade. Elle reste une heure, elle cause, elle semble s'occuper beaucoup de son avenir. Je l'engage à rester sage le plus longtemps possible, de tâcher de se faire femme de bonne heure, d'apprendre à juger les gens tels qu'ils sont. T(héophile) G(autier) de trois à cinq h(eures). Nous causons beaucoup de lui, de ses travaux, du peu d'intérêt que le public semble y prendre. Je lui dis, et c'est la vérité, combien de fois soit avec Toto soit avec K(ratz) nous avons déploré cette indifférence. Et pourtant, il est si aimé. Mais c'est un mal général, indifférence de tous pour tout. Beaucoup de détails de Neuilly. Que veux-tu, me dit-il, nous nous consolons ensemble. Je leur donnerai de quoi vivre et je leur dirai : Vivez à votre façon, moi je veux vivre à la mienne. Quand il voudra je l'ai vu tous les jours de la semaine dernière. Après mon dîner rue du Cherche Midi.

8 -Depuis six jours je n'ai pas ouvert de livre. J'ai eu peur de ne pouvoir supporter la lumière de mon esprit et quand j'écris ici je ne puis laisser d'ombre. Aujourd'hui, ce soir j'ai eu avec Toto une causerie intime qui m'a fait plaisir. Je me suis sentie toute à lui. Et pourtant, à travers mes discours, le nom de K(ratz) revient souvent. La semaine s'est passée bien douloureusement, dormi peu et mal, ne sortant pas et quoique voyant certaines personnes, écrasée sous le

poids de cette pensée qui ne me quitte pas. Quel courage il me faut! T(héophile) G(autier) est venu lundi, puis jeudi, il est parti pour Alger et revient le 21. Les D(am)es La B(eaume) sont venues et je suis allée chez elles deux autres fois. Elles sont heureuses, elles le méritent bien. Les D(am)es R(enon) aussi sont contentes. J'ai écrit plusieurs fois à Mr Hennessard pour Marie, à Mr R(enon) qui est venu aujourd'hui, il a signé, il a beaucoup parlé de Marie. Hier je suis allée chez Holtz. Il y avait quelques personnes. Je me suis sentie stupide. Impossible de dire trois mots de suite, de suivre la conversation. Je ne suis sortie tous ces jours-ci qu'une h(eure) le matin ou le soir après mon dîner. J'ai beaucoup traduit. C'est la seule chose qui occupe absolument. La lecture et le travail d'aiguille m'emportent bien loin et je me sens folle de chagrin. Je voudrais tout rattraper, mais non, non, c'est bien. Que je ne le vois pas!

9 -Je ne sors pas. Ce que je fais est étonnant, je veux dire de travail. T(oto) vient dîner avec moi, nous causons beaucoup. Lui aussi est triste et ennuyé de la vie. Et pourtant je tente de lui prouver que peu de jeunes gens de son âge sont dans d'aussi bonne condition. Libre, pouvant gagner quatre cinq mille francs par ans par un travail agréable avec un nom connu, d'autres bonnes relations qu'il voit. Il n'est pas sage de se plaindre. Je l'engage à faire quelque chose en dehors de son journal dont on puisse parler, peut-être un peu de succès lui plairait-il? Cher enfant, il me remercie de mon conseil et de mon hospitalité. Mais je veux bien le voir tous les jours. Une fois seule ma pensée dissimulée reparaît. J'écris à K(ratz) une longue lettre je lui dis que je regrette ce qui s'est passé depuis vingt jours et je lui demande de venir en ajoutant que s'il ne veut pas venir je ne lui reprocherai rien et lui dirai adieu.

10 -Seule toute la journée. Je sors à sept h(eures). J'ai gardé ma lettre d'hier hésitant à l'envoyer puis ce soir seulement, je la mets à la poste. Il faut savoir si c'est fini autant pour lui que pour moi. Rue du Ch(erche) Midi.

11 -Toute la journée du monde bien insignifiant et qui m'occupe bien peu. J'ai des saisissements (50) . Je ne comprends (pas) que ma santé résiste à tant d'émotions! T(oto) vient dîner avec moi, nous sommes seuls.

12 -A une heure, l'on m'apporte une lettre de K(ratz). Quelle lettre! Que de larmes, d'attendrissement, de regret, de joie! Je l'attends demain. Dois-je le laisser venir? Si je le vois, tout sera oublié. Je sors après mon dîner. J'erre jusqu'à onze. Le temps était superbe, clair, frais. J'ai attendu les D(am)es la B(eaume) à la gare de l'Ouest. J'ai dit adieu à Marie qui se marie jeudi et qui va habiter Versailles. J'ai marché pendant plus d'une heure sous les arbres du boulevard. C'était désert, cela m'a un peu rafraîchi les pensées. Je veux rentrer. Je ne puis ni lire ni dormir. Je me mets à travailler.

13 -Il était deux heures quand je me suis couchée. J'ai mal dormi, je suis fatiguée. Il est temps que cette lutte se termine. Ou qu'il parte sans me voir ou s'il vient que je me laisse aller aux sensations que m'inspirera sa présence. Les D(am)es R(enon) de une heure à quatre. A cinq h(eures) K(ratz) qu'elle souffrance! mais je ne pouvais pas le voir sans lui prendre la main et ne plus songer qu'à le revoir encore, toujours, cher ami, quel visage bouleversé! Il est bien ennuyé de ses affaires. Il reste une heure. Je dois le revoir demain. Je n'ai pas pu dîner, je suis oppressée, j'ai les tempes serrées. Il a voulu tout expliquer, mais il a toujours raison, je le sais bien.

14 -T(oto) vient me prendre avant midi. Nous allons à la messe de mariage de Marie La B(eaume). Nous retrouvons ma nièce, Moris, puis K(ratz). Je rentre chez moi et K(ratz) aussi. Nous restons ensemble de deux à quatre, lui bien malheureux, bien fatigué, bien attristé, il a encore une fois échoué dans ses espérances touchant sa position et son avenir. Que lui dire il ne veut absolument pas admettre de consolation; les démonstrations affectueuses le fatigue. Il croit que rien de ce qu'il dit ne m'intéresse. Et pourtant je ne songe pas à autre chose. Il est bien cependant, il reviendra demain, je ne lui parle pas de moi, pourtant cette position entre une séparation et le besoin de le voir de mon côté et une apparence de consentement de lui, est assez embarrassant. Mais il ne pense à rien de tout cela et je me tais. Après son départ je vais à Levallois. Je rentre tard, après minuit.

15 -J'écris à Mme Holtz. Je lui fais une réclamation d'argent. Décidément je ne veux plus la voir. K(ratz) vient de me quitter. Il est resté trois heures avec moi. Qu'avons-(nous) dit? Je n'en sais rien. Ou plutôt nous avons parlé de tout. Il m'a fait analyser tout ce que j'avais éprouvé, au moins pendant ces deux semaines orageuses. Avec quelle

patience je fais ce qu'il veut. Avec quelle bonté douce et calme il répond à tout. Tout cela semble l'étonner sans le révolter. Il croit que je suis sincère, il demande pourquoi est-ce ainsi. Il n'y a pas lieu. Cela n'a aucun intérêt, à quoi bon etc... Etre intelligent, tendre, affectueux et bon par excellence, et paraître froid, insouciant, indifférent à tout ce qui n'est pas affaire. Que ces heures me font de bien! Je l'en remercie, je désire qu'elles lui soient au moins une aide à le ramener à un état ordinaire. Il était un peu moins absorbé aujourd'hui, quoique bien affairé. C'est son mot. T(oto) me dit qu'il ne viendra pas dîner il va à Neuilly. Il est deux heures j'ai travaillé jusqu'à présent je n'ai pas dîné et je ne peux pas dormir je suis très agitée. Je ne sais comment je résiste à tant d'émotions.

