Bulletin de la société Théophile Gautier

Avec l'aide du Centre National des Lettres

N° 19

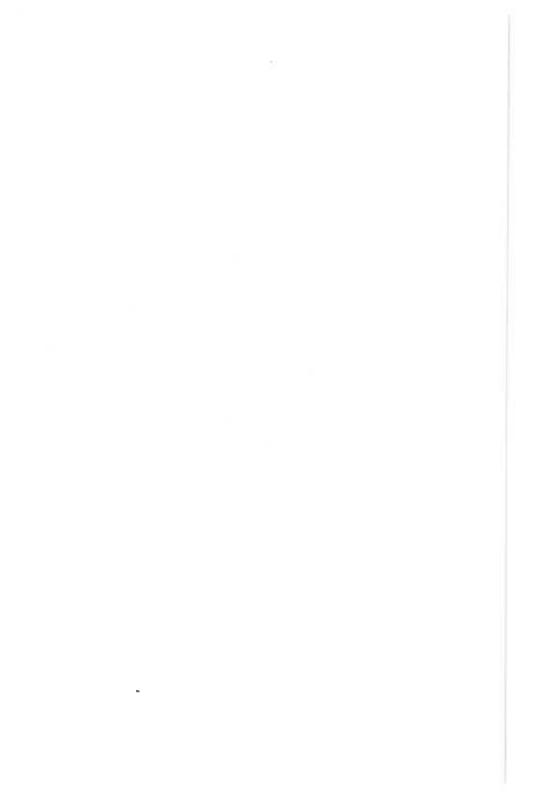
1997

COMITÉ D'HONNEUR

M. Ambrière, M. Drost, M^{me} Lipschutz, Mme Rizza, M^{me} Senninger, M. Voisin, M. Whyte

CONSEIL D'ADMINISTRATION

MM. Baudry, Brunet, Fontaine, Gann, M^{mc} Lacoste, M. Laubriet, M^{mc} Lipschutz, MM. Masson, Miquel, M. Moussa, Nicier, Savalle, M^{mc} Senninger, M. Tortonese



SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

Président d'Honneur : Pierre LAUBRIET
Président : Claudine LACOSTE
Vice-Présidents : Bernard MASSON, Pierre MIQUEL
Secrétaire général : François BRUNET

Siège social
Université Paul Valéry
Route de Mende
34199 Cedex 5 - MONTPELLIER - FRANCE

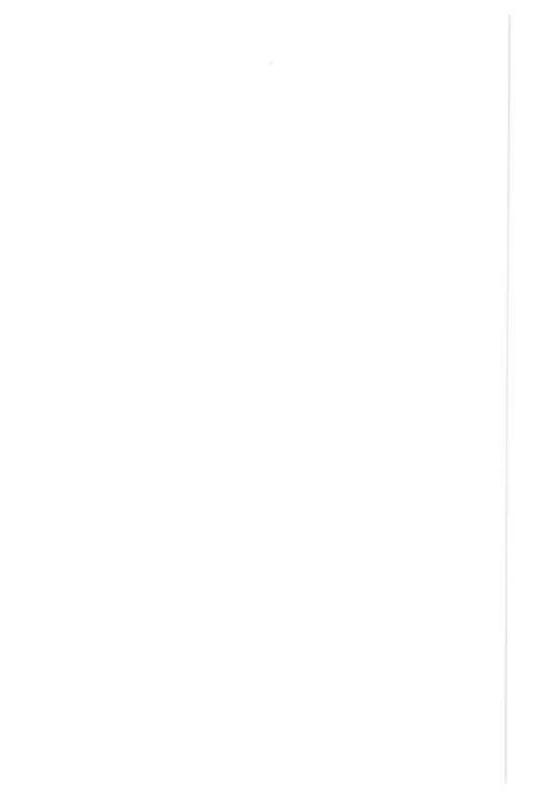
Compte courant postal 2003.96 T Centre de Montpellier

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

Jean Claude BRUNON
François BRUNET
Kubilây AKTULUM
Mercedes MONTORO ARAQUE
Paolo TORTONESE
François BRUNET
Geneviève FRANC
Eric BERTIN
Marta GINÉ JANER
Claudine LACOSTE
Claudine LACOSTE
Bibliographie



LA FIN DU CAPITAINE FRACASSE

Commencé dans les tons les plus sombres au Château de la Misère, Le Capitaine Fracasse s'achève dans les couleurs les plus lumineuses au Château du Bonheur. Dès la parution du roman en librairie cet épilogue rose, amené à la faveur d'un dénouement rapide et mélodramatique en quatre chapitres, a soulevé des réserves parfois très sévères:

"quel singulier dénouement que celui de l'arbre cassé et de la bague d'améthyste. Qu'on sent bien là un ouvrage commencé en 1830 et fini de nos jours, conçu près de Hugo et terminé près de M. Dennery! À la première page, l'auteur jure par le nombril du pape! et à la dernière par la croix de mon père "

Sous la plume du rédacteur en chef de *La Vie parisienne*, c'est un véritable constat d'apostasie esthétique qui se formule dans ces lignes railleuses. Rien de plus cruel pour un auteur qui venait d'assurer en présentant son roman aux lecteurs:

"Il a maintenant la forme qu'il exigeait (...) pendant ce long travail, nous nous sommes autant que possible séparé du milieu actuel, et nous avons vécu rétrospectivement, nous reportant aux beaux jours du romantisme; ce livre, malgré la date qu'il porte, et son exécution récente, n'appartient réellement pas à ce temps-ci "2

Dans cette protestation insistante et réitérée, les termes, que Gautier serait bien le dernier à employer sans discernement, désignent clairement l'enjeu profond du Capitaine Fracasse: en même temps que de tracer une écriture, il s'agit bien pour l'écrivain de se pourvoir, à la faveur de la fiction, d'une existence "rétrospective". En composant la destinée de Sigognac, Gautier prétend ressusciter tel qu'il était lui-même dans les années de la Bohème romantique. Mille indices décèlent cette recherche d'authenticité, non seulement littéraire, mais biographique, à peine masquée: telle la figure du marquis de Bruyères, dans laquelle l'ancien compagnon du Doyenné, Arsène Houssaye, retrouve les couleurs et les passions amoureuses de sa jeunesse 3. L'enjeu de la narration est donc bien

de créer une destinée fictive du passé, qui pourra porter, selon la couleur, rose ou noire, de son épilogue, absolution ou condamnation du présent.⁴

A leur grande satisfaction, comme l'éclatant succès d'édition le prouve, les lecteurs de 1863 découvrirent que Sigognac était finalement sauvé, et même surabondamment : titulaire d'un brevet de régiment, capitaine de mousquetaires, gouverneur de province, réinstallé dans le castel de ses ancêtres restauré à l'identique, époux heureux d'Isabelle comtesse de Lineuil, riche enfin du trésor retrouvé de son aïeul Raymond⁵, le jeune baron a pleinement réussi sa réintégration sociale, et Gautier peut bien écrire que

" le destin, décidément, faisait bien les choses"6

Cet épilogue sembla si bien venu qu'il ne fut nullement remis en question dans l'adaptation du roman en opéra comique par Catulle Mendès, avec l'accord de son beau-père, en 1878. Bien au contraire, au sixième et dernier tableau du troisième acte, sur "une plaine riante illuminée du soleil " devant le "château de Sigognac magnifiquement restauré", un choeur de paysans et paysannes accueille Isabelle et son époux en chantant sur la musique de Pessard:

"Mêlons les chants et les rires Au rythme fou des tambours "Je te veux" "Tu me désires" Dansez mes chères amours"

Les protestations de La Vie parisienne semblaient donc bien oubliées quand, précisément à l'occasion de la première de l'opéra-comique de Mendès, le 3 juillet 1878 un article du Figaro, s'appuyant sur le témoignage de " ceux qui ont vécu dans l'intimité du grand poète" faisait observer que " cette fin satisfaisante n'est point celle qu'avait primitivement concue Théophile Gautier". 8 Dans le projet original Vallombreuse succombait à ses blessures, toute union entre Isabelle et le meurtrier de son frère devenait impossible, et Sigognac regagnait son manoir qui. apparaissait une dernière fois, non en Château du Bonheur mais en château de la famine. De retour sans fortune faite, délaissé, désespéré, le jeune baron se laissait mourir d'inanition après avoir vu périr ses quatre fidèles compagnons. Judith Gautier, qui en était sans doute la source principale, a repris en les complétant ces informations dans sa Préface à l'édition du Capitaine Fraçasse de 1884 °. Judith dévoile la raison purement commerciale pour laquelle, selon elle, cette fin en noir n'aurait pas été retenue par l'écrivain. Il aurait cédé à la pression de l'éditeur, qui exigeait, pour des raisons purement commerciales, le "happy end", exécré des romantiques chevelus des années 1830, mais de rigueur dans les temps nouveaux des années 1860. Or la fin de Sigognac imaginée par Gautier, que Judith raconte alors avec plus de détails, était précisément du romantisme le plus noir:

"il descendait dans la chapelle en ruines où reposaient ses aïeux, soulevait la dalle verdie et effritée d'un sépulcre, puis s'asseyait au bord du caveau béant pour attendre que la mort vint le pousser, de son doigt décharné, au fond du trou sombre, afin que le dernier des Sigognac dormît au moins auprès de ceux de sa race "10

Ce sont les mêmes propos que Judith répétera, presque mot pour mot, quelque vingt ans plus tard, dans le Second rang du Collier, mais en les plaçant cette fois directement dans la bouche de son père. Or, si Théophile Gautier est fort capable de les avoir tenus, c'est une autre affaire que de savoir s'il faut les prendre pour argent comptant, ou pour une simple charge du rapin qu'il était resté. En effet, Judith fait précéder son récit par celui d'une autre conversation antérieure avec son père, qu'elle a lancé sur le sujet d'Yolande de Foix, sa préférée, et lui fait répliquer:

"Au fond, c'est d'elle que je suis amoureux. Je ne me l'avouais pas; mais ton observation m'éclaire. Comme tous les amoureux, je me suis laissé deviner. (...) Je crois bien que Sigognac partage mon sentiment: Yolande est l'amour douloureux et impossible, le vrai; et son souvenir reste dans le coeur du jeune homme comme la pointe cassée d'une flèche. Cela ne l'empêchera pas de vivre et d'être heureux, relativement, auprès d'Isabelle". "

La première partie de cette réponse est peut-être de complaisance, et dictée par le désir d'être agréable à Judith. Il est difficile en revanche de suspecter l'authenticité de la fin, où se retrouve textuellement une phrase écrite par Gautier pour le chapitre 10 du Fracasse en feuilleton de la Revue nationale et étrangère. ¹² Or la conclusion du propos, loin de confirmer le projet d'une fin en noir, laisse attendre pour Sigognac un mariage de raison : Gautier, somme toute, aurait songé un moment à une fin en gris, dans le goût, qui n'est guère le sien, de l'Education sentimentale.

Rien, dans les témoignages venus d'une autre source, ne confirme que Gautier ait jamais regretté de s'être laissé imposer une fin qu'il ne désirait pas. Eugénie Fort, à qui Théo fait lire dès le début de la publication en feuilleton "la suite du Capitaine Fracasse en épreuves" 13, prend note de la perplexité qui s'empare de lui au moment de terminer:

"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 " 14

Là encore, le texte du roman confirme. C'est le moment où le chapitre

10 vient d'être publié. Il faudra attendre deux mois pour lire le chapitre 11, qui s'ouvre sur cette phrase révélatrice:

" Il serait long et fastidieux de suivre étape par étape le chariot comique jusqu'à Paris (...) "15

Manifestement, Gautier est pressé d'arriver à une fin qu'il a maintenant décidée. C'est alors que commence une véritable seconde partie du roman, d'où le spectacle théâtral, sinon les comédiens, sera absent. Yolande de Foix n'y reparaîtra que fugitivement, pour signifier sa défaite finale. En revanche vont se succéder bagarres, enlèvement, sauvetage, reconnaissance, et supplice public, avant l'épilogue matrimonial.

Quand le roman est enfin parvenu à cette heureuse conclusion, Eugénie note encore que Théophile "est satisfait de la fin". C'est le 2 mai 1863. Les chapitres 18 et 19 sont sous presse et paraîtront le 10 mai; les dernières pages de manuscrit seront remises à l'éditeur et payées du 11 mai au 1er juin pour être publiées dans la livraison du 10 juin. C'est cette fin que Gautier avait conçue dès le 2 mai et qui le satisfaisait; c'est celle-là même qui se lit aujourd'hui. S'il est vraisemblable qu' une autre conclusion a été envisagée par Gautier, plus conforme au goût de 1830, elle a été progressivement abandonnée au fil de la rédaction. L'histoire du texte, dans les quatre états que nous lui connaissons, inviterait à conclure en ce sens: du manuscrit, rédigé vraisemblablement de 1853 à 1863, au feuilleton publié dans la Revue nationale et étrangère de 1861 à 1863, puis au roman en deux volumes de 1863, et enfin à l'édition illustrée concertée en commun par Gautier et Doré en 1866, un projet s'affirme, non sans que des traces de repentirs subsistent pourtant.

Les soixante-douze feuillets de manuscrit qui ont été conservés 17 recouvrent, pour l'essentiel, les six premiers chapitres du Capitaine Fracasse. Ils permettent de mettre fin à une légende assez bien accréditée, celle d'une rédaction hâtive, presque au jour le jour, sous la contrainte d'un paiement à la page de copie. Les feuillets qui correspondent aux chapitres 3 et 4, portent le tampon "Payé", avec la signature du comptable de l'éditeur et les dates d'avril 1861 ; or ces chapitres ne paraîtront dans la Revue qu'en janvier 1862. Gautier disposait donc, au moins jusque-là, d'une notable avance de copie. Elle était plus importante encore pour les deux premiers chapitres. On sait en effet que dès 1853 Gautier avait remis à la Revue de Paris, contre paiement, "la valeur de trois feuilles" 19, c'est à dire de 48 pages dans le format in-octavo de cette Revue, ce qui fait 80 pages au format in-12 et correspond assez exactement aux 79 pages que compteront les deux premiers chapitres quand ils seront imprimés dans ce format, en 1863. Il est donc probable que le manuscrit, pour ces deux premiers chapitres, est le texte même qui fut remis à la Revue de Paris, dix ans plus tôt.

Or, dès cette première rédaction de l'entrée narrative se manifestent, à travers les corrections autographes, des glissements d'écriture, qui modi-

fient le genre et infléchissent le déroulement ultérieur du roman.

D'abord un changement de ton. Dans la description du Château de la misère a été réutilisée, on le sait, l'une des premières pages que Gautier ait écrites, destinée à fixer le décor extérieur de La Cafetière, et qu'il n'avait pas retenue 20. En 1853 le narrateur amplifie cet espace dans le goût d'Ânn Radcliffe, pour y installer un héros que son patronyme, ses armoiries et ses amours désignent avec redondance comme promis à un destin grotesque et funèbre: le baron de Gramagnac, dont le blason de catafalque porte trois pommes de pin de sable sur champ d'argent, aime d'amour sans espoir Yolande de Machecoul, dont le nom évoque au choix le sinistre Gilles de Rais ou les féroces héroines de la guerre de Vendée dont Dumas écrira l'histoire en 1858. Ainsi dans la rédaction originale du premier chapitre, décor et personnages, au lieu de former un contraste dynamique, en attente d'aventure, s'unissent pour créer l'horizon d'un fantastique à l'humour macabre, d'un romantisme très anachronique sous le second Empire, mais dans la lignée littéraire de la Cafetière ou de ce De Profundis que l'ami Houssaye ne se risquait pas même à signer de son nom dans les années 30.21

Tout se passe comme si l'irruption des comédiens et surtout des comédiennes dans cet espace provoquait la métamorphose presque instantanée du héros. A peine la présentation de la troupe est-elle faite, que l'inspiration de Gautier change d'un coup au courant de la plume. Le héros reçoit un nom plus attendrissant; un blason assorti ne lui sera attribué que plus tard, à l'occasion du feuilleton de 1861. Quant à Yolande, n'apparaissant plus dans les chapitres 2 à 6, elle conserve jusqu'au bout du manuscrit le nom de Machecoul, qui rend bien improbable un destin de grand premier rôle féminin.

La candidate à cet emploi, dans la première rédaction du chapitre 2, c'est bien plutôt Sérafine. Sa mine de princesse et d'amazone, Penthésilée ou Marphise, aussi bien que les cheveux blonds et les yeux bleus qui lui sont d'abord attribués, toute cette panoplie semble devoir lui assigner lors de sa présentation au lecteur, la fonction qui sera partagée ensuite entre Isabelle et Yolande. Dans le feuilleton, en même temps qu'Yolande entre dans l'ilustre famille de Foix, prenant ainsi à Sérafine l'emploi d'altière et distante déité, Isabelle reçoit en apanage le bleu du regard, ne laissant à Sérafine que des yeux gris et des cheveux châtains.L'effacement de Sérafine ouvre la perspective nouvelle d'une opposition entre Isabelle et Yolande aussi fortement dynamique que l'antagonisme entre bonne et mauvaise fée qui conduit les contes bleus; dès les premières corrections du manuscrit apparait ainsi l'une des structures fondatrices de la narration merveilleuse, susceptible de justifier, sans grand souci de vraisemblance, le dénouement le plus désiré et le plus gratifiant.

Entre Isabelle et Yolande les jeux sont encore loin d'être faits quand la Revue nationale et étrangère publie, le 10 octobre 1862, à mi-parcours

de la narration le dixième chapitre. Le titre en sera, dans la version définitive "Une tête dans une lucarne", titre pittoresque, mais sans signification pour la conduite de l'intrigue. C'est, dans la première version "Amours nouveaux, amours anciens ", titre clairement annonciateur du carrefour narratif que constitue en effet ce chapitre central. L'action se déroule, on s'en souvient, à Poitiers, après le duel où Sigognac a triomphé de Vallombreuse. Isabelle, bouleversée, sort brusquement de sa réserve. Elle déclare franchement au jeune baron son amour, et dans un geste de passion délirante lui donne même un baiser, mais refuse le mariage qui lui est offert, et jure de n'être à jamais que la "petite amie" de son "seigneur poète". Pour finir elle le congédie en lui confiant une scène à retoucher pour elle.