16 -J'ai mal dormi, j'ai de la peine à me remettre de ces agitations et puis je vois toujours le visage bouleversé, cette expression de découragement, de désespoir, d'anéantissement est déplorable à voir chez un homme jeune et dont la position se fera certainement comme il le désire mais pas à temps pour le rendre heureux. Je ne suis pas persuadée que le raisonnement soit tout à fait judicieux. Enfin le fait est qu'il souffre que je le plains plus qu'il ne le veut. Vattepain. Puis K(ratz). Il a encore eu une contrariété qui a effacé le mieux d'hier. Il veut partir, puis se décide à rester avec nous. T(oto) à sept h(eures) nous dînons tous les trois, bien tranquillement et bavardons. K(ratz) s'ennuie un peu il fait apporter du vin extra. De temps à autre un gros soupir s'échappe, la soirée pourtant n'a pas été mauvaise. Il part demain soir je vais le voir dans la journée.

17 -Seule toute la journée.

18 -K(ratz) et parti ce soir à huit h(eures). Il est venu à cinq h(eures) pour me dire adieu puis je l'ai engagé à aller chez lui et à revenir à sept dîner. Ce qu'il a fait avec cette douceur qui lui est si particulière. Je l'ai vu ces six derniers jours chaque jours quelques heures.

22 -Ces trois jours je les ai passés comme endormie. Je ne sais plus ce qui s'est fait autour de moi. J'ai vu du monde pourtant, je suis sortie. Lundi soir les Barroux et les D(am)es R(enon). Mardi toute la journée rue Buffault, mais à neuf h(eures) je suis rentrée chez moi j'étais abîmée de fatigue. Mercredi Mme Barroux est venue me

prendre à deux h(eures) et nous avons couru ensemble jusqu'à six h(eures). Jeudi Gruau est venu le matin avec Camille. Le soir chez Holtz. Elle était venue me prier d'aller les voir. Je n'ai pas vu T(oto). J'ai écrit à About(51). Mme La B(eaume) dans la journée. Dîné seule avec T(oto). Il va à Neuilly pour les répétitions de la comédie que l'on doit jouer pour la fête de T(héophile) G(autier)(52). Le soir Gruau, Camille et Moris. A onze h(eures) j'étais seule.

23 -Une lettre de K(ratz). Cher ami, c'est bien de sa part de m'avoir écrit tout de suite. Mr R(enon) qui s'inquiète beaucoup de Marie. T(héophile) G(autier) qui est revenu d'Alger hier soir. Il reste peu de temps. Il travaille au *Moniteur*. Dîné rue Buffault. Je rentre il est à peine dix h(eures). Je suis lasse, mal disposée, agitée. Je ne fais rien depuis quelques jours je vis sans aucun intérêt. Je voudrais ne plus être.

24 -Seule toute la journée. Le soir rue du Ch(erche) Midi.

25 -J'écris à K(ratz) une longue lettre où je tâche de ne pas lui parler de moi. T(héophile) G(autier) à cinq h(eures). Il me parle de K(ratz). T(oto). Il m'apporte une partie du *Baron de Munchausen*(53). Mme R(enon) seule, Marie était fatiguée. Puis Pierre. Il raconte gaiement, il engage Marie à aller à Neuilly le 31, jour de la représentation, elle dansera. Pierre doit peindre un décor. Comme je regrette ces soirées courtes mais intéressantes.

26 -T(héophile) G(autier) à cinq h(eures). Nous passons une bonne heure. Il me demande des détails sur mes occupations sur la manière de tenir ce journal, dans quelle forme, si je mets des détails. J'aurai eu déplaisir à le lui laisser lire, mais il eût fallu avant lui parler de K(ratz) et de son affection. Et bien que je me sente entièrement indépendante et que je le sache très discret, je ne veux pas le faire encore. Plus tard. Le soir rue Buffault leur porter quelques objets de toilette que j'ai pris rue Condé pour elles.

27 -Une lettre de Mme About, elle me répond à la place de son fils, ce qui ne me suffit pas et je le lui dis dès aujourd'hui. Mme R(enon). Elle est très occupée des débuts de Marie. Je sors deux heures ce soir.

28 -Rue Mazarine voir T(héophile) G(autier). Il me donne une lettre pour Labarre. Ru Buffault où je dîne.

29 -Mr Hennessard. Il reste très longtemps. T(héophile) G(autier) et T(oto) nous dînent vite. Ils vont à l'ouverture du nouveau théâtre de la Gaieté. T(héophile) G(autier) se plaint beaucoup de Neuilly. Il accuse tout son monde de lui être contraire. Ces conversations sont bien pénibles, bien gênantes pour moi comme pour T(oto). Nous tâchons de le calmer. Mais nous avons l'expérience de ces antipathies et nous savons que ce qu'il dit est vrai.

30 -Je sors de bonne heure. Je vais vers le Louvre, pensant rencontrer T(héophile) G(autier) allant rue Mazarine. Je voulais savoir s'il était calmé. Je ne l'ai pas vu. Les D(am)es R(enon) tout l'après-midi. Pas de nouvelles de K(ratz).

31 -Mme La B(eaume) dans la journée. Le soir chez Holtz, bien ennuyée, roulant toujours dans ma cervelle le même projet d'aller à Versailles y vivre seule.

SEPTEMBRE 1er -T(héophile) G(autier) une heure seulement. Il est content de sa soirée du 31 août. T(oto). Il me raconte en détail la représentation qui a été bien réussie. Après dîner il va à la réouverture de l'Odéon. Son père l'a prié de faire les deux pièces nouvelles pour l'article de dimanche(54). A neuf h(eures) je suis seule. J'écris à K(ratz).

2 -Je vais dans l'après-midi chez Mme La B(eaume) avec mon ouvrage, nous dînent ensemble et passons la soirée. Elle promet de venir un lundi.

3 -Une lettre de Barroux, M. Holtz qui vient ce matin me prier d'aller dîner.

4 -Rue Mazarine je laisse un mot à T(héophile) G(autier). Je le prévient que je sors pour toute la journée. Mme R(enon) est venue ce matin me prier de faire quelques courses car elle est accablée à cause des débuts de sa fille. Je dîne chez elle. Mais je rentre avant neuf heures.

5 -Les D(am)es R(enon) à quatre heures. T(oto) nous dînons tous les quatre, pas de nouvelle de K(ratz). Je ne pense plus, je ne suis occupée que d'une chose, m'en aller. Je ne vis pas, je ne me sens utile à rien, agréable à personne, pas de devoirs impérieux. Des (complaisances?) banales. Autant vaut se retirer tout à fait. Je n'ai aucune raison d'être affligée. Je dis là ce que je crois sage.

6 -Toute la journée dehors, toujours pour Marie. Chez Bassan.

7 -T(héophile) G(autier) à midi. Je sors une heure et après mon dîner je flâne quand je rencontre Mr Marion qui me remercie. Tout cela m'ennuie. Pas de lettre de K(ratz).

8 -Mme La B(eaume). T(héophile) G(autier) il est très fatigué. T(oto). Nous dînons tous les quatre. Le soir les D(am)es R(enon). L'on s'occupe des débuts. M(arie) R(enon) fait ses invitations pour un souper après les représentations du 19. Je ne sais comment me débarrasser de cette soirée. Je ne veux cependant pas y assister nous verrons. T(oto) part de bonne heure avec son père. Je ne le sais pas seul.

10 -Enfin une lettre de K(ratz). Je suis toute surprise de la force que cette lettre me touche. Décidément c'est à ne jamais finir. Hier j'ai été toute l'après-midi au Luxembourg pour respirer l'air frais. J'ai la tête si lourde et si fatiguée. Je lis et je travaille trop, je suis trop enfermée. Et puis cette préoccupation de quitter Paris me tourmente sans cesse. Après dîner rue du Ch(erche) Midi.

11 -Les D(am)es R(enon). Nous allons ensemble à Montparnasse. Je dîne avec elles et le soir à une répétition de *La Muette*. T(héophile) G(autier) et Mme Renon sont venus nous retrouver.

12 -La nouvelle de Toto a paru au *Moniteur*(55). Elle est très bien. Comme tout ce qu'il fait s'est soigné. T(héophile) G(autier) et T(oto). Nous dînons tous les trois. Pendant que nous étions là ensemble à causer je me suis demandée si réellement j'aurai le courage de renoncer à ces réunions. Oui. Ils se passeront facilement de moi. Voilà tout ce qui m'occupe. Mes dépenses seront réduites de moitié. C'est tout ce que je dois considérer. Mr Marion.

13 -J'écris une longue lettre à K(ratz), mais banale, je ne lui parle ni de lui ni de moi, c'est bien insignifiant, mais cela lui suffit! Toute la journée à Versailles chez Marie Lesage(56). J'ai prié Mme La B(eaume) de s'occuper d'un appartement pour moi. Les D(am)es R(enon) sont venues sans me trouver.

14 -Seule toute la journée. Le soir chez Renon. Marion y était.

15 -Seule toute la journée. T(oto) à sept h(eures). Nous dînons tous les deux. Je lui raconte ma visite à Versailles et lui avoue que je désire y demeurer. Il m'engage à avoir patience quelques mois encore et nous arrangerons notre vie différemment. Les D(am)es R(enon). Nous allons avec elles jusqu'au boulevard.

16 -Mr R(enon). Puis Mr Hennessasrd à quatre h(eures) T(héophile) G(autier). Nous sortons ensemble nous allons à pied jusqu'aux Champs Elysées puis il me conduit à Levallois en voiture. Nous avons beaucoup parlé de Toto, il est très content de *La Famille Decker*. Je rentre à neuf heures. Je soupe chez moi.

22 -Voilà toute une semaine écoulée sans que j'ai rien écrit. Ma vie est assez monotone. Je sors peu. Je travaille. T(héophile) G(autier) est venu lundi et samedi. Nous avons *fini Le Capitaine Fracasse*. L'on s'occupe beaucoup de Marie. J'ai eu une lettre de K(ratz), longue, bien écrite. Il parle de lui, mais toujours de l'obscurité. Vendredi T(oto) et moi nous avons dîné seuls. Je l'engage beaucoup à s'occuper d'une autre nouvelle. Il a reçu beaucoup de compliments je pourrai dire nous car son père a reçu plusieurs lettres et moi des visites à cette occasion. Hier j'ai dîné rue Buffault. Aujourd'hui T(héophile) G(autier) est venu un instant, il dînait avec Toto puis ils allaient aux Français pour la première de Bouilhet(57). Et ensuite à l'Opéra car Marie débute dans quelques heures. Je ne pense pas. Cette espèce de crise de cœur et d'âme du mois d'août m'a éteinte. Je n'aime plus. C'est enfin décidé. Je ne quitte pas Paris puisque cela semble impossible, mais je ne veux plus avoir personne à dîner, pas même Toto. C'est bien arrêté. La solitude. Mme La B(eaume) et Mr Barroux sont revenus de la campagne, je les ai vus hier. Toto aussi est venu un moment.

27 -Toute la semaine il n'a été question d'autre chose que de l'Opéra. Marie a eu un succès très remarquable. Voilà une chose accomplie, un événement heureux, bien et complètement réussi. Elles sont venues deux fois me voir car elles savent que mes visites chez elles seront de plus en plus rares. J'ai vu beaucoup de monde mais tout cela est si peu intéressant que je n'écris plus chaque jour. Je vois T(héophile) G(autier) presque tous les jours, soit chez moi, soit rue Mazarine. Il a de la peine à travailler, il est trop dérangé, trop distrait. Hier vendredi, j'ai dîné seule. Je ne sais pas si j'aurai le courage d'anéantir absolument ces réunions bien modestes et bien réduites du reste encore trop coûteuses pour ma bourse d'à présent. Je trouve des prétextes mais avec Toto je lui dis la vérité. J'ai écrit deux mots à K(ratz) mardi. Je ne suis pas disposée à lui écrire longuement. Je sens ma pensée s'éloigner de lui. J'ai dîné à Levallois. Ma sœur m'engage à aller passer une ou deux semaines dans le pays. Mais il est bien clair que je ne puis rien faire. Tout coûte bientôt l'on ne pourra plus parler sans argent. Quelle faiblesse de se laisser entraîner dans le courant. J'espère bien m'en retirer.

28 -Seule toute la journée. Je viens d'écrire à K(ratz). Toujours le même style pure amitié comme j'écrirais à Toto. Si cela lui suffit, lui fait plaisir, qu'ai-je à dire! Ce soir au bain.

29 -T(oto) vient dans la journée. Nous causons de nos affaires, *Le Nord* ne paie pas. Nous parlons de partir en Afrique tous les deux pour quelques années. Je consens à tout ce qu'il voudra si cela lui plaît et si c'est dans son intérêt. Nous commençons de nous occuper de ce projet. T(héophile) G(autier) une demi-heure seulement. Je dîne seule. C'est bien triste, mais c'est bien sage.

30 -Je suis sortie toute la journée. Chez Barroux qui me lit son travail sur une loi. Puis chez Gervais à qui je communique mes projets. Bien entendu il trouve tout déraisonnable. Il veut voir Toto. Il me demande mes heures pour venir me voir. Chez ma sœur Victorine. Après mon dîner rue du Cherche Midi. Ferd(inand) Gaig(neuson) est venu.

OCTOBRE 1er -Je sors ce matin une heure. Félix Gruau, puis Mr Holtz, puis T(héophile) G(autier) qui travaille rue Mazarine où je

l'accompagne. Le soir rue de Dunkerque puis chez Barroux. T(oto) m'a envoyé ce matin ces photographies. Elles (sont) très belles.

2 -T(oto) vient ce matin causer une demi-heure. Je lui raconte que j'ai vu Gervais que Holtz croit que *Le Nord* va aller. T(oto) restera un mois. Les D(am)es R(enon) puis T(héophile) G(autier) qui va donner un article sur les prix de Rome(58). Je vais au *Nord* où je vois T(oto) et Franceschi. Je rentre, je travaille toute la soirée. J'ai eu une lettre de K(ratz) il va quitter Strasbourg je ne lui écrirai pas de quelques temps.

6 -Voilà un mois que ni T(héophile) G(autier) ni T(oto) n'ont dîné avec moi. C'est bien sage mais c'est une grande privation pour moi. Cependant je les vois souvent presque tous les jours. Les D(am)es R(enon) T(héophile) G(autier).

7 -Mme Holtz vient me chercher pour aller m'asseoir au Luxembourg. J'y vais car je travaille et je lis quand je ne sors pas que j'ai la tête lourde. Mme R(enon) vient me donner des nouvelles de sa fille. Dîné chez H(oltz).

9 -Hier je n'ai vu personne. Aujourd'hui Mr Longueville. T(héophile) G(autier) je lui parle des affaires de Russie, de Holtz. Il me donne des explications que je vais porter le soir à Holtz.