Revenu dans sa chambre, Sigognac se met à rêver. S'ouvre alors une scène "nodale", rêverie prémonitoire et véritable fin anticipée du roman. Or, de cette scène, le feuilleton et le livre offrent deux versions de sens radicalement opposé. Dans les deux cas la situation de départ est bien la même: le baron s'imagine de retour, en compagnie d'Isabelle, dans son manoir restauré, quand survient Yolande de Foix. A partir de là, dans le livre, par un très bel effet de description dynamique qu'on dirait aujourd'hui de "fondu-enchaîné", mais dont on pourrait trouver des équivalents nervaliens, l'image d'Isabelle se surimpose à celle d'Yolande et la fait

progressivement disparaître.

"Elle prenait des diaphanéités d'ombre, et à travers ses contours presque effacés on distinguait plusieurs détails du paysage. Yolande s'évanouissait comme un souvenir devant la réalité d'Isabelle. Le vrai amour faisait envoler les premiers rêves de l'adolescence" ²²

Dans le feuilleton, c'était exactement l'inverse. Isabelle, triste, inquiète, cherchait d'abord à se retirer; puis son image progressivement s'estompait, tandis qu'Yolande victorieuse conviait Sigognac à pénétrer avec elle dans le château.²³ La vision une fois disparue, le baron cherchait en vain à écarter l'image d'Yolande. Il comprenait avec un sentiment de culpabilité que l'amour d'Isabelle n'avait fait que lui donner provisoirement le change, et qu'il portait "enfoncée dans son coeur, la flèche barbelée de l'amour impossible" ... "Au-delà d'Isabelle, il y avait Yolande, au-delà d'Yolande, il n'y avait rien". ²⁴

La suite immédiate de cet épisode est à l'avenant. Dans le livre, Sigognac tout à Isabelle se ressaisit et s'attache à l'adaptation théâtrale qui lui a été confiée:

"Il refit la déclaration du galant comme froide, prétentieuse, guindée et sentant son phébus. Celle qu'il substitua était certes plus naturelle, plus passionnée, plus chaude: il l'adressait, en idée, à Isabelle même" 25.

A ces propos le feuilleton ajoutait:

"Toutefois, nous ne voudrions pas mettre la main au feu que quelques-uns des meilleurs traits ne fussent inspirés par l'involontaire souvenir d'Yolande".

Tout aussi significative est l'opposition entre les deux conclusions de l'épisode suivant dans le même chapitre. Le baron, qui vient de jouer Matamore en lever de rideau à la représentation du soir avec un emportement suicidaire provoqué par la découverte d'Yolande au premier rang du public, se remet à grand'peine dans la coulisse:

"Isabelle, qui s'était habillée pour l'autre pièce, passa près de Sigognac et lui jeta, avant d'entrer en scène, un regard d'ange consolateur, si chargé de tendresse, de sympathie, de passion qu'il en oublia tout à fait Yolande et ne se sentit plus malheureux"

Les mêmes termes peuvent se lire dans le feuilleton, à un adverbe près:

" il en oublia presque Yolande" 26

Entre le "presque" et le "tout à fait" la distance donne la mesure exacte des incertitudes narratives de Gautier parvenu à ce carrefour narratif. "Laquelle des deux" l'emportera ? "L'ange consolateur", ou "Diane chasseresse"? Il semble que dès l'écriture du chapitre 10, difficilement sans doute, et peut-être avec regret, les confidences à Eugénie et à Judith l'attestent, la décision ait été prise en faveur d'Isabelle, et que le roman se soit engagé vers une inéluctable fin en bleu dominée par Isabelle.

Pouvait-il en être autrement ? Dès l'ouverture du premier chapitre le potentiel de noblesse romanesque et touchante recélé par Sigognac est préféré aux virtualités grotesques, macabres et répulsives d'un Gramagnac. A l'entrée du récit, au chapitre 2, le personnage d'Isabelle affirme déjà sa position en investissant celui de Sérafine avant d'entrer en concurrence avec celui d'Yolande au dixième chapitre. Tous les infléchissements de l'expression, depuis l'ouverture jusqu'au pivot narratif du chapitre 10, appartiennent à la même partie de la palette du discours, celle des tons clairs, chauds et lumineux, tandis qu'Yolande relève de la gamme "froide", voire "glacée". Tout se passe comme si le texte, sous la plume, glissait avec insistance vers le registre du conte bleu.

C'est que le temps n'est plus de Notre-Dame de Paris ou du Juif errant; plutôt celui des Deux Orphelines, mais aussi des Misérables. Le rédacteur de la Vie parisienne a beau railler la fin du Capitaine

Fracasse. Il sait bien que Margot ne lit plus seulement pour pleurer. Sigognac laisse assez de morts derrière lui pour contenter les âmes sensibles. Les funérailles de Matamore, l'exécution d'Agostin, l'agonie et l'enterrement de Belzébuth jalonnent le récit. Dans la dernière métamorphose du livre à laquelle il ait participé, celui de l'édition illustrée concue avec Doré en 1866, c'est au supplice d'Agostin qu'aboutit le discours en images. Une veine sombre parcourt tout le Capitaine Fracasse.

Si Gautier s'est laissé entraîner vers une fin en bleu, c'est peut-être que le Château du Souvenir, jumeau poétique du roman, que par deux fois il vient lire à Eugénie tandis qu'il compose le Fracasse, était une suffisante compensation à sa tristesse profonde. Mais si sa plume assure le triomphe d'Isabelle, c'est peut-être aussi pour combler un manque personnel certain, mais si intime qu'il ne saurait être que secrètement exprimé: celui qu'évoque ce Glas intérieur qu'il ne voulut pas publier. Comme Gautier depuis le 26 mars 1848, Sigognac est privé de la présence d'une mère. Or la fonction assignée à Isabelle n'est pas seulement de restaurer la position sociale de Sigognac; c'est aussi

" de charmer l'âme d'un mari tendrement aîmé, en lui ren-

dant ses impressions d'enfance"

Ce retour vers l'enfance dans un château recréé par une épouse maternelle, est peut-être manière d'apaiser dans l'épanouissement du merveilleux la blessure secrète.

Mais Léandre donnait déjà au chapitre dans lequel ce dénouement se trame cet avertissement salutaire "l'aventure s'arrête au bel endroit, ne nous en plaignons pas". 27

J.-C. BRUNON

NOTES

1. Corr., T. IX, p. 578

 C. F. Avant-propos, éd. Boschot, Classiques Garnier, p. 502
 Voir dans BSTG 1993, T. I, p. 249 J.- C. Brunon "Th. Gautier et A. Houssaye, une leçon d'écriture en deux portraits croisés"

Voir dans BSTG Actes du Colloque "l'Art et l'Artiste", 1982, T. I, p. 147-175, l'excellent article de G. Malandain et A. Rosa. L'image théâtrale de l'artiste.

5. C. F., ed. cit. pp. 464, 466-467, 499. 6. C. F., éd. cit. p. 497.

7., Opéra-comique en trois actes et six tableaux. D'après le roman de Théophile Gautier. Pièce de M. Catulle Mendès, Musique de M. Emile Pessard, P., Leduc, 1878, p. 151. A noter qu'aucun adaptateur du roman de Gautier, soit pour le théâtre, soit pour le cinéma, soit pour la Bande dessinée, n'a pris le risque de recomposer une fin "en noir".

8. Voir Lovenjoul, HOTG, T. II, N° 1891, p. 256.

9. Le Capitaine Fracasse publié en trois volumes. Avec un Avant-propos par Mme Judith Gautier, P., Jouaust, 1884, T. I, pp. III-VI.

10. *Op. cit.* , p. IV.

11. J. Gautier, Le Collier des Jours, Le second rang du Collier, P. Juven, s. d., p. 103.

Voir ci-dessous, Document annexe, Les variantes du Chapitre X.

13. *BSTG* 1994, No 16, p. 157.

14. BSTG 1995, N° 17, p. 188.

15. C. F. éd. cit., p. 276

16. Corr. T. VIII, sous ces dates.

17. Bibliothèque de l'Institut, Fonds Lovenjoul, C. 415.

18. Et non 1862, comme le laise imprimer par erreur Boschot in éd. cit. p. XIX.

19. Corr. T. VI, Nº 2115.

20. Lovenjoul, HOG, T. I, No 45, p. 17

21. De Profundis, par Alfred Mousse, P., Lecointe et Pougin, 1834 (avec un étonnant frontispice, du gothique le plus macabre, représentant des fantômes dans un cirnetière).

22. C. F. éd. cit., p. 260.

 Voir ci-dessous, le texte intégral de cette longue variante dans la Revue Nationale et étrangère.

24. Ibidem.

25. C. F. éd. cit., p. 261.

26. c'est nous qui soulignons presque et tout à fait.

27. C. F. éd. cit., p. 271.

DOCUMENT ANNEXE Les Variantes du chapitre 10

N.- B. La pagination indiquée est celle de l'édition originale en 2 volumes, Charpentier 1863.

Le chapitre 10 est dans cette édition le premier du Tome 2.

P. 1 a. X / AMOURS NOUVEAUX ET ANCIENS. RNE en titre de chapitre.

b. chairs. Sans doute sa plaie RNE.

P.8 a. avant qu'il n'eût ouvert RNE.

P. 19 a.. A partir de là, et jusqu'au § de la p. 22 commençant par "A la représentation du soir," le texte de RNE est presqu'entièrement différent de celui des éditions en volume. La portée de cette variante justifie sa reproduction in extenso; les expressions qui lui sont communes avec le texte en volume sont signalées par l'emploi d'un corps de caractères plus réduit:

Isabelle qui, par un de ces caprices fréquents dans la vision, avait gardé son costume de comédienne. Elle tenait à la main la petite rose, présent de Sigognac, auquel le temps n'avait rien fait perdre de sa fraîcheur, et tout en marchant elle en respirait le parfum. La jeune fille paraissait triste, préoccupée, et comme dans l'attente de quelque évènement; elle s'arrêtait parfois et jetait autour d'elle un regard inquiet, n'écoutant que d'une oreille distraite les protestations d'amour que lui adressait le Baron. Chose bizarre, les tenanciers accourus sur le passage de leur maître ne semblaient pas s'apercevoir de la présence d'Isabelle, et leurs acclamations ne saluaient que Sigognac.

- Laissez-moi m'en aller, disait Isabelle, je n'ai plus rien à faire ici; ma mission est terminée. Il ne faut pas qu'elle me voie avec vous. Peut-être serait-elle jalouse. Elle approche; n'entendez-vous pas le bruit de la chasse?

En effet, de la forêt voisine arrivait une lointaine fanfare de cor. Des abois de chiens en quête sous les arbres se faisaient entendre; bientôt du milieu d'un taillis déboucha sur la clairière, cravachant son pale-froi rebelle, une amazone dont les traits ressemblaient beaucoup à ceux d'Yolande, mais leur expression cette fois n' avait rien de hautain ni de méprisant. Elle flatta de la main le col de son cheval, le mit à une allure plus modérée, et prit l'allée qui conduisait au manoir : Sigognac suivait, malgré lui, des yeux la superbe chasseresse dont la jupe s'enflait comme une aile, et quand il les ramenait vers Isabelle, la pauvre comédienne devenait de plus en plus décolorée et pâle; elle prenait des diaphanéités d'ombre, et à travers ses contours presque effacés on distinguait plusieurs détails du paysage. Quand la chasseresse eut atteint le porche, avant de s'enfoncer sous son ombre, elle se retourna lumineuse et souriante, et dit au Baron éperdu : " Mon cher Sigognac, ne rentrez-vous point au logis avec moi?"

Isabelle avait disparu comme une vapeur légère: le Baron se trouvait seul au milieu du chemin, et les tenanciers criaient : Vive Yolande! vive Sigognac! Ces chimères qu'il tâchait d'écarter agissaient sur l'imagination de Sigognac avec une vivacité extrême et le troublaient étrangement; il se les reprochait comme un dévot se reproche à l'église des idées libertines, quoique involontaires, et taxait son coeur de volage, de perfide et de malhonnête. N'était-ce pas affreux ? Au moment même où il venait de recevoir le don d'une âme charmante, et d'offrir son nom en échange de l'amour accepté, l'image d'une autre femme lui apparaissait rayonnante, irrésistible, adorée, en une vision aussi nette presque que la réalité même, et il suffisait de cette hallucination fantasmagorique pour lui faire oublier les ardentes paroles d'amour et le baiser virginal encore brûlant sur ses lèvres. Le brave Sigognac n'était pas éloigné de se regarder comme un monstre, tant sa noire ingratitude lui faisait horreur! Il ne s'expliquait pas de sa part une telle perversité que rendait plus odieuse le parfait désintéressement d'Isabelle. A côté de cette passion si vraie, si chaste, si noble, il se trouvait ignominieux et bas et se détestait le plus franchement du monde. Pour se punir de cette infidélité mentale, il s'imposa de ne plus penser à Yolande, ignorant que vouloir oublier est le meilleur moyen de se souvenir.

Ce qui étonnait si fort Sigognac était pourtant bien simple. Il fallait, pour s'en estomaquer, la naïveté rurale et sylvestre du Baron. Un courtisan eût démêlé tout de suite cet écheveau dont notre héros ne savait pas trouver le bout.

En ce manoir ruiné, où les yeux n'avaient à se repaître que du spectacle de la désolation et de la misère, le Baron avait vécu morne, somnolent, inanimé, plus semblable à une ombre qu'à un homme jusqu'au jour de sa première rencontre avec Yolande de Foix en chasse sur la lande déserte. Il n'avait encore vu que des paysannes cuites par le hâle, que des bergères crottées, des femelles et non des femmes; il garda de cette vision un éblouisement comme ceux qui contemplent

le soleil. Toujours il voyait danser devant ses yeux, même quand il les fermait, cette figure radieuse qui lui semblait appartenir à une autre sphère. Yolande, il est vrai, était incomparablement belle et bien faite pour fasciner de plus usagés qu'un pauvre hobereau se promenant sur un bidet étique dans les habits trop larges de son père. Mais, au sourire provoqué par son accoutrement grotesque Sigognac avait senti s'enfoncer dans son coeur la flêche barbelée de l'amour impossible. Il croyait de bonne foi être parvenu à l'arracher. Sévère envers luimême, il s'était condamné et courageusement jugé ridicule. Il évitait Yolande, ou s'arrangeait pour la voir sans en être aperçu, derrière quelque haie ou tronc d'arbre sur les chemins qu'elle avait l'habitude de prendre avec sa suite de galants qu'avec son mépris de soimême il trouvait tous cruellement beaux, merveilleusement vêtus, superbement aimables. Ces jours-là, le coeur enfiellé d'une amère tristesse, il revenait au château, pâle, défait, abattu, comme un homme qui relève de maladie, et il restait silencieux, des heures entières assis, le menton dans la main, à l'angle de la cheminée. Vainement Pierre l'avertissait que la garbure refroidissait dans la soupière, vainement Miraut lui posait ses pattes sur les genoux et Belzébuth filait son rouet; il paraissait absorbé en une contemplation intérieure, vague et profonde, se disant qu'il était aussi insensé d'aimer Yolande qu'une étoile, qu'une impératrice ou qu'une reine, et ne pouvant détacher sa pensée d'elle quoique il se fût ôté tout espoir. Une telle impression faite sur une âme vierge et préservée par la solitude ne s'efface pas et reparaît aux pages du coeur à travers les nouvelles écritures comme ces caractères antiques qu'on lit sous les mots tracés récemment sur les parchemins grattés.

L'apparition d'Isabelle au château avait donné le change à sa passion comprimée, mais non guérie. Il s'imaginait être libre de disposer de son coeur pour une autre, ayant renoncé à toute espérance, en quoi il se trompait. Les grâces, la douceur et la modestie de la jeune comédienne l'avaient touché au plus tendre de l'âme, et il l'aimait réellement beaucoup. Il eût fait en sa faveur tous les sacrifices imaginables; peut-être même eût-il été heureux avec elle, mais non de ce bonheur sans réserve que procure l'idéal accompli. Au-delà d'Isabelle, il avait Yolande; au-delà d'Yolande, il n'y avait rien.

C'était pour lui l'absolu.

Avec sa délicatesse de femme, Isabelle avait peut-être deviné la puissance de cet amour si soigneusement enseveli et toujours vivace à l'insu même de celui qui le portait dans son coeur, et cette idée contribuait sans doute à la résolution qu'elle avait prise de rester vertueuse, ne pouvant posséder tout entière la tendresse de celui qu'elle aimait. Sigognac n'y comprenait rien et s'effrayait comme un homme qui voit se dresser devant lui, frais, ironique et souriant, un ennemi qu'il pensait avoir tué. "Aurais-je donc la lâcheté, se disait-il, d'y songer encore après le mépris qu'elle a fait de moi? "Il avait cette lâcheté; car, sans jouer sur les mots, le véritable amour n'a pas d'amour-propre. Il est humble de nature, même chez les plus fiers, et

les dédains ne le sauraient rebuter.

Cependant le Baron parvint à chasser cette tentation importune qui lui montrait, parée des charmes les plus séduisants, la femme qu'il s'était juré de ne pas aimer, en fixant son attention sur la pièce

- P. 22 a. Isabelle même; toutefois nous ne voudrions pas mettre la main au feu que quelques-uns des meilleurs traits ne fussent inspirés par l'involontaire souvenir d'Yolande. / Ce travail RNE.
- P. 29 a. avec des grimaces, par la dame de ses pensées secrètes, devant qui l'on n'eût voulu faire qu'actions RNE.
- P. 30 a. car elle est dédaigneuse assez RNE. b. l'outrance de ces bouffonneries RNE.
- P. 31 a. me déshonorer aux yeux que j'adore ! RNE. b. de tout son corps RNE. c. ne lui étaient pas trop restés RNE.
- P. 32 a. nulle femme n'eût pu effacer d'un coeur l'image d'une telle divinité. RNE.
- P. 33 a. s'approchant du Capitaine (majuscule), mais RNE.
- P. 34 a. il en oublia presque Yolande et ne se sentit RNE.
- P. 36 a. rejoindre la Soubrette (majuscule) qui RNE.
- P. 39 a. à laquelle le Duc (majuscule) s'était RNE. b. du jeune Duc (majuscule) blessé RNE.
- P. 43 a. pas si bête! RNE.
- P. 45 a. THEOPHILE GAUTIER. / (La suite prochainement.) Fin de la 42° livraison de la RNE. publiée le 10 octobre 1862.

Théophile Gautier et l'Allemagne

à A. D. de St-C.

On a souvent souligné l'intérêt de Gautier pour l'Espagne, l'Italie, les Pays-Bas: les paysages, mais surtout les arts, notamment la peinture, de ces deux pays ont été matière constante de référence et à plusieurs reprises source d'inspiration féconde. En revanche, bien que Georges Poulet ait montré la voie aux comparatistes, en étudiant dans une étude magistrale l'influence gœthéenne sur Gautier', il semble que l'influence de l'Allemagne et de la culture germanique en général ait été sous-estimée chez lui alors qu'elle est en fait, quantitativement, considérable. Je me propose ici de préciser les grandes lignes de cet aspect méconnu de

son cosmopolitisme.

Les raisons pour lesquelles on n'a pas tellement prêté attention à l'intérêt de Gautier pour l'Allemagne tiennent sans doute au fait que Gautier n'a jamais rassemblé les récits de voyage inspirés par les pays germaniques dans un seul volume, comme il l'a fait par exemple pour ses voyage en Russie. L'Allemagne n'a même pas toujours été pour lui un but unique de voyage mais seulement une étape, ce qui est manifeste dans Ce qu'on peut voir en six jours, itinéraire qui commence en Suisse et s'achève en Belgique en empruntant la vallée du Rhin de Bâle à Rotterdam. Si on ajoute aux divers récits de voyage en Bavière (1854), à Wiesbaden et Stuttgart (1857), à Baden (1858), la traversée de l'Allemagne par Berlin et Hambourg (1859, Gautier se rendait alors en Russie) et les différents voyages en Suisse qui concernent à la fois le monde germanique (Suisse alémanique) et roman (Genève, Suisse romane, et au delà, jusqu'en Savoie) on se trouve en présence d'un groupe de textes disparates dont le propos échappe aux divisions géographiques et même linguistiques. Certains de ces textes ont paru en volume du vivant de Gautier, en 1856 dans l'Art moderne, en 1865, dans Loin de Paris, et Quand on voyage, et d'autres après sa mort dans Les Vacances du lundi; tableaux de montagne (1881); certains sont restés prisonniers des journaux où ils ont paru une ou deux fois à l'époque de leur rédaction. Un effort pour une édition de ces textes regroupés nous a permis de mesurer l'importance du corpus correspondant à 400 pages, environ d'un in-12° de Charpentier ou Michel Lévy.

Evidemment, cet ensemble n'est pas homogène, et le rapprochement des voyages en Suisse avec les voyages en Allemagne est arbitraire, du fait même qu'en Suisse, c'était surtout des paysages que Gautier allait voir, alors qu'en Allemagne c'était surtout l'art qui l'intéressait, nous y reviendrons. Si nous concentrons notre attention sur les évocations de l'Allemagne seule, nous remarquons que les évocations de paysages et

de villes sont rapides et incomplètes, alors que les comptes rendus artistiques sont très développés, ce qui rapproche ces récits des feuilletons dramatiques de la Presse ou du Moniteur. S'il n'y a pas vraiment « d'itinéraire allemand » dans l'œuvre de Gautier, en revanche, on y trouve une étude méthodique du drame romantique allemand, avec échappées vers l'opéra, et une analyse systématique de la peinture de l'école des nazaréens. Le hasard peut expliquer cette répartition: Gautier fut envoyé en mission par son journal pour assister à telle ou telle manifestation artistique. Mais les récits des représentations des drames romantiques allemands de Gœthe, de Schiller, ou de Lessing, à Munich, ont leur écho dans les nombreux feuilletons hebdomadaires consacrés aux mêmes auteurs dans le cadre des manifestations parisiennes. On est alors conduit à se poser plusieurs questions: l'intérêt de Gautier pour la culture germanique, dans les années 1840-1870 est-il original? Ou bien n'est-il que la traduction d'un intérêt des Français en général pour la culture d'outre-Rhin?

Si nous adoptons tout d'abord la première hypothèse, nous pouvons rappeler que Gautier avait des relations personnelles étroites avec des germanistes confirmés; ami de Gérard de Nerval, il fut bien sûr l'un des premiers lecteurs des traductions nombreuses que fit celui-ci tout au long de sa carrière: le premier Faust fut traduit dès 1828. Par la suite, Gautier fréquenta Henri Heine, Berlinois dont la France était la seconde patrie. Plus tard, il eut l'occasion de préfacer deux ouvrages traduits par son propre fils, les Contes bizarres d'Achim von Arnim en 1856, et les Aventures du baron de Münchhausen de Raspe en 1862. Chose plus curieuse, lui-même ne parlant pas un mot d'allemand, cela ne l'empêcha pas d'assister à plusieurs reprises à des représentations théâtrales dans cette langue et d'en retirer, semble-t-il, beaucoup de plaisir. Sans doute faut-il remonter plus haut, à son adolescence, pour s'expliquer cet attrait, ou du moins cette connaissance étendue de la culture allemande.

En effet, on l'a souvent remarqué, Gautier semble avoir tout lu, très tôt. Doté d'une mémoire excellente, du moins en ce qui concerne les œuvres d'art, il est capable de mobiliser ses souvenirs avec précision et de commenter de façon rigoureuse une foule d'œuvres des diverses littératures européennes. Il nous apparaît en tout cas que sa connaissance de la littérature allemande est particulièrement bonne et qu'il ne cessera de l'enrichir ou de la préciser. Le théâtre de Gœthe, ses romans, ses poèmes, peutêtre certains récits de voyage; le théâtre de Schiller; des poèmes de Klopstock, de Bürger, divers ouvrages de Lessing, de Schelling, de Tieck et bien entendu, plus tard, tout Hoffmann, tout Heine, et les contes d'Achim von Arnim lui seront familiers. Il cite également Novalis, et, de façon plus vague, Jean-Paul Richter. Bien entendu, cette érudition doit sans doute beaucoup, au départ, à De l'Allemagne de Mme de Staël², ouvrage qui a permis à Gautier et à deux générations de lecteurs une vue d'ensemble du jaillissement littéraire allemand au tournant du 18^e siècle. Mais Gautier ne s'est pas contenté de quelques résumés. Il est incontestable qu'il a lu avec soin Schiller et Gœthe et qu'il s'est fait des idées précises sur leurs œuvres et leurs personnalités. D'autre part, lors du

voyage à Munich en 1854, il a pu faire cette expérience assez rare de voir des pièces jouées en langue originale dans leur contexte culturel, et par

de grands acteurs allemands.

Ainsi, lors de ce voyage, Gautier aura l'occasion de voir deux drames de Lessing, Nathan le Sage (1779) et Emilia Galotti (1771). C'était pour lui l'occasion de réagir aux théories dramatiques des premiers romantiques allemands, que Mme de Staël avait exposées et discutées vigoureusement. Les commentaires de Gautier sont loin d'égaler en profondeur l'énergique analyse de Mme de Staël, d'autant plus remarquable qu'elle réagissait en pionnière de cette nouvelle dramaturgie. Grande admiratrice des drames de Lessing, elle remarque pourtant à propos du dénouement de Nathan le Sage:

Le but philosophique vers lequel tend toute la pièce en diminue l'intérêt au théâtre; il est presque impossible qu'il n'y ait pas une certaine froideur dans un drame qui a pour objet de développer une idée générale, quelque belle qu'elle soit: cela tient de l'apologue, et l'on dirait que les personnages ne sont pas là pour leur compte, mais pour servir à l'avancement des lumières.

On ne saurait être plus impartial et rendre mieux à l'esthétique dramatique ce qui lui est dû. Pour sa part, à son habitude, Gautier accorde une large place à l'analyse de l'argument des pièces de Lessing et ne livre que quelques observations en passant sur les enjeux esthétiques du drame, qui, il est vrai, n'étaient plus d'une brûlante actualité. L'agrément de son écriture qu'anime un humour diffus est aux antipodes de l'ample réflexion staëlienne.

Dans les nombreux commentaires que Gautier écrivit à diverses époques à propos de l'œuvre de Gœthe, on remarque qu'il s'est exprimé surtout en esthète. S'il n'a pas beaucoup eu l'occasion de s'exprimer sur le drame métaphysique faustien (car toute la prose à laquelle nous faisons allusion ayant été éparpillée dans divers journaux, il est clair que les sujets abordés sont dépendants de l'actualité), Gautier a souvent évoqué les personnages féminins de Gœthe, qui ont suscité son admiration:

Gæthe est peut-être le poëte qui a émis et créé le plus de femmes distinctes et réelles: Marguerite, Lolotte, Claire, Marianne, Philine, Mignon, Ottilie, sont des êtres qui vivent d'une vie immortelle; on les a connues dans cette existence ou dans une autre; elles défilent en souriant sur le rideau noir de vos nuits sans sommeil, en vous faisant un signe amical comme à d'anciens amis. Les paroles qu'elles prononcent vous troublent profondément, et il vous semble les avoir entendues déjà. Ce qu'il y a d'étrange, c'est que, lorsqu'on veut étudier de plus près ces types caractéristiques, tout disparaît et se dissipe comme une ombre. En réunissant tout ce que dit ou fait

Marguerite, dans Faust, cela ne tiendrait pas dix pages, et pourtant quelle empreinte ineffaçable! Qui pourra jamais oublier Marguerite? On oublierait plutôt sa première maîtresse. Et cependant il n'y a rien, — quelques phrases vulgaires, un couplet de ballade et deux ou trois attitudes, mais si vraies, mais si justes, mais si profondément féminines, qu'elles se gravent à jamais dans le cœur.3.

Ce développement, ici abrégé, se retrouve plusieurs fois avec des variations dans des feuilletons postérieurs à celui-ci. Il serait intéressant de voir si Gautier a tenté d'appliquer à sa propre esthétique cette économie de moyens qu'il admire tant chez Gœthe. Sincèrement, il ne me semble pas: les héroïnes de Gautier sont parfois des femmes fatales (par exemple Arria Marcella, personnage qui ressemble à la fiancée de Corinthe'), mais le plus souvent, ce sont des personnages de premier plan, dont, par des procédés narratifs particuliers, nous connaissons la psychologie intime en détail: Musidora, Alicia, Prascovie, Tahoser, en sont de bons exemples. La technique si efficace et raffinée de Gœthe se retrouverait certainement beaucoup plus dans les nouvelles de Nerval.

Toujours pour des raisons d'actualité littéraire, Gautier a également été amené à parler de deux ballades de Gœthe, le Dieu et la bayadère et la Fiancée de Corinthe. Il s'agit dans les deux cas de poésies très célèbres dont Mme de Staël a donné, pour la première un résumé, pour la seconde une traduction presque complète, éliminant la strophe où la parenté de la Fiancée avec un vampire est le plus clairement visible (or, on le sait, cette nature vampirique des femmes-revenants, au contraire, fascinera Gautier). Dans son volume de traductions augmentée en 1840, Nerval donne la Bayadère mais point la Fiancée. Mais il n'est pas nécessaire de supposer que Gautier ait eu besoin d'une version plus complète que celle de Mme de Staël pour décrire la soirée où Octavien est en tête à tête avec Arria Marcella puisque l'on trouve dans De l'Allemagne cette phrase bien suffisante pour exciter son imagination:

... elle boit avidement d'un vin couleur de sang, semblable à celui que prenaient les ombres dans l'Odyssée.

Quoi qu'il en soit, Gautier se montrera assez réservé quant aux adaptations de ces deux ballades qui fournirent le sujet d'un ballet sur un livret de Scribe, dansé par Marie Taglioni en 1844 et d'un opéra de Duprato en 1867.

L'occasion ne sera pas fournie à Gautier de s'exprimer de façon détaillée sur le Second Faust de Goethe, ouvrage qu'il découvrit en 1840 dans la traduction abrégée de Nerval, et qui a influencé, comme cela a été souvent souligné, la conception même d'Arria Marcella 6. Il en va tout autrement à propos du Premier Faust, Gautier ayant eu le privilège d'assister à une représentation de cette pièce lors du voyage de 1854 à Munich. Ce feuilleton, qui a été reproduit avec les autres chapitres de ce

voyage dans l'Art moderne, en 1856, est copieux et détaillé (une quinzaine de pages); c'est à la fois un compte rendu de ce qu'il a vu sur scène, et une paraphrase, souvent pleine de verve, de l'argument de la pièce. On en retiendra quelques éléments révélateurs de ses propres goûts: tout d'abord, Gautier s'étonne, puis il s'enchante du naturel avec lequel « cet étrange cauchemar germanique » a été monté. Pris au jeu, il déplore que les aspects les plus archaïques du texte, comme le prologue « dans le Ciel » qui est une scène de drame liturgique moyenâgeux, ait été coupé; il imagine aussi que la scène de sabbat sur le Brocken aurait pu « s'arranger très-bien en intermède de ballet ». On le voit, Gautier est repris par le romantisme échevelé de sa jeunesse, lui qui, au début de son voyage, faisait la fine bouche devant les sculptures gothiques de la cathédrale de Strasbourg dont son récent voyage en Grèce l'avait dégoûté. Ce compte rendu est aussi remarquable par le jeu verbal auquel s'abandonne le feuilletoniste lorsqu'il décrit la caverne de la sorcière et qu'il énumère les composantes de son bouillon. A part quelques critiques à propos d'un petit nombre de détails mal rendus, Gautier se montre donc ravi d'avoir assisté à une représentation de ce chef-d'œuvre dans le pays même qui l'a produit et selon une esthétique dont la France de l'époque était absolument dépourvue.

Toutefois, l'art ne connaît ni les frontières géographiques, ni les cloisonnements formels. En 1859, Michel Carré et Jules Barbier arrangent la fable de Faust et façonnent un livret d'opéra pour Gounod. Gautier ne s'est pas exprimé sur la première de cet opéra qui fut, à l'époque, un demi-succès. Mais l'occasion se représentera lors des reprises. Bien entendu, le livret des deux faiseurs parisiens n'est guère du goût de

Gautier. Il écrit pourtant :

Le Faust, si remanié qu'il ait été pour les soi-disant nécessités de la scène, porte toujours la marque indélébile du Jupiter de Weimar, et le public ne s'y trompe pas.

Les commentaires de Gautier sur les reprises de septembre 1864, juillet 1867, mars 1868, janvier 1870 concerneront surtout les chanteurs. Enthousiaste de Mme Miolan-Carvalho, qui chanta Marguerite à la création et lors de nombreuses reprises, Gautier discute de l'interprétation d'autres cantatrices; il parle moins des ténors chargés d'interpréter Faust, mais davantage des basses chargés du rôle de Méphistophélès: ceci est tout à fait conforme au déséquilibre du livret de cet opéra qui concentre tout l'intérêt sur Marguerite, trahit le personnage de Faust et sauvegarde cependant celui de Méphistophélès.

Rien, bien évidemment, ne remplace le contact direct avec un chefd'œuvre. Lors du séjour de 1854 à Munich, Gautier aura aussi l'occasion de voir représenter Egmont. Il n'est pas loin de partager l'avis de Mme de Staël qui voyait là le chef-d'œuvre dramatique de Gœthe. Par ailleurs, chaque fois qu'il s'agit de juger une nouvelle adaptation théâtrale ou musicale inspirée de Gœthe, par exemple à propos de Mignon d'Ambroise Thomas, Gautier se réfère au modèle initial comme s'il vou-

lait en profiter pour en faire valoir les mérites. Cependant, on percoit qu'il demeure toujours sensible à l'écho du génie de Gœthe, même affaibli par des arrangeurs de peu de talent et cette influence d'un chefd'œuvre qui se propage à travers d'autres formes artistiques est d'ailleurs tout à fait typique de la culture occidentale du 19e siècle, nous aurons l'occasion d'y revenir.

L'œuvre de Schiller est également familière à Gautier qui a eu l'occasion de parler de l'auteur de Wallenstein dans une douzaine de feuilletons: le théâtre de Schiller, analysé par Mme de Staël, a été souvent adapté pour les scènes françaises d'une part; et d'autre part, en 1854, Gautier a pu voir à Munich La Fiancée de Messine, pièce où figurent des chœurs à l'antique. S'il admire la mise en scène impeccable, le spectacle lui semble cependant assez froid. Dans plusieurs de ses feuilletons, d'ailleurs, Gautier manifestera sa préférence pour les quatre premiers drames de Schiller, composés un peu dans l'esprit du Sturm und Drang : Les Brigands (1781), La Conjuration de Fiesque (1783), Intrigue et Amour (1784) et Don Carlos (1787). Quelques adaptations de ces pièces l'intéresseront, sans le combler, d'autres l'exaspèreront. Il se montrera assez réservé à l'égard de Wallenstein, dont il verra une adaptation en 1845, œuvre qu'il jugera trop classique. Mais les hasards de la scène française le confronteront surtout avec deux des dernières pièces de Schiller, Marie Stuart (1800) et Guillaume Tell (1804).