10 -Mr Vattepain, Mr Holtz, Mr Barroux, les D(am)es R(enon) nous allons dîner chez Thomas. Elles voulaient voir T(héophile) G(autier) pour beaucoup de choses, toujours l'Opéra, bien entendu. Je les engage à aller à Neuilly.

11 -Chez ma sœur Victorine, puis rue de Dunkerque. Je n'ai plus rien à dire de ma vie, je ne pense plus, je ne m'occupe plus que de vivre mécaniquement. Je suis tranquille, je ne désire rien.

12 -Seule toute la journée. Je n'ai pas eu le courage de sortir même pour aller voir Mme La B(eaume). Je ne suis pas à mon aise, un rhume et surtout les préoccupations me fatiguent la tête.

19 - Lundi T(héophile) G(autier) et T(oto) sont venus dans la journée ensemble. J'ai dîné seule. Le soir Pierre de Chavannes. Toute la semaine je me suis occupée d'un travail de tapisserie que je viens

de finir. J'ai eu la visite de Mme Barroux, de Mme La B(eaume). T(oto) est venu demander à dîner vendredi. Le soir Barroux. T(héophile) G(autier) est venu trois ou quatre fois, toujours le même. Il a fait une préface pour *Munchausen*(59). J'ai vu aussi plusieurs fois les Holtz. Pas de lettre. Aucune nouvelle de K(ratz), cher ami, je le laisse. Hélas! J'ai bien peur de le laisser trop facilement. Mais s'en apercevrait-il? Je n'ai pas vu les D(am)es R(enon). Tout cela est tout à fait sans intérêt. Il paraît que c'est ainsi que la vie doit être à une époque. Acceptons. Je sors rarement, de moins en moins.

20 -Seule toute la journée. Il a fait un temps affreux je suis restée dans ma chambre avec du feu. Je travaille et je lis. Voilà toute ma vie maintenant. Je suis bien tranquille, plus d'intérêt.

21 -Toute la journée à Levallois. Mr Hennessard et les D(am)es R(enon) sont venus sans me trouver. Pas de nouvelle de K(ratz). Je n'ai aucune réflexion à faire. Il a écrit le dernier mais de façon à ne pas m'engager à lui répondre. Il voyage. J'attendrai.

27 -T(héophile) G(autier) vient de cinq à sept. Il me dit que T(oto) devrait quitter *Le Nord*. Je ne suis pas de son avis. Il me demande pourquoi l'on ne dîne plus chez moi. Je lui dis la raison. Je suis seule toute la soirée. Toute la semaine dernière j'ai négligé d'écrire. Vendredi Marie a donné la *Vivandiera*. Je suis allée la voir avec Mme Holtz. Samedi j'ai dîné chez Barroux. Toujours sans lettre de K(ratz). Quand revient-il? Je n'en sais rien. J'ai bien peu vu T(oto), une heure le matin. J'ai vu Guinard qui est allé rue des S(ain)ts Pères, il a donné d'assez bonnes indications à T(oto) pour l'Algérie. Partons. J'y consens.

28 -A cinq h(eures) K(ratz) je ne l'attendais pas. Il est inutile de chercher à rendre compte de l'effet que m'a produit sa présence. C'est à l'avenir un sujet qui ne doit plus m'occuper. Il est resté deux heures à causer de toutes sortes de chose, puis je suis sortie pour aller dîner chez ma sœur et il m'a accompagné. Mais à peine m'avait-il quitté que j'ai changé d'avis et suis rentrée. J'avais besoin d'être seule.

29 -Les D(am)es R(enon) dans la journée. A cinq h(eures) je vais rue des S(ain)ts Pères retrouver Th(héophile) G(autier) qui travaille là. Dîné chez moi et seule toute la soirée.

30 -Chez Barroux puis dîné chez Holtz.

NOVEMBRE 2 -J'ai fait dire à K(ratz) et à T(oto) que je ne serai pas chez moi. J'ai passé toute la journée à Levallois. Samedi je ne suis pas sortie. Moris, T(héophile) G(autier) est venu passer deux heures avec moi. Son travail l'ennuie. Nous repassons tout le commencement du *Capitaine*. Fais-moi des compliments, dis-moi que c'est bien, me dit-il, cela m'aidera à arriver à la fin. Ce matin dimanche T(oto). Il me dit que Holtz lui propose une affaire de tableau. Je ne sors qu'après quatre. J'avais cependant beaucoup de chose à faire, mais je pensais que K(ratz) viendrait.... Je m'étais pourtant promis de ne plus me laisser dominer par cette faiblesse, de l'attendre toujours!

4 -Ce matin je vais chez *Lemercier*. Il doit venir me voir. Mme Renon qui parle longuement religion.... Cinq h(eures) K(ratz), cher ami, il est venu hier un moment après mon départ. Mon Dieu quelle nature constante et sincère! Comment ne pas rester attachée toujours à ce cœur honnête et bon! Je me sens cependant bien fatiguée de la vie, bien indifférente à tout, bien morne et bien (60). Mais si je le vois souvent je crains de me réveiller encore. Et pourtant quand je songe au mois d'août dernier! Ce soir il disait : Seules la musique et la conversation suffisent au bonheur. Je le veux bien.

5 -Je vais deux h(eures) au Luxembourg respirer, rêvasser. T(héophile) G(autier) à cinq heures. Il fait une foule de réflexions sur ma nature et mon caractère. Je le conduis à la voiture de Neuilly. Je rentre à sept h(eures) dîner et passer la soirée seule à travailler.

6 -Il fait un beau temps j'aime à marcher dans cette saison. Les Tuilleries, les Boulevards. A peine quatre h(eures) K(ratz). Il est venu hier pendant le quart d'heure que je suis allée conduire T(héophile) G(autier). Il va ce soir à l'Opéra. Nous causons deux h(eures). Toujours dans la même réserve. J'aime cette intimité tendre et chaste. J'aime à lui dire toute ma pensée sur lui sans autre intérêt que la pure amitié. J'aime à l'entendre bavarder au hasard de ce langage quelques fois mordant mais toujours brillant, original, spirituel. Je dîne chez moi, je ne sors pas. Je préfère être seule après avoir passé une ou deux

heures à causer agréablement.

7-T(oto) part ce soir pour un petit voyage de quelques jours en Allemagne. T(héophile) G(autier). Quelle longue conversation métaphysique. C'est lui qui fait cette réflexion. Il me lit des vers qu'il a faits d'après une traduction du Chinois(61). K(ratz) avant dîner. Il reste avec moi toute la soirée. Nous dînons dans ma chambre. Il paraît qu'il entend ne faire aucune modification dans nos relations. J'avais parlé différemment. Mais je le laisse libre. Qu'il soit, si non heureux, au-moins satisfait quand il est avec moi. Il lit mon journal de 1856 et 57.

8 -A Montrouge, à Montparnasse par un bien beau temps. Dîné chez moi, le soir chez Barrou.

9 -Toute la journée à Levallois.

10 -Mme La B(eaume) à cinq h(eures). K(ratz). Il reste avec moi toute la soirée. Nous dînons dans ma chambre je le laisse donner des ordres à Colombe, ajouter ce qu'il veut à mon modeste dîner. Cela le met à son aise il est bien sûr que je ne fais aucun frais. Je lis quelques notes qu'il a indiquées bien brièvement. Nous faisons des rapprochements avec mon journal. Tout cela semble insignifiant et pourtant nous y trouvons un intérêt, une distraction. C'est une chose du reste bien ordinaire mais toujours nouvelle dans les (62) affections de chercher le souvenir et même les plus tristes sont encore agréables. T(oto) n'est pas revenu. Je n'ai pas vu T(héophile) G(autier). Il fessait du reste un temps affreux.