Marie Stuart avait été adaptée en vers français par l'obscur Pierre Lebrun (1785-1873) en 1820. Cette pâle réplique du chef-d'œuvre de Schiller eut l'insigne honneur d'offrir à Rachel un rôle qui, selon Gautier, ne lui convenait pas, mais qui manifestement plaisait à la tragédienne puisqu'elle le joua régulièrement. Gautier en fit plusieurs comptes rendus souvent assez rosses, en décembre 1840, septembre 1845 et juillet 1846. Finalement, l'art de Rachel fut le plus fort: elle transporta le public, transcenda le texte et Gautier dut mettre bas les armes. Il faut croire qu'il res-

tait un peu de Schiller dans ce « maussade chef-d'œuvre » :

...il est impossible de retourner un poignard dans la plaie avec une adresse plus barbare que ne le fait Mlle Rachel. -

Aussi toute la salle a-t-elle éclaté en bravos furieux.

Ce que nous admirions surtout, c'est l'énergie incroyable qui anime ce corps frêle. — La chaleur était réellement intolérable, et cependant, le jeu de l'actrice ne se ressentait en rien de l'accablement général. — Etre sublime dans une étuve, étinceler par une température de fournaise, faire verser des larmes à travers un flot de sueur, c'est le triomphe de l'art et du génie.

Guillaume Tell, la dernière pièce de Schiller, fut également arrangée en livret, mais pour l'un des chefs-d'œuvre du 19e siècle, l'ultime opéra de Rossini. La première eut lieu le 3 août 1829. Gautier, dans les comptes rendus qu'il fera de diverses reprises de l'ouvrage, ne l'analysera pas en détail, se contentant de discuter de la mise en scène et des chanteurs. Toutefois, il ne se privera pas de critiquer la détestable habitude qui triompha jusqu'en 1858, date d'une mémorable reprise, de débiter l'opéra en fragments pour servir de lever de rideau à d'autres œuvres jugées plus commerciales. Habitude d'autant plus déplorable que Gautier, peu sensible à la musique italienne, admire sans réserve cette œuvre de Rossini écrite, il est vrai, dans le style du « grand opéra à la française ». Cette admiration s'exprime dans un compte rendu de 1841:

Quel large fleuve d'harmonie épanche le compositeur souverain! quel souffle abondant et profond sort de cette bouche sonore! que de calme et de passion à la fois! Comme tout cela est grand, sans effort, vigoureux sans contorsion! chaque phrase naît, se développe et ne s'envole qu'après avoir déroulé tous ses trésors; on est sûr que la mélodie commencée ne va pas vous échapper, on en jouit à l'aise. La sérénité dans l'action, voilà ce qui caractérise les dieux: les hommes s'agitent, se hâtent, sont inquiets d'eux-mêmes et de leur œuvre. Les dieux, immobiles et rayonnants, exécutent leurs idées olympiennes sans que leur poitrine de marbre soit soulevée par une respiration haletante, sans que la sueur baigne leurs fronts parfumés d'ambroisie.

Encore une fois, il s'agit là d'une réaction d'esthète. L'idéologie politique libertaire, si fondamentale dans le drame de Schiller, ne suscite aucun commentaire. Dans un autre article, à propos d'une adaptation purement dramatique de Guillaume Tell, il admet que l'auteur de l'adaptation possédait des qualités et aurait pu réussir « avec un sujet moins usé et plus intéressant. » Ce n'est pas la thèse qui chiffonne Gautier, pour qui tout ce qui est beau est vrai, mais le ton et la forme de l'ouvrage, trop classiques. A contrario, il peut se laisser aisément toucher par les prises de position hostiles aux privilégiés et favorables au tiers état que Schiller laisse percer dans Intrigue et Amour, drame bourgeois qu'il juge très réussi.

Wallenstein a été regardé par beaucoup de critiques comme le chef-d'œuvre de Schiller. Pour nous, c'est un drame grandiose mais froid, régulier mais stérile; comme drame historique c'est du Shakespeare corrigé et refroidi. Le grand poète obéissait alors à la critique de son pays et réformait peu à peu les excentricités de sa première manière; il se purifiait comme l'amant de Cybèle en se privant de sa virilité. Les Brigands, Don Carlos, l'Intrigue et l'Amour, et Fiesque, ces œuvres inspirées de sa jeunesse succombaient sous l'effort des Aristarques d'université.

De ce survol des textes consacrés aux œuvres du premier romantisme allemand, on peut tirer deux conclusions: d'abord, que si les jugements de Gautier coıncident souvent avec ceux de Mme de Staël, c'est parce que tous deux sont attirés spontanément par ce qu'il y eut de plus neuf, de plus bouillonnant, dans la production des Gœthe ou des Schiller: toutefois, Gautier ne se contente pas de répéter ce qui a été dit avant lui: sa connaissance de la littérature de cette époque est de première main, assez étendue et dans certains domaines, exhaustive; ses jugements, toujours frappés au coin du bon sens, mêlent justesse et enthousiasme. D'autre part, et c'est le plus important, on peut remarquer que l'estime de Gautier pour les chefs-d'œuvre du Sturm und Drang ne se démentira jamais et ira même plutôt en se renforcant. De ce point de vue, le voyage de 1854 à Munich est un moment important qui lui permettra de retrouver les grands textes dramatiques des auteurs allemands et de renouer avec l'esthétique de ses débuts littéraires qu'il ne reniera jamais totalement, et cela malgré la « révélation hellénique » de 1852.

Dans sa découverte des autres domaines de la culture allemande, Gautier n'a plus d'autre guide que lui-même, et peut-être Nerval ou Heine. Je n'essaierai même pas d'effleurer la question de ses relations avec les auteurs de la seconde génération du romantisme allemand, c'està-dire essentiellement avec Hoffmann et Heine. En effet, on a déjà beaucoup écrit sur l'influence d'Hoffmann sur Gautier auteur fantastique, et presque tous les textes que Gautier a consacrés à Hoffmann sont publiés, donc bien connus, grâce aux nombreuses éditions de poche parues ces dernières années. A l'inverse, les échanges littéraires entre Gautier et Heine sont un sujet neuf et trop complexe pour être traité en quelques lignes. Je parlerai en revanche rapidement des textes où Gautier a parlé des beaux-arts et de la musique allemande, qui sont moins connus.

A ma connaissance, les comptes rendus de Gautier sur la peinture allemande n'ont pas été commentés, ni même signalés comme importants. Il est vrai que, pour ce qui est des primitifs allemands, Gautier est peu averti, et qu'il commet la singulière erreur de les rattacher à l'école flamande. Mais, de toute façon, ces textes sont peu nombreux. En revanche, l'école allemande du 19e siècle l'a intéressé — à moins qu'il ait tout simplement répondu à la curiosité de ses lecteurs. Laissant de côté les iugements isolés que l'on peut repérer dans les Salons (puisque cette manifestation parisienne n'était pas réservée aux seuls artistes français), je m'attacherai principalement aux articles de l'époque 1854-1855 consacrés à l'école des « nazaréens », ces peintres germaniques qui, dans le sillage de Cornélius 7 et d'Overbeck8, firent leur apprentissage à Rome et prétendirent retrouver la pureté et la fraîcheur de la pré-renaissance italienne. En effet, la critique d'art de Gautier relative à la peinture allemande a cette particularité d'ignorer absolument des peintres par la suite très appréciés comme Caspard Wolf, voire célébrissimes comme Friedrich et de se consacrer à ces artistes vite tombés dans un long discrédit. Dès:1836, Gautier s'intéresse à Overbeck, « le Raphaël » de ce



Johann Friedrich Overbeck (1789 - 1869) Vittoria Caldoni aus Albano - 89 x 65,8 cm Nouvelle Pinacothèque - Munich

mouvement pictural; et lors du séjour à Munich, il pourra étudier les grandes fresques de Cornélius et Kaulbach ⁹ ornant les monuments récemment construits grâce au mécénat de Louis Ier de Bavière. En s'intéressant aux œuvres de ces peintres si différents de ceux qui exposaient alors à Paris, la capitale mondiale de la peinture au XIXe siècle, Gautier répond à la curiosité de ses lecteurs. Si Kaulbach est ignoré, Overbeck et surtout Cornélius (« le Michel-Ange allemand ») sont alors sinon connus, du moins très célèbres. Mais comme les fresques ne voyagent pas, Gautier va tenter par sa plume d'informer ses lecteurs, tâche à laquelle il va se consacrer honnêtement. Dans ce but, il étudie les fresques de l'église Saint-Louis et celles des deux Pinacothèques construites en style néo-grec. Il est clair que Gautier n'est nullement ravi par ces fresques, grandiosement conçues et pleines de qualités littéraires, érudites, mais d'une facture dépourvue de séduction et de chaleur. Après avoir consacré une dizaine de pages à l'église Saint-Louis, il conclut:

En dépit de nos critiques, un pareil travail, accompli en six ans, n'en est pas moins digne d'éloges et peut justifier jusqu'à un certain point la grande réputation dont Cornélius jouit en Allemagne. Les salles des héros et des dieux, que nous examinerons dans un prochain article, seront de moins facile défense.

En effet, l'examen, « d'un œil plus étonné que ravi », des fresques décorant la Pinacothèque conduira à des jugements très réservés, et franchement caustiques lorsqu'il s'agira de juger celles de Kaulbach, peintre dont Gautier rappelle cependant deux peintures estimables déjà connues du public français, la Maison de fous et la Bataille des Huns. A l'exposition de 1855, Cornélius et Kaulbach enverront à Paris des cartons auxquels Gautier consacrera de longs commentaires certains très élogieux, ceux consacrés à l'Apocalypse de Cornélius notamment, car il s'agit d'œuvres entièrement exécutées par les maîtres eux-mêmes et non confiées au savoir-faire d'élèves ou de disciples de seconde zone. Gautier rappelle et explique sa déception de l'année précédente:

Nous autres Français, qui attachons peut-être une importance excessive aux mérites de l'exécution, aux qualités de la pâte, à l'adresse de la touche, à l'harmonie de la couleur, aux mille ressources de la palette, nous éprouvons un désappointement ou une impression désagréable devant ces immenses pages où un art impersonnel s'exprime par des mains étrangères et semble éviter le plaisir des yeux comme une concession au vulgaire.

De même, Kaulbach, avec une Tour de Babel, aura droit à de vifs éloges. Après l'avoir décrit, Gautier conclut:

Ce carton gigantesque et de forme circulaire dénote chez M.

Kaulbach une imagination puissante, un sentiment profond du grand art, et nos artistes feront bien de l'étudier...

Il n'y a pas lieu d'examiner en détail ces longs articles, très intéressants en eux-mêmes, mais dont l'esthétique s'exprime sans détour ni subtilités vaines. Gautier obéit ici à une conception équilibrée, voire classique, des beaux-arts, dont les productions doivent plaire, à la fois à l'imagination, à la raison, au goût et à la sensualité. Le sujet demeure important pour lui, mais l'érudition est un facteur secondaire, surtout une érudition « à rendre jaloux Creuzer ». Cette lourdeur dans l'inspiration allemande est une des causes de l'incompréhension de Gautier à l'égard des nazaréens, lui qui accueillera pourtant avec un vif plaisir la peinture préraphaélite dont les présupposés picturaux sont voisins. La curiosité cosmopolite de Gautier aura donc été, cette fois, déçue. Les dictionnaires de peinture ne témoignent d'ailleurs pas de plus d'indulgence à l'égard de cette école allemande que notre époque tend cependant à réhabiliter.

Les écrits de Gautier sur la musique allemande sont plus connus et ont donné lieu à d'intéressants commentaires, Gautier étant, comme on le sait, un des premiers critiques français à avoir parlé de Wagner. Cependant, a-t-on bien fait le tour de la question? Il me semble que l'on peut apporter quelques éléments nouveaux et préciser un certain nombre de points qui sont restés jusqu'ici incomplets.

Si l'on examine les feuilletons de Gautier consacrés à la musique, et d'ailleurs essentiellement à l'opéra, on constate bien entendu que la musique italienne y occupe une place très importante: presque chaque semaine, le Théâtre-Italien donne une œuvre de Bellini, Donizetti, Rossini, ou, dès les années 1850, de Verdi. Gautier, qui vit avec Ernesta Grisi, cantatrice, cousine de la diva Giulia Grisi dont le compagnon est le célèbre ténor Mario, vit dans une ambiance favorable à la musique italienne, et il assiste fréquemment à de tels spectacles dont les Français sont d'ailleurs friands. Toutefois, en lisant attentivement ses compte rendus, on s'aperçoit que cette musique le touche peu, et s'il aime Guillaume Tell, c'est justement parce que cet opéra est différent des autres œuvres de Rossini. En fait, Gautier connaît beaucoup mieux la musique allemande qu'on ne le croit habituellement, et c'est celle qu'il préfère. Bien avant de connaître Wagner, il se familiarisera avec Gluck, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schubert et surtout Meyerbeer et Weber 10. N'étant pas chargé de rendre compte de la vie musicale dans son ensemble, il a écrit peu d'articles sur le sujet et l'on ne peut se faire qu'une idée incomplète de sa fréquentation des salles de concert. Il en reste cependant suffisamment de traces pour qu'on puisse affirmer que certaines œuvres importantes lui sont familières. Ainsi, il écrit en 1850 :

La symphonie en ut mineur de Beethoven est une œuvre aussi connue, aussi proverbiale que la Transfiguration de Raphaël, le Jugement dernier de Michel-Ange, l'Hamlet de Shakspeare, et l'exécution du Conservatoire est digne de la symphonie, c'est bien entendu, et il ne saurait y avoir qu'une voix là-dessus.

Quelques années plus tard, en 1854, il plaisante la Société des concerts du peu de variété de ses programmes où se retrouvent périodiquement la symphonie avec chœurs ou l'Héroïque. Vers cette époque, Gautier connaît donc bien les symphonies et les ouvertures de Beethoven; il a eu en outre l'occasion d'écouter la Fantaisie pour piano avec chœur et orchestre (la partie de piano étant jouée par le jeune Saint-Saëns), le concerto en mi bémol (l'Empereur), les derniers quatuors, et il entendra en 1866 le concerto pour violon joué par le célèbre Joachim. le plus grand virtuose de l'époque. A deux ou trois reprises il assistera à des représentations de Fidelio, la première fois dans sa jeunesse avec Wilhelmine Schröder-Devrient comme interprète. De Mendelssohn, il entendra les musiques de scène pour Antigone, Athalie, Ruy Blas, et le Songe d'une nuit d'été, la cantate Première nuit de Walpurgis, et le concerto pour violon, également joué par Joachim. Nous limiterons notre inventaire à ces deux exemples, particulièrement probants. S'il est vrai que Gautier commente peu ces musiques, et se contente souvent, simplement, de les mentionner, on perçoit cependant qu'il les aime.

La situation se présente tout à fait différemment à propos de Meyerbeer et Weber, les deux musiciens allemands le plus longuement commentés par Gautier. Mais longueur ne signifie pas forcément enthou-

siasme, et c'est ce que je me propose de montrer.

On ne possède pas de compte rendu complet de Robert le Diable, créé à une époque où Gautier n'était pas ençore critique. En revanche, il existe de longs comptes rendus des Huguenots et du Prophète, opéra qui seul semble avoir vraiment convaincu Gautier du talent de Meyerbeer. Ce sujet a été déjà traité et je souscris tout à fait aux conclusions de Joseph-Marc Bailbé dans son article sur Le critique à la recherche de lui-même ". Il est certain d'autre part qu'en écrivant ces comptes-rendus louangeurs, Gautier répondait à l'attente d'un public dont la curiosité avait été éveillée longtemps à l'avance par l'astucieux Meyerbeer. Il est difficile cependant de ne pas reproduire certaines critiques qui montrent bien que Gautier pouvait admirer sans véritablement aimer:

Quel admirable effet a produit l'acte de Guillaume Tell après Torquato Tasso, cette déplorable omelette soufflée de notes, et les Huguenots, ce produit laborieux de la volonté, cette œuvre difficultueusement belle, où la science tâche d'atteindre au génie et n'y réussit pas toujours.

En revanche, on ne trouve jamais la moindre réticence à l'égard de la musique de Weber, du *Freischütz*, pour être plus précis, dont Gautier a connu au moins cinq ou six mises en scène différentes: en 1841, avec les

récitatifs de Berlioz et l'insertion de l'*Invitation à la valse*, orchestrée, pour permettre au corps de ballet d'exercer ses talents; en 1842, par une médiocre troupe allemande, en 1850, 1866 et en mai 1870 ¹², deux mois avant la guerre franco-prussienne ¹³. Assez discret sur ses propres sentiments en général, ne se permettant de les exprimer que voilés d'humour, Gautier n'hésite pas à avouer sa prédilection pour la musique de Weber en termes particulièrement chaleureux dans son compte rendu de 1866 :

Aucune musique ne nous trouble plus profondément que celle de Weber. C'est un grand compositeur, mais c'est aussi un magicien d'une merveilleuse puissance d'incantation; il est en rapport avec les forces occultes de la nature. Les esprits des airs, des eaux et des bois obéissent à ses ordres: il a en lui ce démoniaque dont parle souvent Goethe, et l'inspiration semble lui venir d'un génie mystérieux; en l'écoutant, on sent courir sur sa peau un petit frisson que fait naître l'invisible pressenti. Avec une note, il évoque en vous, comme Klingsor des Maîtres Chanteurs d'Hoffmann, tout un monde de sensations oubliées, de souvenirs confus remontant à des existences antérieures, et d'indéfinissables mélancolies traversées d'aspirations brûlantes s'emparent de votre âme.

A l'appel de son cor, vous vous enfoncez dans la forêt magique où le daim peureux se dresse sur ses hanches au moindre bruit; où passe au bout d'une allée la châtelaine sur son blanc palefroi; où l'Ondine, entr'ouvrant son manteau de nénufars, fait luire son corps pâli par la fraîcheur de l'eau; où chevauche la chasse infernale quand les dernières rougeurs du soir scintillent en s'éteignant derrière l'enchevêtrement des arbres sombres. On entend autour de soi des chuchotements ironiques, des soupirs vagues, des rires étranges, des bruits sans cause apparente, et comme le frémissement de la vie universelle. Tel est l'effet que nous produit Weber; et cette impression, nul autre que lui ne nous la procure, non, pas même Mozart. Beethoven et Meyerbeer; ce qui ne veut pas dire que nous mettions Weber au dessus de ces maîtres souverains, mais il agit sur nous d'une façon plus nerveuse et plus intime: il y a toujours chez lui, à travers la grâce, l'élégance et la beauté, quelque chose de bizarre et de sauvage qui alarme et fait pressentir un au delà inquiétant. En dehors du cercle tracé par le magicien se pressent les esprits et les visions séduisantes ou terribles.

Cette prédilection est-elle récente? N'oublions pas que Weber est le compositeur qui donna à Judith Gautier l'amour de la musique ¹⁴: le père ne se serait-il pas laissé entraîner par la fille, devenue au fil des années une mélomane avertie, dont la prédilection va aux Allemands ?... En tout

cas, Gautier parle toujours avec beaucoup d'admiration de cette œuvre et, chose particulièrement révélatrice, de sa musique presque autant que du livret. L'air d'Agathe surtout le touche et l'émeut. Mais, chose plus intéressante encore, l'ouverture du *Freischütz*, qu'il entendra souvent en concert, sera *interprétée* dans l'un de ses feuilletons sous forme de véritable petit poème en prose, opération à laquelle il ne s'est risqué que de façon exceptionnelle:

Dans l'ouverture de Freyschutz, dès les premiers accords, on sent tout de suite la présence du mauvais esprit. Ce sont d'abord des grondements sourds, des tonnerres lointains, des rumeurs mystérieuses qu'entrecoupent ça et là des ricanements sarcastiques et des cris d'oiseaux nocturnes, puis la franche rudesse des gardes forestiers s'exprime par des chants larges et d'un rythme accusé. On comprend la libre vie des bois sous les vertes branches et l'âpre plaisir de la poursuite et de la victoire. Des phrases tumultueuses peignent le désespoir. l'amour et l'ambition de Max, dont la balle déviée a manaué le but, et que l'orgueil blessé conduit à l'abîme. Les puissances infernales se rapprochent, l'entourent de cercles de plus en plus étroits, le pacte fatal est conclu, les balles tombent du creuset avec un écho sinistre au milieu des plaintes, des lamentations, des hurlements, du bruit des eaux et des éclats de foudre que traverse la terrible fanfare du chasseur noir. L'orchestre déchaîné peint le désordre de la nature violée dans ses lois par des maléfices sacrilèges. Sur ce fond ténébreux voltige comme une blanche colombe la phrase ailée, séraphique, divine, enivrée d'amour et de lumière qui représente la pensée d'Agathe, l'ange de cet enfer, la rédemptrice de ce damné, la vierge pieuse aimée du ciel, dont la grâce attendrit même le diable : quel chant adorablement éperdu! quelle chaste et délicieuse passion! Nous ne connaissons rien dans la musique humaine qui vaille cette mélodie vraiment céleste.

Pour Gautier, qui a assimilé les leçons du romantisme musical, la musique n'est pas seulement une construction auditive, agréable et émouvante: elle raconte aussi, elle décrit. C'est pourquoi l'Ouverture, conçue au 19e siècle comme un condensé du drame, ancêtre du poème symphonique et de la musique à programme a pu lui sembler traduisible avec des mots. Dès 1850, il avait jeté les grandes lignes de la traduction qu'il proposera seize ans plus tard dans le texte que nous venons de citer. Il écrivait alors, plus brièvement:

Dans Freyschütz, c'est une nuit profonde, tout au plus un crépuscule, éclairé par une lune rougeâtre, comme un bouclier dans la forge, une vallée abrupte, la gorge du loup, hantée par le chasseur noir, aux heures maudites, des échos qui ne

s'éveillent qu'aux incantations diaboliques...

La musique de Weber n'a pas offert, du moins en France, d'enjeux esthétiques révolutionnaires. Elle est entrée par la petite porte, dans les arrangements sacrilèges de Castil-Blaze, en 1824, et ne s'est imposée que progressivement. C'est pourquoi, peut-être, on n'a pas accordé aux comptes rendus de Gautier concernant le Freischütz l'importance qu'ils méritent, et c'est dommage puisque la prédilection de notre auteur pour cet opéra est tout de même une clé intéressante de son esthétique. En revanche, les articles sur Wagner ont été plus remarqués. J'ajouterai à la liste de ceux qui ont déjà été répertoriés, à savoir: l'Ouverture de Tannhäuser en 1850 16, l'article sur Tannhäuser, joué à Wiesbaden (29 septembre 1857), et le bel article sur Rienzi (12 avril 1869), deux autres menus textes; le premier, relatif à l'ouverture du Vaisseau fantôme (26 décembre 1864) et le second (26 octobre 1868), relatif à un extrait symphonique des Maîtres chanteurs. Les quelques lignes consacrées à l'ouverture du Vaisseau fantôme sont tout à fait comparables à celles inspirées par l'ouverture du Freischütz citées plus haut et non moins pénétrantes:

Wagner tonne. Il débute par une dissonance douloureuse: c'est un éclat de foudre et un cri de désespoir. Le vaisseau maudit poursuit la tempête, il cherche les écueils; mais la mort recule devant lui, et, par dessus le grand bruit de l'orage, le cri de douleur se fait entendre strident et convulsif; il domine toujours; la tempête de l'âme parle plus haut que le tonnerre. Mais une lumière a brillé au loin, et avec elle s'est rallumé l'espoir. La lutte reprend avec plus d'ardeur. Bientôt le but rêvé sera atteint, et les dernières convulsions de la souffrance s'éteindront près de l'amour sauveur. L'esprit violent et tumultueux de Wagner était bien fait pour comprendre ce sujet: aussi l'a-t-il merveilleusement traité.

Ces quelques citations extraites d'un riche corpus d'une centaine de feuilletons, ou fragments de feuilletons, consacrés à l'art allemand sous toutes ses formes permettent de conclure à l'importance de l'Allemagne dans l'horizon culturel de Gautier. D'ailleurs, cela s'explique fort bien: alors que l'Espagne et l'Italie, au 19e siècle, n'étaient que d'immenses musées, l'Allemagne offrait tout un éventail de productions récentes ou contemporaines, dont l'esthétique était vivante, voire révolutionnaire. Gautier a parfaitement perçu toute cette richesse dont il s'est fait, très volontiers, le commentateur. Pas plus que ses concitoyens il n'a deviné, derrière cet extraordinaire miroir artistique, philosophique et littéraire, la puissance économique et militaire qui allait bientôt s'imposer à l'Europe dans une guerre désastreuse pour la France. Le réveil fut aussi cruel que les rêveries avaient été exaltantes. Mais cet itinéraire de Gautier, nous demandions-nous au début de cet exposé, fut-il original en son temps, ou

bien ne reflète-t-il qu'une évolution de la société française tout entière?

Il me paraît certain que le romantisme mit à la mode une Allemagne que les armées napoléoniennes avaient traversée dédaigneusement. L'ouvrage de Mme de Staël eut une importance considérable, et l'évolution des formes artistiques trouva des modèles outre-Rhin. D'où le nombre considérable d'adaptations, de traductions, d'imitations en tout genre dont nous avons vu quelques exemples. Les paysages germaniques passaient aussi pour typiquement romantiques, et Le Rhin de Victor Hugo avait alimenté cet imaginaire. Le cas de la musique est encore plus caractéristique. Ce n'est qu'en 1826 que les premières symphonies de Beethoven furent jouées à Paris, et imposées avec ténacité par Habeneck, chef de l'excellent orchestre du conservatoire. Pourtant, dans les années 1860, les concerts dominicaux de Pasdeloup, qui avaient lieu au Cirque-Napoléon, devant six mille spectateurs, jouaient de préférence le répertoire allemand. Et l'on sait que les jeunes compositeurs français, après la guerre de 1870 et alors que le wagnérisme triomphait, durent déployer tous leurs efforts pour faire renaître une musique vraiment différente. Il me semble donc logique de conclure, dans le cadre étroit de cette enquête limitée à un seul auteur, que les comptes rendus de Gautier reflètent ce qui se passe en France tout au long du 19e siècle, c'est-à-dire la montée d'une certaine germanophilie que la guerre franco-prussienne, peut-être, ralentira. Par sa position de journaliste, Gautier ne fut cependant pas simplement le miroir de son temps, puisque ses prises de position, ses éloges, ses critiques, ses vœux eurent, supposons-le, une certaine influence. Il resterait à évaluer ce que son admiration de la culture germanique apporta à son œuvre de poète et de romancier.

> François BRUNET Montpellier III

Notes

- 1- Voir dans Etudes sur le temps humain/1, 1952, le chapitre XIV, Théophile Gautier. Dans la réédition de Presses Pocket (1990), ce chapitre, consacré surtout à l'influence du Second Faust, occupe les pages 317-345. Il étudie notamment cette influence sur Arria Marcella.
- 2- La première édition de De l'Allemagne est de 1810.
- 3- Extrait d'un article consacré à Mignon, de Gaston de Montheau, comédie jouée aux Variétés.
- 4- Cette parenté d'Arria Marcella avec le personnage de Goethe est signalée dans la plupart des éditions de cette nouvelle, par exemple dans les notes de l'édition de L'œuvre fantastique, I, Nouvelles, des Classiques Garnier due à Michel Crouzet (1992), p. 323, note 81.
- 5-Le Dieu et la Bayadère, juin 1844; La Fiancée de Corinthe, opéra en 1 acte, paroles de M. du Locle, musique de M. Duprato, octobre 1867. Dans La Sorcière de Michelet (1862), La Fiancée de Corinthe avait été traduite intégralement.
- 6- Ainsi que l'a montré G. Poulet, op. cit. J'ajouterai à propos de cette nouvelle, dont le cadre est napolitain et l'inspiration germanique, qu'elle est comparable à un tableau d'Overbeck (voir note 8) que Gautier évoquera en ces termes: Nous nous rappelons avoir vu à la pinacothèque de Munich un tableau d'Overbeck qui représentait d'une manière symbolique l'Allemagne et l'Italie s'unissant par les arts. L'Allemagne était une jeune vierge blonde aux longs yeux d'azur, au maintien modeste et réfléchi, qui ressemblait à une figure d'Albert Durer; l'Italie, brune, les cheveux couronnés de laurier, avait l'air d'une muse du Parnasse de Raphaël; la méditation faisait baisser les paupières de l'une, le génie brillait dans les yeux de l'autre. C'était la science demandant à l'inspiration sa flamme; l'inspiration demandant à la science ses conseils: leurs mains s'enlaçaient comme celles de deux sœurs longtemps séparées, mais faites pour s'aimer et se comprendre. Nous n'avons jamais entendu Guillaume Tell avec son chant italien et son orchestration allemande sans penser à cette toile charmante d'Overbeck, où s'embrassent les jeunes filles réconciliées.
- 7-Cornelius (Peter von): Peintre allemand né et formé à Dusseldorf (1783-1867). Entre 1809 et 1811, il exécuta douze dessins à la plume pour Faust. Puis il se joignit au groupe des nazaréens de Rome où il resta jusqu'en 1819. Etabli à Munich dont il dirigea l'Académie à partir de 1824, il fut chargé des monumentales fresques de la Glyptothèque et de l'Ancienne Pinacothèque. Gautier ne semble pas avoir été le seul à considérer ces réalisations, malgré les intentions fortement symboliques, comme académiques et froides: c'est le jugement que les dictionnaires reproduisent en général sur lui.
- 8- Overbeck (Johan Friedrich): peintre allemand, né à Lübeck (1789-1869), chef de file du mouvement des nazaréens qui se réunit à Rome dans l'ancien couvent de Saint-Isidore. Mal acceptés d'abord par le romantisme littéraire et philosophique, incarné par Gœthe et Hegel, les nazaréens bénéficièrent de protections efficaces comme celle du consul de Prusse qui fit exécuter par eux les fresques de l'Histoire de Joseph dans le palais Zuccaro. Se proposant de ressusciter la pureté du style des primitifs italiens tout en s'opposant aux conventions néo-classiques, les nazaréens n'aboutirent le plus souvent qu'à une peinture inerte, aux contours rigides, aux couleurs pauvres; ce mouvement est souvent considéré comme un "surgeon inattendu, de certaines conceptions hiératiques, puristes et religieuses" de l'ingrisme. Gautier se montrera plus sensible aux ouvrages d'Overbeck qu'à ceux de Comélius.
- 9-Kaulbach (Wilhelm von), peintre allemand (1805-1874). Il fut élève à Dusseldorf de Cornélius, mais ses débuts furent peu brillants et le mécontentèrent. Il suivit pourtant Cornélius à Munich et commença par des fresques représentant Apollon et les Muses et l'Histoire de Psyché, qui convenaient peu à sa personnalié. Celle-ci commença à s'accuser dans la décoration de la salle du trône des appartements de la reine, d'après un poème de Klopstock. La Maison de fous et la Bataille des Huns (1837) sont ses tableaux les plus célèbres. Mais il réalisa aussi des fresques à Berlin et en 1847, La Tour de Babel. Il fut considéré parfois comme supérieur à Cornélius en raison du soin qu'il apportait à l'exécution de ses œuvres, mais on lui reprocha aussi le mélange

d'épique et de grotesque

10- Je n'ai pas trouvé trace d'un contact quelconque avec l'œuvre de Schumann, ce qui est bien extraordinaire, Reyer, excellent ami de Gautier, considérant Schumann comme aussi important que Wagner.

11 - *BSTG* n° 8 (1986).

12 - Il semblerait aussi que Gautier ait assisté, en Allemagne, à une représentation du

Freyschütz, peut-être à Wiesbaden en 1857.

13 -Voir les feuilletons du 15 juin 1841, du 27 avril 1842, du 15 avril 1850, du 17 décembre 1866, du 30 mai 1870. A propos de la représentation du 25 mai 1870, on peut remarquer que ce jour-là l'Allemagne était à l'honneur puisque l'Opéra présentait dans la même soirée le Freyschütz et le ballet de Delibes, Coppélia, inspiré d'un compte d'Hoffmann. Ce fut la dernière grande mondanité du Second Empire. Napoléon III et l'Impératrice y assistèrent en personne,... arrivant après la scène de

la Gorge aux Loups!

14 - Voir Le Second rang du collier, p. 167 et suivantes. Dans ce texte, il y a quelques contradictions. D'abord, on apprend que Gautier recevait une place de la part de Pasdeloup, puis qu'il procura deux abonnements à ses deux filles. Les concerts avaient lieu au Cirque d'hiver, le dimanche après-midi; or, c'est justement le dimanche que Gautier se rendait au Moniteur pour y rédiger son feuilleton hebdomadaire. Judith écrit exactement: « Nous conduisions mon père au Moniteur universel, quai Voltaire, puis le fiacre continuait sa route vers le lointain boulevard du Temple... » On ne voit pas comment Gautier pouvait assister aux concerts Pasdeloup en définitive.

15 - Sic. Gautier orthographie toujours ainsi le titre de l'opéra de Weber. Signalons une fois pour toutes qu'il ignore en outre l'usage correct du tréma allemand (umlaut) ou

l'emploie de facon erronée.

16 - Signalé dans l'article de Marc Eigeldinger, Théophile Gautier critique de Richard Wagner, BSTG n° 8 (1986).

QUELQUES ASPECTS DE LA PRATIQUE DESCRIPTIVE DANS CONSTANTINOPLE DE THEOPHILE GAUTIER

Notre propos est simple. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous voudrions étudier, dans un coup d'œil assez rapide, les quelques modes de représentation du monde extérieur dans Constantinople, la façon dont l'écriture descriptive appréhende le réel, identifier ainsi les tournures stylistiques qu'elle utilise fréquemment et les règles constantes relatives à la description. Nous en relèverons, chaque fois, les aspects les plus évidents et les plus immédiats. Nous inspirant des outils d'analyse proposés par Philippe Hamon dans son Introduction à l'analyse du descriptif, nous envisageons principalement l'aspect mimétique de la description qui est un style descriptif dominant au niveau de l'écriture ; l'empreinte profonde du lexique pictural qui apparaît surtout quand il s'agit de l'impuissance de l'écriture à reproduire le réel ; les lois descriptives qui montrent que l'insertion des descriptions dans le texte n'est pas aussi spontanée et naturelle qu'on le croit à première vue et la présence de la subjectivité dans les descriptions qui se matérialisent en particulier à travers la modalisation et les comparaisons.

Dans un récit de voyage la description est, en principe, le mode d'écriture privilégié. Le discours descriptif est celui qui domine quantitativement dans ce genre de texte ; tel est, au moins, le cas de Constantinople. Car c'est dans la description que se réalise la transcription de la réalité objective qui donne sa raison d'être au récit de voyage. Au premier chef, la description met en évidence le rapport du visuel et du verbal, souci constant de la relation de voyage sur lequel nous concentrons notre réflexion. En effet, raconter un voyage, c'est avant tout vouloir fixer les choses vues à l'aide de signes linguistiques. Tout récit de voyage a valeur de témoignage, il atteste l'existence de ce qui a été vu et la véracité de ce qui a été dit. Un récit de voyage, soucieux d'accomplir la gageure qui lui a été imposée, devrait faire oublier que le regard du lecteur intercepte les signes intermédiaires -c'est-à-dire la médiation de l'écriture- et non les objets directement perçus par le regard du narrateur-voyageur. Ainsi doit être entendue la phrase de Maxime du Camp à propos d'Italia, phrase que nous pouvons énoncer à propos de Constantinople :

La concordance entre la description et l'objet décrit est absolue, ce qui pour un récit de voyage, est la qualité maîtresse (1) La.description la meilleure sera donc celle qui restituera le plus fidèlement et le plus exactement possible l'objet décrit, la chose vue ; en devront être bannies toute intervention subjective, tentant de substituer au vu, un vécu et un senti arbitraires, contingents, mais aussi toute référence à l'activité descriptive comme travail d'écriture, ce qui n'est pas toujours le cas chez notre voyageur, nous allons le voir.