11 -Toute la journée à Levallois. Le soir chez Holtz.

12 -T(oto) n'est pas revenu. K(ratz) un instant à cinq h(eures). Il dîne à Neuilly. Il y était allé hier soir en visite. Je ne sors pas.

13 -T(héophile) G(autier) je sors avec lui une heure. Le soir je ne sors pas. Mme Holz est venue dans la journée.

-Mme La B(eaume), puis Mr Hennessard qui se plaint de Mme R(enon). Puis Pierre. A cinq h(eures) T(oto). Il est revenu hier il dîne ce soir avec son père. Ils vont à l'Opéra. K(ratz) un instant. Il va aussi à l'Opéra avec plusieurs de ses amis. Le soir Mr Barroux.

15 -Les D(am)es R(enon) Marie insiste pour que j'aille dîner avec elles. K(ratz) aussi doit y passer la soirée et dîner. Le soir nous allons à l'Opéra à une répétition de *La Muette* et nous sommes témoins d'un accident arrivé à Livry(63).

16 -Moris et sa mère qui va à Bordeaux. Mme Holtz, puis Mr et Mme Lesage. K(ratz) un quart d'heure, visite calme, nulle, insignifiante. Le soir chez Holtz qui me dit que l'on doit augmenter les appointements de T(oto) au *Nord*.

17 -T(oto) ce matin, il veut quitter *Le Nord*. Je l'engage à attendre encore. Je vais chez Barroux je ne le trouve pas, je lui laisse un mot pour le prier de venir dîner ce soir. Mme Holtz dans la journée. A six h(eures) K(ratz) Je ne pensais pas le voir car hier il devait rester plusieurs jours sans venir mais cette surprise m'a fait plaisir. T(oto) nous dînons tous les trois. Quoi que heureuse au fond du cœur, je suis bien triste. Mais ne le sommes-nous pas tous.

21 -Pauvre livre je te néglige je ne sens plus le besoin de rien écrire. Qu'est-ce que j'ai fait depuis quatre jours. Mardi j'ai vu Mme H(oltz). Elle me prie de demander une loge pour le théâtre. T(héophile) G(autier) je sors avec lui. Il pense que T(oto) doit quitter *Le Nord*. Le soir rue du Cherche Midi. Mercredi je ne sors pas K(ratz) vient passer une heure. T(oto) un instant. Ils vont dîner ensemble. Jeudi toute la journée à Levallois et aujourd'hui je suis sortie toute la matinée pour affaire. K(ratz) vient un instant. Pourquoi faire? Lui qui ne conçoit pas une action sans intérêt, où est l'intérêt dans ces visites? Croit-il remplir son devoir d'amitié? J'attendrai encore pour le faire s'expliquer. Pour moi si je veux être sincère j'avouerais que sa présence si chère autrefois, aujourd'hui m'est une douleur! C'est amour mort dont nous semblons porter le deuil dans nos froides conversations, les heures traînant sans même se toucher la main, la contrainte que je m'impose pour éviter une question avec réflexion, tout cela est une lutte pénible à laquelle il faudra mettre un terme. Encore un pas et tout sera fini!

23 -Il est six heures. K(ratz) sort d'ici. Depuis une heure nous causons, même d'une façon intéressante, comme je ne cause avec personne, mais quel calme! J'aurai bien de la peine à me façonner à

cette froideur absolue, à une absence complète de toute caresse. J'ai la poitrine gonflée, je ne puis pas dîner. Je vais sortir allé chez Mme La B(eaume). Hier soir j'ai vu H(oltz). Il m'a dit que l'on regrettait T(oto) au Nord. Je n'ai pas vu T(héophile) G(autier) ni T(oto) depuis plusieurs jours.

24 -Je sors de une heure à deux. T(oto) vient à six h(eures). Nous dînons seuls. Je lui raconte comme quoi son père se plaint qu'il le fui, qu'il n'apporte pas assez d'attention à leurs entretiens, qu'il n'était pas entièrement satisfait de l'article sur Munich. Nous parlons d'Alger. T(oto) me dit ce qu'il fait, ses projets d'article sur la musique. Il me demande quand je lui laisserai lire mon journal. Cher enfant, tu ne le liras jamais tant que je vivrai. A dix h(eures) je suis seule. J'écris à Adeline.

27 -Mardi je n'ai vu personne. Je ne suis pas sortie. Mercredi Mr Vattepain Mme Holtz qui insiste beaucoup pour m'emmener dîner mais je ne veux pas sortir. K(ratz) nous causons près de deux heures sérieusement, tristement. Que pourrais-je donc bien faire pour savoir ce qu'il veut de moi! Je n'ai pas vu T(héophile) G(autier) depuis huit jours. Aujourd'hui j'ai passé la journée à Levallois. Je suis montée chez T(oto) l'embrasser pour l'anniversaire de sa naissance en rentrant le soir l'on me dit que T(héophile) G(autier) est venu deux fois.

28 -Seule toute la journée. K(ratz) à six h(eures). Puis T(oto), nous dînons tous le trois quoique bien ennuyée, préoccupée d'affaires de famille cette soirée m'a fait beaucoup de bien. K(ratz) est allé à sa conférence une h(eure) et il est revenu. T(oto) a reçu une lettre de H(oltz) qui met un terme définitif à nos relations. K(ratz) reste une heure avec moi après le départ de T(oto). Je ne fais aucun réflexion sur ces heures de tête-à-tête. Plus de transports, plus d'impressions violentes, cela doit être ainsi et c'est tout.

29 -Je sors toute la matinée. A cinq h(eures) K(ratz) puis T(héophile) G(autier) ils vont ensemble à Neuilly. Il y a longtemps que je n'ai vu T(héophile) G(autier) seul.

30 -Mr Renon. K(ratz) avant cinq h(eures). Il reste avec moi

jusqu'à sept. Il va à l'Opéra. Il déplore, il geint. Et pourquoi? Il semble pourtant que ses occupations lui plaisent, que ses relations lui soient agréables, rien ne le gêne et toujours malheureux! Jamais je ne pourrai voir ce visage s'attrister sans un serrement de cœur et à quoi cela sert-il? Je ne sors pas.

DECEMBRE 1er -Mr R(enon) m'écrit pour me prier d'aller dîner. Je refuse mais elles reviennent à cinq h(eures) avec K(ratz) me chercher et nous allons chez elles. Mme Renon me tourmente pour que j'aie encore dîner chez elle samedi avec ces messieurs, mais je n'irai pas. Mme La B(eaume) dans la journée, elle me reproche de manquer de caractère en continuant à voir les D(am)es R(enon) . Elle a raison.

2 -Mme Holtz me prie d'aller dîner chez elle. Elle excuse la conduite de son mari à l'égard de T(oto). T(oto) a manqué de politesse, il a négligé de répondre à plusieurs lettres il a quitté *Le Nord* sans consulter personne. H(oltz) a été très humilié et colère. Je sors toute la journée.

3 -T(héophile) G(autier) dès trois heures. Il était venu hier et m'avait attendu plus d'une heure. Nous sortons ensemble il veut avoir T(oto) et K(ratz) à Neuilly ce soir. Rue des S(ain)ts Pères nous fessons descendre T(oto) et ses camarades. En rentrant je trouve Mme Barroux. Puis à cinq h(eures) K(ratz). Il me dit qu'il était venu hier pour passer la soirée avec moi. Je le garde jusqu'à six h(eures) à causer, à feuilleter un livre et lui faire dire combien sa vie est agitée il circule avec des bandes d'amis jusqu'à deux h(eures) du matin. Il va à Neuilly.