UN STYLE MIMETIQUE. UNE VISION IMPERSONNELLE

La démarche initiale de notre écrivain semble être conforme à l'idéal descriptif qui est réclamé par le récit de voyage: restituer le réel dans sa totalité avec une exactitude minutieuse, le rendre dans toute son authenticité, le transcrire tel qu'il se dévoile aux yeux du voyageur, bref essayer d'en produire une mimésis parfaite. Pour ce faire et assurer une impression de mimésis, il donne souvent à ses descriptions un ton impersonnel; ce procédé confirme dès le début la valeur didactique et informative des descriptions dans Constantinople. Des phrases comme

le caïque est une barque de quinze à vingt pieds de long sur trois de large, taillée comme un patin, se terminant à chaque extrêmité de manière à pouvoir marcher dans les deux sens (2)

abondent dans le récit de voyage: dans cette description du caïque, très proche de celle donnée par le dictionnaire(3), nous n'avons aucune trace de subjectivité, aucune valorisation personnelle. Le voyageur transmet directement ce qu'il voit dans le réel, ce qui correspond parfaitement à l'idéologie réaliste qui en fait une vérification empiriste. Dans les passages où l'intrusion des descriptions est annoncée par l'emploi d'un de ces présentatifs suivi par une énumération: c'est..., ce sont..., ou les indéfinis on ou il y a..., l'aspect impersonnel et mimétique des descriptions et leur valeur informative se matérialisent un peu plus :

Près du tekké ou monastère des derviches tourneurs de Pera, il y a un café fréquenté principalement par les Francs et les Arméniens. C'est une grande pièce carrée...(4).

Dans ce cas-là le narrateur s'efface. Ce n'est pas un individu qui pose un regard unique, différencié, sur les objets. Le voyageur efface dans l'écriture ce que sa vision peut avoir de particulier pour accéder à une vision intemporelle et commune. Il se veut universel; le lecteur est beaucoup plus impliqué, il devient un spectateur possible, et cela confère force de vérité à la description; il semble nous dire: "Ce que j'ai vu, un autre aurait pu le voir et vous aussi, lecteur, pourriez le voir de la même façon". Mais évidemment cette objectivité réclamée n'entraîne en fait qu'une impersonnalisation par effacement de l'auteur-narrateur-descripteur. Ce phénomène d'impersonnalité de la description se précise beau-

coup plus lorsque le présentatif est remplacé par un objet du réel qui devient le sujet grammatical. La formulation de l'objet du sujet n'est plus attributive d'existence mais permet aussi d'énoncer des situations, des qualités. Elle peut se diviser en trois groupes :

La formulation passive, ou des tournures avec des verbes pronominaux : Le tekké de Pera est situé sur une place encombrée de tombes... (...) En face, au delà de Scutari se prolonge une ligne

de palais d'été

La formulation attributive:

Thérapia est un séjour délicieux....

Celle où l'objet est sujet d'un verbe actif qui n'est pas un verbe d'état :

Chaque caïque porte auprès de la proue une estampille indiquant l'échelle où il stationne : Top'Hané, Balata... (5).

Les objets du réel deviennent des sujets grammaticaux ; le réel devient alors un sujet parlant de lui-même et oblitère l'auteur-narrateur. La relation est nouée directement entre un objet du réel qui se donne à voir et un lecteur spectateur, sans la médiation apparente du narrateur-descripteur, c'est-à-dire que le tableau relève de la pure objectivité, d'une mimé-

sis parfaite.

Cette mimesis se matérialise encore par l'emploi du vocabulaire exotique lors de la description de plusieurs objets ou lieux. En effet, en se cramponnant à la silhouette extérieure des choses, Gautier réussit à acquérir de celles-ci une "vision hyperréaliste "(6), suivant la formule de M. Cl. Schapira, dont les indices sont partout dans le texte. Le narrateur-descripteur ne traduit pas les mots turcs afin de garantir cette vision mimétique ou bien d'assurer la couleur locale. Il précise minutieusement les locaux par leurs noms; les éléments de la réalité brute ont été reproduits tels qu'ils sont, sans subir aucune très grande transformation de la part du descripteur:

Le feredgé et le yachmack, dans les premiers temps, font sur le voyageur l'effet du domino au bal de l'Opéra.

Voilà les marchands de caftans, de gandouras et de robes de chambre en soie de Brousse (7).

Cette façon de mettre en texte la réalité extérieure rapproche beaucoup le récit de voyage d'un "guide touristique "qui vise, lui aussi, à restituer l'identité d'un pays et d'un peuple en se cantonnant dans la description des lieux, des moeurs les plus répandues comme les curiosités les plus rares, les monuments d'intérêt touristique. La forme même du récit de voyage renforce cette impression. Gautier libère d'abord le récit qu'il consacre à la reproduction de la réalité turque de toute contrainte de date.

Il décrit ensuite la ville et ses caractéristiques en le découpant en vingtquatre chapitres. Comme dans un guide de voyage, la table des matières dresse une liste des curiosités de Constantinople : ses paysages, "La Corne d'or", "Le Bosphore", "Buyuk-Dere"; ses lieux pittoresques, "Les Cafés", "Les Bazars", "Le Théâtre de Karagheuse", "Les Derviches tourneurs", Le Beiram", "Les Femmes". La reproduction des curiosités de Constantinople va souvent de pair avec l'intrusion de l'Histoire dans les descriptions, comme forme de savoir qui permet d'épauler la visite touristique et de l'insérer dans une certaine érudition didactique: décrire les ruines ou les monuments, mais aussi remonter à leur origine, en faire l'historique (telle la notule des guides touristiques) et raconter les événements auxquels ils sont associés.

L'effort d'obtenir une mimésis parfaite a été rendue possible là où le narrateur descripteur a pratiqué un style impersonnel dans ses descriptions et où celles-ci sont souvent introduites dans le texte par le biais des présentatifs. Ce procédé descriptif apparente le récit de voyage à un guide touristique, en tant que texte didactique et informatif au service du

lecteur.

LA TECHNIQUE PICTURALE

Difficulté de transcrire le réel par l'écriture

Dans son texte, comme dans les autres textes, Gautier, en partisan acharné de la description, ne cesse de proclamer l'impossibilité d'une description parfaite. En effet, la transcription du réel, sous quelque forme que ce soit -didactique, scientifique ou subjective- est toujours, nous l'avons dit, un travail d'écriture. La réalité objective ne peut être reproduite, rendue visible qu'à travers des mots(8). Grâce à l'écriture, l'écrivain-voyageur essaie d'abord de rendre visible, aux yeux du lecteur, le réel; mais il éprouve quelque difficulté pour accomplir cette tâche, puisque l'écriture n'est pas toujours capable de le transcrire. En effet, nous pouvons définir la description comme une mimésis non fictive du réel -dans le cas du récit de voyage-. Or cette mimésis ne va pas de soi lorsqu'on songe à la difficulté de transformer, sans risque de déréalisation, une matière réelle en matière scripturale. Gautier lui-même avoue les faiblesses de la description, son incapacité à reproduire le réel, la déficience du langage:

Il faudrait le crayon du lithographe et le pinceau de l'enlumineur plutôt que la plume de l'écrivain, pour rendre ces variétés de coupes et de nuances, tous ces détails dont se surcharge péniblement une description qui, quelque effort qu'on fasse, n'est jamais bien claire à l'æil du lecteur(9).

Le narrateur de Constantinople, face à l'incapacité de l'écriture descriptive à transcrire le réel, propose d'autres moyens, tels

le diorama, le daguerréotype, l'enfer d'opéra(10).

Pourtant, parmi ces moyens, il en est un qui semble être le plus apte à reproduire le réel : la peinture. C'est surtout sur cette technique artistique que s'étalonne la description chez Gautier :

pour bien écrire un voyage, il faut un littérateur avec des qualités de peintre ou un peintre avec un sentiment littéraire(11).

Dans son ambition de mimésis parfaite, l'écriture vise à se substituer à la peinture et transite en quelque sorte par l'art pictural qui assure la médiation entre réel et écriture.

Le Lexique pictural

La référence à la peinture apparaît à travers le champ lexical du pictural qui, la plupart du temps, sert de signal à la description. L'une des premières opérations consiste à apprécier le réel ou à l'interpréter selon le code des peintres. Tout se passe alors comme si, pour réussir une description littéraire tirant son modèle de la réalité, il fallait se représenter ce morceau du réel destiné à devenir un morceau du texte comme un tableau, comme un espace déjà peint ou digne de l'être. En effet, le mot dont la récurrence frappe le plus dans notre texte est le mot tableau, souvent associé à celui du spectacle et auquel il se substitue grâce à l'activité descriptive :

De la promenade du Petit-Champ, l'on jouissait du spectacle le plus merveilleux....

et le tout formait un joli tableau de genre oriental que je recommande à Théodore Frère, -tableau qui, avec quelques variantes, se trouve encadré à tous les coins de rue (12).

La description du tableau regardé n'est jamais conçue comme dépourvue de vie. Plus le voyageur veut être proche du réel par le biais de la description, plus le tableau doit refléter un aspect vivant. Il n'est pas figé, mais animé:

mais le tableau n'en est pas moins animé(13).

Cette conscience de voir les choses en peintre, de réduire la réalité en tableau est si forte chez Gautier que le regard descriptif accentue encore l'analogie entre le tableau et le réel en limitant celui-ci dans l'espace, en lui cherchant l'équivalent d'un cadre. Le cadre d'une fenêtre, par exemple, annonce et découpe le spectacle contemplé à la fois sertissant et justifiant le tableau descriptif qui va suivre. Ainsi la description du Bosphore et de la rive d'Asie que Gautier, spectateur, aperçoit quand il entre dans un café:

J'entrai dans un petit café dont les fenêtres du fond, largement ouvertes, encadraient une vue admirable (14).

Gautier utilise le vocabulaire pictural -le clair-obscur, repoussoir- dans un sens technique, en essayant de transposer la méthode de la peinture :

La lumière de ces pays chauds est trop vive pour se prêter aux effets de clair-obscur des cathédrales gothiques (15).

Dans ces descriptions, qui sont à la fois visions du monde et commentaires de tableaux, nous rencontrons encore un nombre assez considérable de mots qui appartiennent au champ lexical de la peinture : perspective, vue, motif, etc....

Nous pouvons mentionner comme appartenant au champ lexical de la peinture les noms de peintres et leurs tableaux qui viennent s'intercaler dans les descriptions, souvent sous la forme de comparaisons. Ils sont nombreux: Decamps, dont le nom est le plus souvent cité, Jules David, Jean Victor Adam, Salvator Rosa, Théodore Frère, Murillo, Rembrandt, Diaz, Titien, etc....

Il y en (des petites filles) avait de délicieuses qui rappelaient.... ces jolies têtes de la Sortie de l'école de Decamps (16)

Le référence à Decamps, ou aux autres peintres, et à ses tableaux, ou à leurs tableaux, parachève la description et, par le certificat esthétique qu'elle décerne au réel, permet de lui donner accès à la dignité de l'écriture. La citation du nom d'un peintre renvoie à des tableaux déjà connus. cette pratique d'intertextualité picturale assure alors une valeur de caution solide de la vérité des descriptions. Le lecteur, en se référant aux tableaux cités par l'auteur, peut avoir une idée concrète des descriptions de la réalité turque, rapportée par la médiation de l'écriture et peut juger de l'exactitude du texte de l'écrivain. Citer tel ou tel tableau d'un peintre fait surgir devant les yeux du lecteur ces tableaux avec une intensité telle que l'écrivain n'a pas besoin de décrire plus longuement. Chacun, et lui le premier, a le modèle à sa disposition, sent renaître en soi les émotions esthétiques que la vue de l'original lui procure, et le texte s'en trouve éclairé. Auteur et lecteur communiquent dans cette même culture générale, c'est-à-dire dans la vérité de son discours descriptif sur des peintres ou leurs tableaux.

Par ailleurs, dans le cas où la réalité se dépasse elle-même et que l'écriture descriptive s'éprouve incapable de la reproduire, le meilleur moyen, pour Gautier qui vise à rendre plus exacte et plus précise dans ses nuances la description, est d'appeler à la rescousse les peintres qui sont capables de le faire :

Il faudrait, pour bien rendre la physionomies des habitudes de ce bouge, le crayon de Raffet ou le pinceau de Decamps(17).

Ou encore la description se réfère à un peintre, parce que le style de celui-ci s'identifie davantage avec la scène qu'il veut représenter ou l'effet qu'il veut rendre. Il évoque une affinité, une ressemblance ; ainsi le nom de Rembrandt, peintre hollandais

un alchimiste de la couleur, un magicien de la lumière

selon Gautier, est associé aux effets de la lumière. L'artiste se réduit, dans ce cas-là, à sa caractéristique la plus évidente. La lumière constitue alors l'un des éléments essentiels associant la présentation, par exemple, d'un lieu ou d'un personnage, à un tableau :

Un homme qui passe sous ces rayons reçoit une touche de lumière sur le nez comme un portrait de Rembrandt (18).

Un autre aspect de la tentative picturale dans la description consiste en ce que le regard descripteur voit toujours dans le réel un sujet de tableau, ou digne de l'être :

Sneyders aurait tiré un grand parti de ce motif (19).

L'écrivain note parfois les poses des personnages, des lieux, évoque la possibilité de pose comme dans l'exemple précédent et dans plusieurs autres :

Les femmes semblaient poser pour un tableau de Decamps ou de Diaz

Ajoutons, en dernier ressort, que cette importance du champ lexical de la peinture dans le discours se double de son orchestration thématique : description de tableaux de divers peintres que l'écrivain passe en revue lors de la visite d'endroits différents, comme c'est le cas dans les premières pages du texte où l'écrivain énumère les tableaux qu'il avait vus dans un café turc à Marseille.

Le lexique pictural a donc une empreinte profonde dans les descriptions de Gautier. L'écrivain essaie, d'une part, de présenter le réel, quelquefois difficile à transférer dans l'écriture, par le recours à la peinture, de le rendre visible, d'autre part d'augmenter la crédibilité de son récit par des références solides. La référence à la peinture est un support pour l'écriture descriptive, pour rendre la réalité dans ses menus détails.

LES LOIS DESCRIPTIVES

Existe-t-il des structures fixes relatives à l'écriture descriptive du récit de voyage qui, face à la plénitude du réel, manifeste son insuffisance par les incessantes références à la peinture comme moyen d'expression plus apte à l'art de décrire? Telle est la question à laquelle nous essaierons de

répondre.

Le statut de la description dans le récit de voyage n'est pas précis à première vue, compte tenu de la diversité des récits de voyage dont chacun adopte une forme d'écriture différente, et où les descriptions semblent s'introduire aléatoirement, sans aucune loi possible. Néanmoins, souvent engluée dans la masse narrative du texte romanesque, la description tend, dans le récit de voyage, à se sursignaler en circonscrivant bien l'espace qu'elle occupe pour le constituer en morceau descriptif. Il n'en reste pas moins vrai que la description tend souvent à baliser son espace par des signes de reconnaissance; c'est possible aussi dans notre récit de voyage, Constantinople. Nous pouvons supposer alors que la description, très hétéroclite quant à son objet, possède en revanche dans sa surface linguistique et syntaxique, certaines lois constantes, des formes récurrentes qu'elle utilise. Ces formes -les présentatifs, l'énumération, la distribution de l'espace, la succession, le contraste- sont les éléments les plus évidents qui permettent de découvrir les phénomènes grammaticaux et stylistiques sur lesquels elle joue.

Les Présentatifs

Les présentatifs, "voici", "voilà", "c'est...", "ce sont...", l'impératif "figurez-vous", les indéfinis "on voit", "il y a", qui sont les formules les plus représentées, servent à montrer. Ils fonctionnent comme indice et repère à partir desquels l'objet à décrire est annoncé. Le présentatif en qui se condense l'acte d'énonciation descriptive peut apparaître soit comme une clausule d'entrée, soit comme une clausule finale. Les présentatifs mettent en évidence, d'une part, l'aspect formel des descriptions, en ce sens qu'ils constituent les signaux d'insertion des descriptions dans le texte, et, d'autre part, soulignent l'aspect stylistique des descriptions en ce sens que, nous l'avons dit, celles-ci sont le plus souvent impersonnelles. Dans tous les cas, la forme syntaxique la plus élémentaire de la description est la suivante : présentatif + énumération, qui apparaît de façon constante chez Gautier qui l'utilise à toutes les pages :

Voilà les marchands de caftans, de gandouras et de robes de chambre en soie de Brousse...

Figurez-vous deux grandes colonnes cannelées....(20).

L'Enumération

L'écriture descriptive se réfère fréquemment à l'énumération qui est une pratique de l'écriture tout à fait légitime dans le cas du récit de voyage. Par le biais de l'écriture énumérative, le voyageur transcrit la richesse du réel, mais rend manifeste aussi la capacité exhaustive de son regard, un regard avide de tout saisir, de tout fouiller, la mobilité d'une curiosité qui passe brusquement d'un centre d'intérêt à un autre. L'écrivain essaie d'aborder les objets exotiques pour faire son musée imaginaire, enrichir son vocabulaire, sa vision du monde :

... c'est là (dans une ruelle) que se débitent les essences de bergamote et de jasmin, les flacons d'atargull... l'eau de rose, les pâtes épilatoires, les pastilles du sérail... les sachets de musc, les chapelets de jade, d'ambre, de coco, d'ivoire, des noyaux de fruit, de bois de rose et de santal, les peignes carrés aux larges dents...(21).

A côté de ces partis-pris personnels, mentionnons un parti-pris au compte du lecteur : l'écrivain lui fournit le plus d'informations possibles sur un pays étranger, fait revivre un monde inconnu -la vie turque- à son lecteur à travers cette pratique d'écriture.

L'énumération est donc l'une des constituantes de l'écriture descripti-

ve du récit de voyage.

S'il faut la définir, on peut dire que l'énumération désigne, aussi bien dans son acception générique que linguistique, l'énonciation des parties d'un tout. A travers elle, l'écriture descriptive procède à un morcellement de l'objet décrit en ses diverses parties. Nous trouvons abondamment cette parcellisation dans *Constantinople*:

Karagheuz mérite bien une description particulière. Son masque ... offre une caricature assez bien réussie du tye turc. Son nez en bec de perroquet se courbe sur une barbe noire, courte, frisée, projetée en avant par un menton de galoche. Un épais sourcil trace une raie d'encre au-dessus de son oeil vu de face dans sa tête de profil, avec une hardiesse de dessin toute byzantine; sa physionomie présente un mélange de bêtise, de luxure et d'astuce..... un turban à l'ancienne mode coiffe son crâne rasé qu'il quitte à toute minute... une veste, un gilet de couleurs bigarrées, des pantalons larges, complètent son costume. Ses bras et ses jambes sont mobiles(22).

Ce passage descriptif met en relation une "dénomination" ou un "pantonyme", selon la terminologie de Ph. Hamon (un mot d'entrée, c'est-à-dire l'objet de la description) et une "expansion" (un stock de mots juxtaposés en liste, ou coordonnés et subordonnés en un texte) (23), de cette dénomination sous la forme d'une nomenclature. Posé dès le début, "Karagheuz" constitue le pantonyme de notre texte; le narrateur ajoute une série de qualités de certaines parties du pantonyme.

La description énumérative, quel que soit son mode d'apparition, implique à la fois l'unité d'un champ lexical et le morcellement de celuici en de nombreux éléments. Le travail descriptif se développe dans le domaine de la synonymie, de l'unité d'une famille lexicale dont il décli-

ne le paradigme.

L'énumération a pourtant un inconvénient; c'est qu'elle créée un "effet de liste", surtout dans les descriptions où les éléments du réel sont rapportés en forme de liste aléatoire et en notes télégraphiques. La description d'un café au chapitre huit (qui serait trop long à citer) relève bien de cet aspect de la description, mais nous renseigne aussi sur un nouvel aspect stylistique de la description énumérative : celle-ci n'a pas de fin ; elle peut théoriquement être poussée à l'infini, puisque le réel ne peut être épuisé par l'écriture. La présence des " etc... " dans plusieurs descriptions renforce le bien-fondé de cette idée :

Top'Hané, Galata, le Kiosque vert, Yeni-Djami, Beschik-Tash, etc....(24).

En effet, essayer d'arriver au bout du réel serait un effort vain. Tout peut être objet d'une énumération. Tout élément " nouveau " introduit dans le texte peut conduire à un nouveau recours à la pratique de l'énumération :

Un nouveau personnage se présente. C'est un jeune homme....

et suit la description énumérative (25).

Plusieurs descriptions dans Constantinople nous le montrent, à trop décliner les parties d'un tout, l'énumération court souvent le risque de créer un "effet de liste", donc une certaine monotonie au sein du récit, à laquelle l'écrivain a essayé de remédier. Il a cherché par divers moyens à donner du relief à la linéarité descriptive.

La Distribution de l'espace

Le premier s'applique à la construction syntagmatique du paragraphe descriptif qui se modèle selon une distribution spatiale. La description chez Gautier sera construite souvent par des critères intellectuels : " à gauche ", " à droite ", " au nord ", " au sud ", " au couchant ", " à l'orient " ; " le premier plan", "le deuxième plan "... :

Derrière nous se découpait la crète de la montagne...; à droite... se creusait en abîme un immense ravin déchiré...., à nos pieds s'étageaient les maisons, plus loin brillait la mer.....

Une lumière argentée ... baigne de ses vagues transparentes cet immense paysage. Au couchant, Constantinople avec ses dentelles de minarets,.... à l'orient, une vaste plaine...., au nord, l'embouchure de la mer Noire...., au sud, le mont Olympe (26).

Les indications spatiales permettent au descripteur de distribuer les éléments spatiaux dans un ordre plus ou moins organisé. Par ces "grilles descriptives", selon les expressions de Ph. Hamon, l'auteur pare à une absence d'ordre dans la description, fait disparaître, en partie du moins, l'effet de liste, facilite la lecture, donne de la fluidité à la description, impose une logique spatiale au morcellement de la vision, essaie de localiser chaque élément du réel en fonction d'un point de vue unique et focalisateur.

Le regard descriptif, chargé de faire la synthèse intellectuelle du divers brut offert par la nature, choisit, le plus souvent, pour recueillir ses impressions, un lieu de vision panoramique situé en altitude, un belvédère très précisément qui permet d'embrasser de vastes pans de réel convergeant vers le regard centralisateur: ce mouvement, qui met en relation un foyer de vision unique et un champ très largement balayé, détermine un certain type de description qui obéit au principe pictural de la perspective:

Avant de descendre la pente qui conduit à la Corne d'Or, je m'arrêtai un instant et je contemplai l'admirable spectacle qui se déroulait devant mes yeux : le premier plan était formé par le Petit-Champ... le second par les toits.... le troisième par les eaux bleues du golfe.... et le quatrième par la ligne des collines onduleuses....(27).

La Succession

Nous avons aussi des cas de descriptions où l'énumération est en quelque sorte neutralisée. Elles se présentent sous la forme d'une série d'actions concrétisées par des verbes de mouvement qui se succèdent dans le temps et dans l'espace. Un certain enchaînement s'établit entre les éléments du décrit qui forment une série linéaire, et donc une succession. Ainsi, par exemple, lorsque le voyageur termine la visite de la cité de la Valette et rentre à bord du bateau qui le conduit à Constantinople :

Parcourons encore une fois la rue de Saint-Jean, jetons un coup d'œil, du haut des remparts, sur cette campagne fauve.... regardons la mer du haut de la Piezza Regina... traversons en canot la Marse, parcourons la grande rue de Sargle, et remontons à bord...(28).

Dans la succession, les éléments du décrit (du pantonyme) s'enchaînent par des conjonctions de coordination qui, en même temps qu'elles lient dans le texte les différents éléments, expriment une gradation. La description, grâce à ces conjonctions, perd sa qualité de dictionnaire, de liste. Chaque terme introduit dans le texte, a son moment. L'aléatoire, le côté permutable des éléments du réel est conjuré ; un début et une fin sont fermement assignés à la description. Un axe chronologique s'impose dans ce cas-là . Le descriptif est intégré au narratif. Les adverbes, tels "d'abord", "ensuite", "puis", enfin", etc... coordonnent les éléments, rythment une temporalité du décrit (les chapitre onze et douze illustrent bien ce processus descriptif).

Le Contraste

A part ces procédés, l'écrivain en connaît un autre, pour mieux dire, un troisième palliatif qui alterne avec la méthode de l'organisation spatiale et successive, et corrige en partie la monotonie de la description. Il suffit de poser son regard sur des objets, des scènes ou des tableaux dont les éléments entretiennent des rapports contrastés entre eux. Les tableaux qui frappent le voyageur par les contrastes sont souvent décrits dans Constantinople:

Mais le tableau n'en est pas moins animé, et ces produits de la carrosserie civilisée contrastent suffisamment avec les formes lourdes, les dorures surannées et le peinturlage des arabas.

Deux ou trois rangées de femmes, accroupies sur des nattes ou des tapis, y faisaient contraster les couleurs de leurs feredgés roses, bleu-de-ciel, vert-pomme, lilas...(29)

Le contraste, chez Gautier, est plutôt chargé de produire un effet de pittoresque. Il a une fonction avant tout picturale et esthétique. Le regard descriptif s'arrête aussi sur un contraste purement visuel de couleurs qu'il a su découvrir dans la nature :

Tout cela argenté par une lumière blanche où flottait comme une gaze transparente la fumée des bateaux à vapeur du Bosphore chauffant pour Thérapias ou Kadi-Keui, et d'une légèreté de ton formant le plus heureux contraste avec la fermeté crue et chaude des devants(30).

Il arrive que le contraste provienne d'une démarche intellectuelle, de l'association de deux termes antithétiques. Ce procédé aboutit à la figure rhétorique qu'on appelle "oxymore". Nous retrouvons plusieurs exemples qui rendent compte de l'oxymore:

Nous ne pouvions nous arracher à ce spectacle désastreusement magnifique. C'était terrible et beau(31).

Ici le narrateur souligne l'impression forte que le spectacle contemplé provoque sur lui ; à travers ces exemples, il s'agit plutôt d'exprimer une sensation personnelle dans une vocation artistique. Ailleurs, en rapprochant les termes antithétiques, l'écrivain évoque simultanément les deux traits caractéristiques stéréotypés du turc ; ainsi lorsque Gautier entre dans une boutique de Constantinople :

... et le maître, grec Turc à teint basané, ... nous fit servir d'un air aimablement terrible du rahat-lokoum rose (32).

A travers cet exemple, l'écrivain souligne l'hospitalité du Turc en suggérant aussi son image connue : la violence. L'un des textes renvoie alors à un hors-texte, à un déjà-appris. La description va de pair avec le sté-

réotype, pratique à laquelle elle a souvent recours(33).

Pour résumer ce que nous venons de dire jusqu'ici, on voit que, chez Gautier, la description se borne, à première vue, au compte rendu le plus strict du réel, marquant une prétention à l'objectivité. Loin d'être une transcription spontanée de ce que vient de rencontrer le regard dans la réalité brute, elle restitue donc l'objet à travers une composition textuelle qui peut choisir comme axe structurant soit le lexique pictural, soit la linéarité de l'énumération balisée par des formules présentatives, soit le balancement alternatif du contraste, soit l'éventail panoramique de la distribution spatiale, soit la succession des éléments du décrit dans le temps et dans l'espace. Pourtant, malgré l'apparence d'une objectivité pure et la fonction informative des descriptions, nous y découvrons quelques indices de subjectivité. Le procédé qui rend compte de la subjectivité dans les descriptions nous apparaît d'abord dans un mode possible de la description : la modalisation. Elles sont aussi aidées par les comparaisons et images. Ce procédé engendre une métamorphose du monde extérieur. Il fait partie intégrante de la description et adhère pleinement à la démarche du descripteur.

LA DESCRIPTION SUBJECTIVE

La description modalisée

La modalisation souligne discrètement, et malgré les prétentions de l'écrivain visibles dans un langage souvent impersonnel, la présence du regard descripteur dans la description; l'objet décrit est saisi à travers le prisme de la conscience de l'écrivain. Il subit une mutation. En effet, à travers la pratique de la description modalisée, le narrateur donne une existence hypothétique à son objet, le dote d'une existence qu'il ne possède pas mais qui est le fruit de sa propre imagination: l'écrivain "décrit la non-existence de quelque chose", il "fait être", "fait exister" un nouvel aspect de l'objet décrit que celui-ci ne possède pas en réalité. Le descripteur décrit l'objet "comme possédant une existence possible, probable "

On croit avoir devant soi une des ces toiles d'opéra.... et (les mosquées) formaient un tableau qui semble plutôt appartenir aux mirages de la Fata Morgana plutôt qu'à la prosaïque réalité.

De loin, ces pompes aux flexibles tuyaux de cuir... avaient

l'air de couleuvres irritées....

Si les hourris prennent des bains de vapeur au paradis, ce doit être dans un bain pareil à celui-là (34).

Les principaux instruments de modalisation, qui apparaissent dans Constantinople sont les verbes : paraître, sembler, avoir l'air, être comme, dire (on dirait, on eût dit...) qui sont utilisés pour le registre de l'illusion, et les verbes : vouloir, falloir, devoir, pouvoir, croire, savoir,

qui sont utilisés pour les modalités du discours.

Il faut noter que la modalisation va souvent de pair avec la comparaison et l'imagination métaphorique(35) qui prennent le relais de la description informative lorsque celle-ci se révèle inefficace. Elle apparaît comme le signal de la comparaison, de la métaphore, de l'image grâce auxquelles le regard subjectif et fantaisiste attribue à son objet un nouvel aspect. L'écriture modalisatrice secoue le joug du caractère référentiel du récit de voyage qui n'échappe pas entièrement à la dimension de l'imaginaire personnel.

L'Imaginaire qui pervertit le réel

Dans un autre registre, une nouvelle fois, l'écrivain cherche à reproduire ses sensations et ses sentiments devant le réel. Les images permettent d'introduire une part d'imaginaire qui appose au réel l'autographe du voyageur. Ainsi Gautier attribue-t-il à la montagne les formes que son imagination y voit et, ce faisant, recrée un réel qui n'existe que pour lui :

Les ondulations des collines dont est bordé ce fleuve marin sont d'une suavité incomparable. La ligne serpentine qui se déploie sur le torse d'une belle femme couchée et fait ressortir sa hanche, n'a pas une grâce plus voluptueuse et plus molle (36).

La montagne apparaît comme forme de séduction chez Gautier. Le paysage est ainsi appréhendé dans la perspective de la ligne serpentine, qui est la ligne séductrice. L'ondulation, signe de la séduction et du charme magique, est d'ailleurs, chez Gautier, un élément esthétique essentiel de l'œuvre d'art.

Enfin il arrive souvent qu'à travers les comparaisons, Gautier, féru de romans noirs, essaie de créer une atmosphère fantastique qui n'est autre que sa fantaisie subjective. L'image contribue à créer cette atmosphère que la description seule ne saurait établir. Ainsi, plusieurs fois, dans ses descriptions, Gautier a recours au champ lexical du fantastique, dote les objets ou les personnages d'une image fantastique:

De vieilles mendiantes, assises sur leurs cuisses plates,

reployées comme des articulations de sauterelles, tendaient pieusement vers moi, hors d'un feredgé en haillons, leurs mains de momie démaillotée. Leurs yeux de chouette tachaient de deux trous bruns la loque de mousseline bossuée par l'arque de leur bec d'oiseau de proie, et jetée comme un suaire sur leur visage hideux.

On ne peut savoir qu'en Orient à quelle laideur fantastique

arrivent les vieilles femmes, (37).

LES COMPARAISONS

Le recours aux comparaisons est sans doute un procédé descriptif essentiel du récit de voyage qui apparaît sous diverses formes dans Constantinople. A elles aussi se trouve mêlée une part de subjectivité. Mais d'abord nous nous permettons ici de parler, en une parenthèse digressive, d'une des formes les plus évidentes de la pratique descriptive qui rapproche deux réalités éloignées.

Le Rapprochement des réalités éloignées

Cette première forme de comparaison, d'un emploi très fréquent, part d'un parti pris moins subjectif que didactique, puisqu'ici la comparaison, loin d'avoir une valeur figurative, vise plutôt à convaincre de la vérité de l'énoncé. A travers cette sorte de comparaison, le descripteur met d'abord en contact deux ou plusieurs moments et espaces différents, rapproche deux réalités, voire opposées l'une à l'autre. En effet, le récit de voyage qui joue beaucoup sur l'espace et le temps, se sert essentiellement des comparaisons pour connecter des réalités spatiales étrangères les unes aux autres, ou des objets séparés dans le temps:

Des carreaux de faïence arabe dessinaient des symétries et miroitaient au bas des murs comme dans les salles de l'Alhambra à Grenade (38).

Ici se téléscopent deux temps: 1840, date du voyage de Gautier en Espagne, et 1852, date du voyage en Turquie; et deux espaces: Grenade et Constantinople. C'est donc une pratique touristique constante que de chercher à établir une continuité dans le voyage entre ce qui est vu et ce qui a été vu. En effet Gautier établit de très fréquentes comparaisons entre la Turquie et l'Espagne, l'Italie, l'Angleterre, l'Algérie, c'est-à-dire tous les pays qui, dans sa vie, ont précédé le voyage en Turquie, afin de préciser les ressemblances, les analogies, les parallèles et même les différences. Voici deux exemples qui illustrent ce procédé:

Comme à Londres, il n'y a pas de quais à Constantinople...... omnibus d'eau, Watermen du Bosphore,

cette Tamise de Constantinople....

Les caïques n'ont pas de gouvernail, et les rameurs, contrairement aux gondoliers de Venise, qui regardent la proue de la gondole, tournent le dos au but vers lequel ils se dirigent....(39).

Bien entendu, nous retrouvons les échos du voyage en Turquie dans les textes qui ont suivi Constantinople, dans le Voyage en Russie, par exemple ; et dans les autres récits de l'écrivain :

On arrive à la tour de Douma, espèce de vigie pour le feu, comme la tour de Seraskier à Constantinople (40).

Une autre pratique qui se rencontre fréquemment dans Constantinople est celle où le voyageur essaie de rendre visible, intelligible, l'inconnu, en le comparant à du connu, c'est-à-dire à quelque élément, objet, etc... que le lecteur connaît déjà :

.....Je ne saurais mieux comparer le bazar turc qu'au Temple de Paris, auquel il ressemble beaucoup comme disposition.

Le Petit-Champ-des-Morts représente le boulevard des Italiens, le grand Champ remplace le Bois de Boulogne (41).

Comparer et identifier un objet ou un lieu étranger au lecteur à quelque chose qu'il connaît parfaitement permet de suppléer à la description. Cette technique allusive suppose aussi que l'auteur s'adresse à un public qu'il a délimité. Il s'adresse à un public sédentaire, désireux de voyager par procuration et parisien : le Temple, le Bois de Boulogne sont supposés appartenir à un univers commun au lecteur et à l'auteur.

Dans toutes ces comparaisons, le rapprochement de l'inconnu et du connu s'opère donc soit par des souvenirs de voyages antérieurs, soit par des lieux de références stables, universels et connus par le lecteur. Le souci de l'écrivain est avant tout de comparer deux (ou plusieurs) réalités entre elles, de souligner leurs différences ou leurs similitudes réelles, d'améliorer ainsi la vérité et la valeur documentaire de la description, de renforcer le côté référentiel du récit de voyage.

La Comparaison subjective

A part cette première forme de comparaison à valeur didactique, nous avons d'autres formes de comparaisons, partant d'un parti-pris moins didactique que subjectif : celles qui mettent, par exemple, en relation l'art et le quotidien, ce qui est l'une des évidences dans les descriptions de Gautier. Pour la reproduction du réel, Gautier recourt souvent à l'art de la peinture, et ce, par le biais des comparaisons, et il établit des parallèles avec les tableaux de tel ou tel peintre. Nous l'avons déjà vu.