4 -Toute la journée à Levallois.

-Mr Longueville. Quoique ce soit vendredi je sors toute la journée pour *affaire*. J'écris à T(oto) et à K(ratz) que nous ne dînerons pas ensemble. En rentrant à six heures l'on me dit que T(oto) est venu, puis je trouve un mot de K(ratz) au crayon où il me prie d'aller chez lui, qu'il est au lit, malade. Je vais tout de suite rue Jacob. Personne, le malade est sorti. Une heure après il vient me dire bonsoir et me rassurer. Il est en effet mal depuis quelques semaines, mais ne

voulant pas prendre aucune précaution, ennuyé quand on lui donne son avis, croyant toujours que l'on attende à son indépendance. Je n'y songe guère, mon Dieu! Que sa volonté, ses goûts, ses caprices, tout ce qu'il désire se réalise et qu'il soit heureux. Seule toute la soirée avec mes livres. Salamboo, Antonia, Madelon. C'est tout ce qu'il me faut. Je reçois un mot de Marie qui me prie d'aller dîner demain. Je ne lui réponds pas. Mais je suis bien décidée à n'y pas aller.

6 -Je ne sors pas. Mme La B(eaume) qui m'engage beaucoup à aller à Versailles. Le soir chez Mr Barroux.

7 -Toute la journée chez ma mère. Je rentre à neuf heures. Je ne vais pas chez Holtz.

8 -T(héophile) G(autier) et T(oto) viennent dîner avec moi. A neuf ils ont beaucoup de peine à se décider à aller à l'Opéra. Je n'ai pas vu K(ratz) depuis vendredi. Il est occupé. De quoi, je ne sais pas, mais il prétend qu'il ne peut rester en place et inoccupé, que la tristesse l'accablerait. Je le laisse (64) .

9 -Les D(am)es Guérin. Le soir rue du Ch(erche) Midi.

10 -Je sors de bonne heure pour affaire. Dîné à Levallois.

11 -Dîné à Boulogne. Je suis monté chez T(oto). Il travaille beaucoup. Je n'ai pas vu T(héophile) G(autier) depuis lundi.

12 -K(ratz) dès trois heures. Il était venu deux fois sans me rencontrer. Il me croyait partie. Et pourquoi? Il me parle de ses distractions. De l'espoir d'un changement heureux dans sa position. Il part à six heures. T(oto) dîne avec moi. Nous nous occupons d'Alger. Ce projet semble très sérieux de sa part. Pour moi je serai heureuse de vivre loin de Paris. A dix h(eures) je suis seule. Je lis *Salamboo*.

FIN DU CARNET 6

CARNET 7

13 -Je sors de deux à quatre Mme La B(eaume). Dîné et passé la soirée seule. J'écris une longue lettre à Adeline.

14 -Je ne sors pas quoique le temps soit beau, car j'ai besoin de solitude, de calme. K(ratz) de quatre à six. Il parle beaucoup de Marie. Il n'est pas satisfait de certaines choses. Qui sait s'il ne se trompe.

15 -T(oto) me fait dire qu'il ne viendra pas ce soir. K(ratz) à quatre h(eures). Nous dînons seuls et passons la soirée à bavarder, à mettre ses notes au net, comme il dit -relire les miennes. Et les réflexions! Il remarque que je n'écris plus autant de détails. Sans doute parce que je suis gênée par la pensée d'être lue, peut-être aussi parce que je m'impose de ne plus parler amour, et c'est un manque dans la vie.

16 -Je devais aller au mariage de Claire Guérin à Boulogne. Mais j'y ai renoncé. Il fait froid et c'est si loin. J'irai le soir à la soirée qui se passe à Paris.

17 -Je suis rentrée ce matin après six h(eures). Il a fallu assister à ce bal sans toilette. Je me suis placée dans un coin et toute la nuit s'est écoulée à causer avec d'anciens amis bien affectueux. Ce soir à quatre h(eures) l'on est venu me chercher pour aller dîner à Boulogne. Je fais mettre un mot chez K(ratz) pour qu'il ne vienne pas. Je rentre à dix h(eures) bien lasse et me demandant pourquoi je me laisse entraîner à ces fatigues sans aucun agrément.

18 -T(oto) vient passer une heure. Il me dit qu'il travaille. Son père est souvent rue des S(ain)ts Pères. Il m'apporte l'épreuve d'un article sur un voyage en Allemagne. Il s'occupe de l'Algérie. Je ne vais pas à Levallois.

19 -Je sors un instant à une heure. T(héophile) G(autier) vient sans me trouver. A quatre h(eures) les D(am)es R(enon). Elles s'invitent pour dîner. Puis T(oto) et son père, puis K(ratz). Je n'attendais que T(oto). Nous dînons dans ma chambre. Mme Renon fait tous ses efforts pour que T(héophile) G(autier) s'occupe de l'Opéra, mais lui n'a qu'une idée, c'est que l'on devrait parler littérature et l'écouter développer ses propres idées. K(ratz) essaie à plusieurs reprises des conversations, mais il est impossible de continuer. A onze h(eures) les deux Théo s'en vont. K(ratz) accompagne ces Dames. Marie m'emporte un tabouret pour sa loge à l'Opéra.

20 -T(héophile) G(autier) vient un instant. Il lit le château du souvenir(65). Je lui dis que l'époque est venue pour lui de faire une grande chose et en vers surtout. Il en convient mais ne fait pas ce qu'il faudrait pour cela. Je ne sors pas. Marie m'avait fait promettre d'aller dîner avec elle le soir mais je n'irai pas. Et pourtant je l'aime bien.

21 -Je devais aller à Levallois. Mais je ne me décide pas. K(ratz) vient passer son heure habituelle. Il projette un dîner chez lui. Il raconte de quelle façon il aimerait à passer trois mois de l'hiver. Bien entendu les soupers y prennent une large place. Comment il entend jouir de la (66) de la présence des femmes. Moi je l'écoute avec un calme parfait, la tête renversée dans mon fauteuil et les bras croisés; lui se promenant. Il commence à se préoccuper de ce qui va se passer à la fin de l'année. Seule toute la soirée. Je remarque que cette phrase, seule toute la soirée, semble une plainte, mais bien au contraire, c'est-à-dire le repos que j'ai tant désiré. Je lis *Monte Christo*(67), qui ne me plaît pas, mais je ne veux pas ne pas l'avoir lu.

22 -Mme La B(eaume). Elle dîne avec moi. Toto n'est pas venu. Nous parlons de Versailles.

23 -Mes nièces viennent déjeuner. Le soir rue du Ch(erche) Midi. Mme La B(eaume) est allée voir T(oto), elle l'engage à me laisser aller à Versailles au printemps. Il lui parle de ses projets pour l'Algérie.

24 -Mr R(enon), puis ces D(am)es. Marie ne veut pas voir son père. Elle m'apportait une loge pour ce soir, mais je refuse. J'écris à mon frère pour mes rentes.

25 -Félix R(enon) m'apporte une stalle pour le soir. Je refuse. Mr Faure, puis T(oto). Ils fument en causant une heure. T(oto) me montre une lettre du Maréchal qui l'engage à lui écrire une demande. Nous déciderons si je dois m'en aller. T(héophile) G(autier) je ne lui dis rien de l'Algérie, mais bien de Versailles. Il me fait peu d'objections.

27 -Mme La B(eaume) puis K(ratz) nous parlons beaucoup de l'Opéra. C'est donc dans ce moment-ci sa principale occupation, distraction. Il a du reste besoin de passer son agitation, autant là

qu'ailleurs. Puis Moris, puis Toto qui assiste à mon dîner et à huit h(eures) nous allons ensemble à l'Odéon.

28 -Je sors deux heures pour chercher des livres, grande affaire de mon existence. K(ratz) de quatre à six. Nous repassons tous les romans de Dumas. Seule toute la soirée.

29 -Dès midi Pierre, il part pour quelques semaines. Il me fait promettre d'aller voir ses tableaux. Il reste jusqu'à deux heures à parler de ses travaux, de sa famille, de sa vie solitaire, car il ne faut pas se laisser envahir par les femmes quand l'on veut travailler -tous le même raisonnement. Mais en quoi donc les femmes seraient-elles gênantes si l'on voulait les aimer avec délicatesse et constance? Elles ne demandent qu'à se dévouer, mais encore faut-il en valoir la peine. T(oto) il veut savoir si je suis contente de son article sur l'Odéon. Puis T(héophile) G(autier) un instant seulement. Il court après son fils.

30 -Chez Barroux. A quatre h(eures) K(ratz). Il reste avec moi jusqu'à sept h(eures), trois heures de causerie, sur quoi? sur tout. De lui; il n'espère rien, aucun changement. Il ne semble pas trop s'en inquiéter sans doute il compte sur quelque chose pour une autre époque. De Neuilly, de l'opinion qu'il a sur le caractère des jeunes filles, de ce qu'il pense de leur avenir probable, de Marie, chez qui il va presque tous les jours depuis plus d'un mois. Il prétend qu'il me fait des confidences!

31 -Toute la matinée chez ma mère. A cinq h(eures) K(ratz), il va dîner, il revient avec des bonbons, nous passons la soirée tous les deux, ni gais, ni tristes, calmes en amis. Ne le sommes-nous pas? C'est toujours au moment où je suis bien décidée à tout quitter que je sens combien je tiens à tout. Les D(am)es R(enon) sont venues sans me trouver.

NOTES

Pour le début de ces carnets, voir *BSTG* n°2 (du 6 novembre au 30 décembre 1856), n°3 (du 4 janvier au 31 août 1857), n°5 (1er septembre au 31 décembre 1857), n°7 (du 1er janvier au 31 juillet 1858), n°9 (du 1er août au 30 novembre

1858), n°10 (du 1er décembre 1858 au 11 juin 1859), n°11 (du 1er juin 1859 au 29 février 1860), n°13 (du 1er mars au 31 décembre 1860), n°14 (du 1er janvier au 31 juillet 1861) et n°16 (du 1er août 1861 au 12 février 1862).

1. Pour Levignen, voir *BSTG* n°16, p.165, n17.
2. Toto : Théophile Gautier fils, fils d'Eugénie et du poète, né le 29 novembre 1836. Il vit de sa plume, mais chichement.
3. Le manuscrit désigne le carnet où il écrit son journal. Elle parle parfois aussi de son livre.
4. Mot illisible.
6. Vattepain, un familier d'Eugénie depuis longtemps; la lecture même de son nom n'est pas sure.
7. Mr et Mme Holtz sont des familiers d'Eugénie. Mr Holtz patronne, du moins en partie, Toto. Il semble jouer un rôle dans l'affaire des *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne*.
8. Mme La Beaume est l'ami la plus fidèle d'Eugénie. Elle a une fille, Marie.
9. Barroux, familier d'Eugénie.
10. Rousset, familier d'Eugénie.
11. Arthur Kratz, le dernier amour d'Eugénie. Il est né en 1831.
12. Marion, familier d'Eugénie.
13. Les Dames Renon : Mme Renon et sa fille Marie, destinée à une carrière de danseuse, voir en particulier *BSTG* n°16, p.164, n6.
14. La mère d'Eugénie habite Levallois.
15. Gervais, familier d'Eugénie.
16. Félix Gruau, voir *BSTG* n°3, p.126, n°12. C'est le mari de Charlotte, la sœur d'Eugénie morte le 7 mai 1858.
17. Il s'agit d'Edouard Houssaye, frère d'Arsène. Il dirige *La Gazette des Beaux-Arts*.
18. L'article passera dans *Le Moniteur universel* du 28 mars 1862.
19. *Les Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne*, vaste entreprise dont Gautier attendait la fortune, voir *Correspondance générale de Théophile Gautier*, éd. par Cl. Lacoste et al. tome VII, Droz, Genève, 1992.
20. Mr Faure, personnage non identifié.
21. Gautier s'est toujours gardé un pied à terre rue de Beaune.
22. L'affaire de Gide, voir n19.
23. "Trois h(eurcs)" : les mots sont soulignés par Eugénie, ils sous-entendent qu'elle sort à l'heure où Kratz est susceptible de venir.
24. Emmanuel apparaît pour la première fois ici.
25. Gautier habite, avec Ernesta Grisi et leurs deux filles, au 32 de la rue de

Longchamps à Neuilly.

26. Le peintre Pierre Puvis de Chavannes.

27. Il s'agit des *Aventures du baron de Munchausen*, voir n53.

28. A *La Gazette des Beaux-Arts*, voir n17.

29. Rodolphe est le surnom d'Adolphe Bazin, voir *BSTG* n°3, p. 127, n20.

30. Haro, célèbre marchand de tableaux. Il est en relations assez étroites avec Gautier.

31. Henri Houssaye, fils d'Arsène.

32. Mot illisible.

33. Mot illisible.

34. Moris, voir *BSTG* n°2, 1980, p.108, n32.

35. Lettre non conservée.

36. *Correspondance générale*, tome VIII, n°2924.

37. Nom illisible.

38. Mot illisible.

39. Charles de La Rounat, directeur du théâtre de l'Odéon.

40. Colombe était la domestique de Charles Blanc.

41. La succession de Charles Blanc, voir *BSTG* n°16, p.164, n12.

42. Bana, un familier d'Eugénie.

43. Mot illisible.

44. Nom illisible.

45. Mot illisible.

46. La rue Frochot, au domicile d'Apollonie Sabatier, la "Présidente", à laquelle Gautier est très lié. Voir *Correspondance générale*.

47. Mot illisible.

48. Mot illisible

49. Mot illisible

50. Mot illisible.

51. Edmond About, voir *BSTG* n°3, p.127, n24.

52. L'anniversaire de Gautier est souvent fêté par une représentation d'une de ses pièces.

53. *Les Aventures du baron de Münchhausen* seront annoncées chez Furne par la *Bibliographie de la France* du 15 novembre 1862, avec, en effet, une préface de Gautier.

54. Il s'agit, dans *Le Moniteur universel* du 8 septembre 1862, des comptes rendus du *Paradis trouvé*, comédie en un acte en vers par Ed. Fournier et Pol Mercier, et du *Marquis d'Harpagon*, comédie en quatre actes par R. Deslandes, toutes deux créées à l'Odéon le 1er septembre 1862.

55. Il s'agit de *La Famille Decker*, parue dans le *Moniteur* des 11, 12, 13 et 16

septembre 1862.

56. Marie Lesage est Marie La Beaume.

57. Il s'agit de *Dolorès*, drame en quatre actes en vers, créé au Théâtre-Français le 22 septembre 1862. Gautier en rendra compte très favorablement dans *Le Moniteur universel* du 29 septembre 1862 : “ (...) les deux derniers actes ont tenu haletant à leurs brusques péripéties un public qu'avait charmé l'élégance poétique et cavalière de l'exposition (...) perfection du style, ampleur cornélienne du vers, richesse de rime, la science de métrique qui sont les qualités spéciales de M. Bouilhet (...).”

58. Article paru dans *Le Moniteur universel* du 5 octobre 1862.

59. Voir n53.

60. Mot illisible.

61. Le fameux Tin Ton Lin.

62. Mot illisible.

63. La danseuse Emma Livry s'est grièvement brûlée. A. de Rovray donne de ses nouvelles dans ses feuilletons du *Moniteur universel*, par exemple le 23 novembre et le 7 décembre 1862. Elle devait succomber à ses blessures après un long martyr. Gautier lui consacre un article nécrologique dans le *Moniteur* du 3 août 1863.

64. Mot illisible.

65. “Le château du souvenir” avait paru dans *Le Moniteur universel* du 30 décembre 1861.d

66. Mot illisible.

67. *Le Comte de Monte Cristo* avait paru en 1844-1845.

BIBLIOGRAPHIE

CRITIQUE

BARON Anne-Marie.- *La Métamorphose d'Ovide à Gautier*. Groupement de textes autour d'un thème. Paris, L'Ecole des Lettres.

CESPEDES.- *Le Roman de la momie*, lecture suivie et dirigée, L'Ecole des Lettres, 15 mars, 3-20.

CHADEFAUD Catherine.- "*Le Roman de la momie*" et "*Le Pied de momie*", un itinéraire oriental: 1838-1857. L'Ecole des Lettres, 15 mars, 131-150.

COCKERHAM Harry.- *Gautier, Guys, le "Palais de cristal" et "l'Illustrated London News en français de 1851"*. RHLF, nov.-déc. 1994, 959-974.

DUMOULIE Camille.- *Cet obscur objet du désir, Essai sur les amours fantastiques*. Paris, L'Harmattan, 1995.

GINE Marta.- "*Le Capitaine Fracasse*", roman populaire?. Saint-Etienne, A la rencontre du populaire, 1993

GINE Marta.- *La Voluntat creadora, Assaig sobre l'obra poètica i narrativa de Théophile Gautier*. Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 1994.

GIRARD Marie-Hélène.- *Théophile Gautier critique d'art*, Textes choisis, présentés et annotés par... , Paris, Séguier, 1995.

GUERRINI Dominique.- *“Le Capitaine Fracasse”, lecture suivie et dirigée*, L'Ecole des Lettres, 15 mars, 147-89.

HARTMANN Elwood.- *Three XIX-century French writers artists and the Maghreb. The literary and artistic depictions of North Africa by T.Gautier, E.Fromentin et P.Loti*, Tübingen, Etudes littéraires françaises, n°60.

HENRY Freeman.- *A case of questionable motives: Théophile Gautier and “La Gazette des femmes”*, NCFS, Spring-Summer , 431-438.

LE MARINEL Jacques.- *Le Théâtre, matière du roman et source du sens dans “Le Capitaine Fracasse”*. Paris, L'Ecole des Lettres, 15 mars, 21-45.

MOUSSA Sarga.- *La Relation orientale, Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Klincksieck, 1995.

SCHAPIRA Marie-Claude.- *La Thématique décadente de trois témoignages sur la Commune: T.Gautier, Edmond de Goncourt, A.Daudet*, Ecrire la Commune, 109-124.

SENNINGER Claude-Marie.- *Théophile Gautier, une vie, une oeuvre*, Paris, Sedes, janvier 1995.

ZENKINE Serge.- *Deux acteurs pour un rôle*, Dva aktiora na odnou rol', Contes et nouvelles, Choix de textes d'Olga Grinberg, Préface et notes de Serge Zenkine, Moscou, Editions de la Pravda, 1991.

ZENKINE Serge.- *Théophile Gautier i “iskousssto d'la iskoussstva”* (Théophile Gautier et l'art pour l'art). Voprosy literatoury (Questions de littérature), Moscou, 1991.

ŒUVRES

Le Capitaine Fracasse, adaptation de Gisèle Vallerey, Paris, Rouge et or, 1995.

Correspondance générale tome IX (1865-1867), éd. par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine et Andrew Gann, Genève, Droz, 1995.

Croisière sur la Meuse, in "La Mémoire du papier: une croisière sur la Meuse en compagnie de l'écrivain Théophile Gautier et du photographe Alphonse Jeanrenaud" par Luc Hernaux, *De la Meuse à l'Ardenne* n°19, 1994. pp.63-84.

Ecrits sur la danse, éd. Ivor Guest, Arles, Actes Sud, 1995.

Mademoiselle de Maupin, Introduction et dossier critique par Alain Buisine, Livre de poche classique n°4288, LGF.

La mille et deuxième nuit, texte intégral, postface et notes de Gérard-Georges Lemaire, Paris, L'École des Lettres, Seuil, 1993.

Oeuvres (La Cafetière, Omphale, Les Jeunes-France, Mademoiselle de Maupin, La Morte amoureuse, La Chaîne d'or, Fortunio, La Pipe d'opium, Une Nuit de Cléopâtre, La Toison d'or, Le Pied de momie, La mille et deuxième nuit, Le Roi Candaule, le Club des Hachichins, Arria Marcella, Jettatura, Le Roman de la momie, Le Capitaine Fracasse, Spirite), éd. par Paolo Tortonese, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995.

Le Pied de momie, Deux coqs d'or, 1995.

Portrait de Balzac, précédé de Portrait de Théophile Gautier par lui-même, Montpellier, L'Anabase.

Le Roman de la momie, ill. Christophe Durual, Paris, Hachette jeunesse, Le Livre de poche, 1995.

Le Roman de la momie, extraits par Yves Bomati, Paris, Hatier, Collection Oeuvres et thèmes, 1995.

Le Roman de la momie, éd. Geneviève Van Den Bogaert, Paris, Librio, 1995.

Les Vacances du lundi, tableaux de montagnes, préface par Sylvain Jouty, Seyssel, Champ vallon.

SOUS PRESSES

Correspondance générale, tome X (1868-1869).
Oeuvres narratives, Gallimard, Pléiade.

EN PREPARATION

Correspondance générale, tome XI (1870-1871).

INFORMATIONS

Le colloque international

Théophile Gautier ,
"la comédie de la vie et de la mort"

se tiendra à l'Anncienne Eglise de Maisons-Laffitte, près de Paris,

les 19, 20 et 21 juin 1996.

Inscription auprès de Claudine Lacoste,
Université Paul Valéry, B.P. 5043 - 34032 Montpellier.

DISPONIBLE

QUINZE MELODIES SUR DES POESIES DE THEOPHILE GAUTIER

FACE 1

I. Pièces écrites en collaboration

1. Où voulez-vous aller? (A. Bureau)
2. Villanella (X. Boisselot)
3. Le Fil d'or (Th. Labarre)

II. Pièces écrites du vivant du poète

4. Chanson bachique (A. Laffitte)
5. Primavera (P. Viardot)
6. Sérénade (P. Viardot)
7. Lamento (P. Viardot)

FACE 2

III La Postérité

8. Les Matelots (G. Fauré)
9. Seule! (G. Fauré)
10. Tristesse (G. Fauré)
11. La dernière feuille (E. Chausson)
12. Les Papillons (E. Chausson)
13. La caravane (E. Chausson)
14. L'Esclave (E. Lalo)
15. Infidélité (R. Hahn)

ROSEMARIE LANDRY, *Soprano*
Steven Blier, *Piano*

Ingénieur du son : David Burnham
Producteur : Andrew G. Gann



Cassette et brochure de 24 pp. (textes, notices sur les mélodies et leurs compositeurs, essai sur Théophile Gautier parolier), \$10 ou 50FF, à l'ordre de Andrew Gann, Département de Français, Mount Allison University, Sackville, NB EOA 3C0, Canada.

NOM :

ADRESSE :

.....

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 1995

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.