Ce type de comparaison, art + quotidien, rapproche un comparé quoti-

dien (objet d'existence : lieu, personnage....) et un comparant artistique (objet de savoir : sculpture, bijou, marbre) et caractérise le regard alchimique du voyageur qui transmue la réalité quotidienne et la métamorphose en une vérité artistique qui n'existe que par l'écriture. Cette valorisation du réel reste entièrement tributaire de la subjectivité d'une part, puisqu'il s'agit, non pas d'une réalité objective mais d'une vision, d'une orientation du regard, et de l'écriture d'autre part puisqu'elle est nécessairement médiatisée par un moyen rhétorique, la comparaison. Nous pouvons donc considérer comme esthétisation du réel et accessoirement comme valorisation, l'attitude qui consiste à percevoir le réel comme semblable à une œuvre d'art -tableau, statue, diamant, marbre- et donc à métamorphoser l'être de chair, la matière périssable en objet artistique.

La première conséquence du rapprochement art-réel est de faire sentir tout le prix du réel, de lui donner une valeur esthétique. Le narrateur montre une volonté d'embellir le référent. La comparaison est associée à

un discours poétique :

Nous voguions entre deux abîmes de lapis-lazulli traversés de veines d'or et poudrés de diamant

....quand le soleil pénètre ce dôme de rubis

.... sa voûte constellée d'yeux de cristal qui brillent comme des diamants (42).

Le registre lexical de la joaillerie connote la valeur, le prix du référent traduit les sentiments forts de l'écrivain devant la beauté du réel. Par ces comparaisons, l'écrivain recrée le réel, le transpose dans un autre registre, celui de l'art et de l'écriture : le mot forge une nouvelle réalité et immortalise aussi bien que l'art l'œuvre d'art tangible et concrète.

Chez Gautier, d'ailleurs, la tendance à immortaliser par l'art les éléments du réel est bien évidente; elle constitue un des traits de l'esthétique

descriptive de l'écrivain :

Ses prunelles fixes regardaient sans voir, comme les prunelles de marbre d'une statue

L'air et le soleil, qui ont bruni leur peau, leur donnent la couleur de belles statues de bronze dont ils ont déjà la forme Les cheveux partagés en bandeaux ondés comme ceux des statues antiques (43)

L'écrivain compare les êtres de chair à des statues ou à un marbre, du moins ne renonce pas à cette attitude, les fait ainsi entrer dans le monde inaltérable de l'art grâce à l'écriture, mais en même temps les immortalise et fige leur vie. En réalité, ce procédé cache une idéologie personnelle. Gautier est hanté, comme le dit Georges Poulet, par les affres de la dégradation physique. Seule l'œuvre d'art triomphe des ravages du temps par la continuité de son existence. Le marbre, la toile ou la statue, bref l'art est capable d'immortaliser la beauté mais aussi de vaincre la

dégradation angoissante du temps. C'est pour cette raison que Gautier a pu dire une fois qu'il préférait " la statue à la femme ". Les comparaisons deviennent ainsi la voie d'accès à un monde imaginaire mis en parallèle avec le monde de la réalité.

La Comparaison mythique

Ajoutons dans ce contexte que, parfois, les descriptions prennent pour horizon comparatif la mythologie antique. En effet, faire un voyage en Orient, c'est aussi voyager dans le temps, évoquer l'Antiquité grecque qui fait rêver. L'écrivain avoue parfois son désir d'identification avec des personnages du passsé lointain, souligne ainsi quelques parallèles :

Comme Enée racontant son histoire à Didon de haut de son lit élévé, je puis dire du haut du tillac et avec plus de vérité encore :

Est in conspectu Tenedos (44);

L'admiration de Gautier pour l'Antiquité est primordiale, essentiellement au plan de la beauté plastique. La description, de mémoire, de Milo fait surgir Vénus, le

chef d'œuvre de l'art, le type le plus pur et le plus vivant de la forme (45).

Il n'est pas, dès lors, étonnant que la comparaison, chez Gautier, prenne pour terme comparant Vénus, incarnation de la beauté idéale, pour décrire les femmes turques:

De ces longs yeux noirs en amande, de ces sourcils marqués comme à l'encre de Chine, de ces nez légèrement aquilins, de ces ovales réguliers, de ces bouches empourprées de grenade, il n'est pas difficile, en les accentuant un peu, de conclure au type si mystérieusement dérobé de la Vénus turque (46).

Encore une fois, nous constatons ici l'intention implicite de l'écrivain de transformer la beauté en art. Dans la mesure où chez Gautier, toute sorte de beauté se métamorphose en art figé, nous pouvons dire que dans l'exemple cité, la comparaison relève du domaine du mythe personnel, c'est-à-dire trahit une tendance psychique propre à l'auteur.

D'autres comparaisons, qui ont pour terme comparant l'Antiquité, un héros ou autres auteurs antiques, sont de simples figures du discours qui sont le résultat, probablement, des lectures et des connaissances classiques de l'écrivain. Ainsi par exemple, une vêtement peut-il être comparé

aux jambards des héros antiques

ou un gaillard

superbement costumé et (qui) semblait poser pour l'aquarelle d'album, méritait l'épithète que les harangueurs, dans Homère, adressent aux auditeurs qu'ils veulent flatter : Euknémidès Achaioi (Grecs bien bottés) (47).

L'Hyperbole

Nous pouvons ajouter à ces comparaisons une autre combinaison qui apparaît, dans notre texte, sous forme de comparaisons implicites et comme procédé hyperbolique. Le terme comparant les Mille et une nuits apparaît souvent dans les descriptions :

La réalité, dit-on, reste toujours au-dessous du rêve; mais ici le rêve était dépassé par la réalité : les Contes des mille et une nuits n'offrent rien de plus féerique (48).

Devant la beauté et la richesse du réel, l'écrivain donne libre cours à son imagination, impose une vision entièrement personnelle à ses descriptions. La comparaison constitue, dans ce cas-là, un instrument qui pervertit le réel, le déroute de sa vision réelle. Chaque fois que l'écrivain veut ôter à l'objet décrit sa qualité de réalité, lui reconnaître une nouvelle réalité, une réalité que son regard impose délibérément, la rhétorique de l'image intervient.

A travers les comparaisons, accompagnées souvent de formules hyperboliques, l'écrivain essaie de créer, quelquefois, une réalité dans un décor

féerique, une réalité hors du réel, donc imaginaire :

Si les houris prennent des bains de vapeur au paradis, ce doit être dans un bain pareil à celui-là, bijou d'architecture musulmane (49)

Ou encore, la réalité se transforme en un décor de théâtre féerique où elle sonne faux, relevant d' illusion (50), dont les acteurs -les habitants de la ville- participent à un éternel bal masqué.

Un panorama merveilleux se déploie sous mes yeux comme une décoration d'opéra dans une pièce féerique(51).

Plus fréquente est l'apparition du champ lexical de la magie où s'opère, en plus d'une image mythique de l'Orient turc et de la théâtralisation de la réalité, une métamorphose du monde selon une vision toujours subjective. Le champ lexical de la magie et de l'enchantement exprime l'émerveillement euphorique devant le monde. Ces mots jouent un rôle hyperbolique et affectent l'écriture d'un lyrisme destiné à communiquer au lecteur l'émotion et l'enthousiasme ressentis par le voyageur : "admirable spectacle, "un panorama merveilleux", "une physionomie féerique", "une pensive admiration", "la magie du spectacle", "un spectacle merveilleux", "m'enivrant de ce spectacle sublime", toutes ces

formules rythment Constantinople, traduisent la magie diurne aussi bien que nocturne du paysage, peignent sa beauté, et l'admiration exaltée que l'écrivain ressent.

Les quelques procédés descriptifs que nous venons d'étudier montrent que l'écriture descriptive poursuit d'abord un objectif réaliste recherché par un récit de voyage proche d'un guide touristique par sa tendance à créer l'effet d'une mimésis parfaite et à utiliser un langage impersonnel qui l'assure. Cette écriture qui revendique la transparence absolue et qui nous donne accès à un vécu brut, possède quelques règles constantes telles que l'énumération, les présentatifs, la succession, la distribution de l'espace, le contraste, à partir desquelles la réalité extérieure a été rendue dans un certain ordre. Nous avons vu ensuite que le principe d'une mimésis parfaite n'était pas une règle absolue dans le cas du récit de voyage, car là où la description s'avère impuissante à reproduire le réel. l'écrivain a recours au lexique pictural qui garantit l'authenticité et la crédibilité du récit de voyage, mais qui laisse voir aussi une part de subjectivité dans les descriptions. Cette vision subjective apparaît beaucoup plus lorsque le voyageur modalise ses descriptions du monde extérieur, c'est-à-dire applique, souvent par le biais des comparaisons, ses visions personnelles (poétique, fantastique, érotique) au réel que celui-ci ne possède pas en réalité.

> Kubilây AKTULUM Süleyman Demirel Universitesi BURDUR, TURQUIE

NOTES

1. Cité par Bernard Delvaille, Théophile Gautier, Seghers, 1963, p. 63.

Constantinople, 10/18, Christian Bourgeois, éditeur, Paris, 1991, p. 247.

3. Voici, par exemple, la définition donnée par le Dictionnaire encyclopédique de Quillet : "Caïque : petite embarcation à voiles en mer Egée, et à rames à Constantinople et dans le Bosphore, longue de six à sept mètres, et propre à marcher dans les deux sens."

Constantinople, p. 136.
 Ibid., pp. 170, 404, 249.

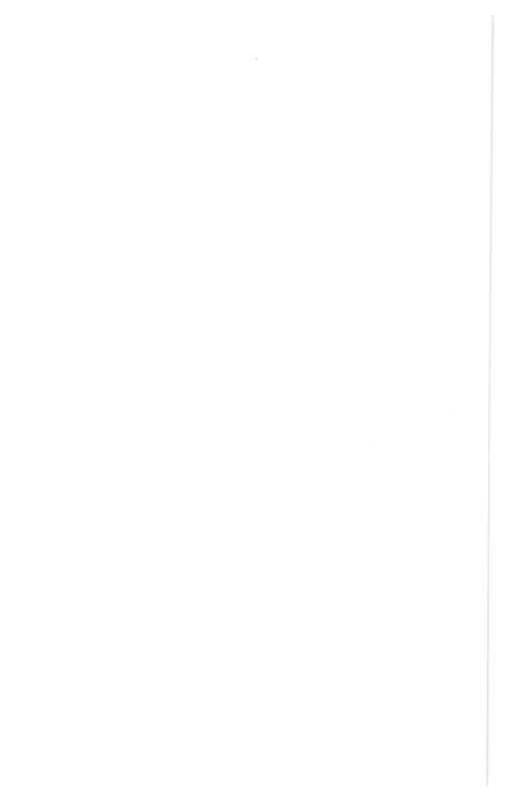
6. M. Cl. Schapira, Le Regard de Narcisse, Presses universitaires de Lyon, 1984, p. 103.

7. Constantinople, pp. 204, 161.

"Ce sont les mots eux-mêmes qui mènent, qui déterminent la description", Ph. Hamon,
 "Qu'est-ce qu'une description?", in Poétique n°12, 1972, pp. 465-485.
 Constantinople, p. 368. Déjà dans Une Nuit de Cléopâtre, Gautier évoquait son irré-

ductible problème d'écriture : " Nous ne traçons ici qu'une ébauche rapide pour faire comprendre l'ordonnance de cette construction formidable avec ses proportions hors de toute mesure humaine. Il faudrait le pinceau de Martin, le grand peintre des énormités disparues et nous n'avons qu'un maigre trait de plume au lieu de la profondeur apocalyptique de la manière noire. Mais l'imagination y suppléera. Moins heureux que le peintre et le musicien, nous ne pouvons présenter les objets que les uns après les autres. "

- 10. Constantinople, pp. 256, 333, 345, 331.
- 11. "Marilhat", 1886. Revue des deux mondes, XXIII, 1er juillet 1848, p. 72, repris dans Portraits contemporains, Charpentier.
- 12. Constantinople, pp. 120, 147.
- 13. P. 209.
- 14. P. 209.
- 15, P. 54,
- 16, P. 218.
- 17. P. 137.
- 18. P. 83.
- 19. P. 47.
- 20. Pp. 90, 131.
- 21. P. 156.
- 22. P. 212.
- 23. Ph. Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, Hachette, 1981, p. 140,
- 24. Constantinople, p. 249.
- 25. P. 213.
- 26. Pp. 70, 110, 386.
- 27. P. 110. 28. P. 54.
- 29. Pp. 100, 203.
- 30. P. 110.
- 31. Pp. 310, 312.
- 32. P. 128.
- 33. Voir sur ce point notre travail Analyse d'un récit de voyage en Turquie, autour de Constantinople de Théophile Gautier, thèse de doctorat, Université de Provence, 1993.
- 34. Constantinople, pp. 112, 307, 336.
- 35. Pp. 344, 345, 203, 268.
- 36. P. 386.
- 37. P. 111.
- 38. P. 333. 39. P. 101, 125.
- 40. P. 77; voir aussi pp. 13, 18, 119, 130, 144, 157, 163, 165, 175, 228, 246, 270, 278, 349, 376, 383, etc.. Même le Voyage en Italie (Italia) en possède un bon nombre, Fasquelle Paris 1905, pp. 19, 80, 100, 148, 153, 167, 261, etc...
- 41. Constantinople, pp. 156, 208.
- 42. Pp. 62, 344, 345.
- 43. Pp. 296, 249, 374.
- 44. P. 90.
- 45. P. 61.
- 46. P. 184. 47. P. 64.
- 48. P. 121.
- 49. P. 336.
- 50. P. 113. 51, P. 99,
- 52. Pp. 110, 99, 101, 113, 256, 257, 258.



"Mauvais œil": émergence, flexibilité, irradiation... Jettatura de Th. Gautier

"L'esprit humain, même le plus éclairé, garde toujours un coin sombre, où s'accroupissent les hideuses chimères de la crédulité, où s'accrochent les chauvessouris de la superstition ". (Jettatura, p. 392).

En ne prenant que la première des caractéristiques que tous les mythologues s'accordent à conférer au mythe, à savoir, son aspect narratif, on peut constater que le mauvais œil ne dispose point de ce que M. Siganos appelle " le syntagme minimal du mythe ". D'ailleurs, N. Frye souligne l'impossibilité de tracer une ligne de démarcation entre le mythe et la légende, puisque " les deux présentent le même type de récit "2. Le caractère diégétique manquant, je serais même tentée d'affirmer que le sujet abordé aujourd'hui n'est que le fruit d'une croyance populaire, une superstition: c'est, me semble-t-il, une opinion généralisée de nos jours. Néanmoins, il en est autrement pour le caractère " magique ", absurde "au regard de la logique et du vécu quotidien"; pour son caractère de "croyance", peut-être, " à l'origine de nature religieuse"; voire pour son but de " résoudre une question essentielle (au sens philosophique du terme) et existentielle pour l'homme ", que ce soit " la question de la vie ou la mort " ou " le rapport du Moi et de l'autre ", pour ne citer que les plus directement reliées au mauvais œil. C'est ainsi que l'on peut se poser les questions suivantes: la jettatura, peut-elle être considérée comme la reformulation populaire d'une partie seulement du syntagme minimal d'un mythe quelconque, en général, et du mythe gorgonéen, en particulier? Est-elle le seul vestige qui nous soit parvenu de ce motif, à l'origine, gravitant autour des figures mythiques comme Méduse et/ou légendaires comme les vampires, et à présent, n'étant qu'un écho dans une superstition? S'agit-il, en définitive, d'un motif, bien qu'isolé, assez prégnant pour resurgir dans un récit fantastique? Pour y répondre, je recourrai à l'heureuse distinction de P. Brunel4: émergence, flexibilité, irradiation. Elle nous aidera à délimiter et à préciser la façon dont Th. Gautier a conçu le phénomène du "mauvais œil" dans son récit.

De sa définition et appellation

Mais..., qu'est-ce que ce "mauvais œil" au juste? E. Littré le décrit

comme une "faculté funeste attribuée à certains individus de porter malheur à ceux qu'ils regardent "5. Un dictionnaire de superstitions souligne le fait comme étant

"le regard auquel on attribue une influence maligne, et dont font usage les sorciers, ainsi que certaines personnes qui se trouvent plus ou moins en commerce avec les esprits des ténèbres "6.

D'autres usuels préfèrent la voix 'jettatura' (de l'italien gettatura, dérivé de gettare, 'jeter', dont l'ancienne racine commune est ye-). Mais leur définition diffère à peine :

"En Italie, spécialement en Italie du Sud, action de jeter un sort, et faculté maléfique que sont censées posséder certaines personnes de porter malheur à autrui, par leur présence ou par leurs actes de sorcellerie".

La connivence manifeste de ces trois exemples révèle une parfaite réciprocité "faculté funeste" - "esprits des ténèbres": mauvais œil, œil du diable et jettatura sont, de ce point de vue, des synonymes.

Nombreuses sont les langues qui insistent sur le motif "œil": l'espagnol mal de ojo, et aojar³, l'italien mal occhio, le portugais mau olhado³, et le français, bien sûr, mauvais œil. L'anglais, en revanche, préfère le complément evil, à la place de 'mauvais', mais garde toujours l'allusion à l'œil, eye, et non point au regard. Ces deux qualificatifs, à savoir, "mauvais" et "diabolique", semblent s'associer dans l'imaginaire de toute culture pour accompagner le substantif "œil": guère de maléfice de l'œil sans allusion au diable. L'étymologie (l'ancienne racine indo-européenne ok- semble être la base du mot 'œil' dans les langues citées cidessus: le français, l'espagnol, l'italien à partir du latin oculus; ainsi que le portugais; l'anglais, par contre, dérivant du germanique augo¹²) semble, ainsi, indiquer une prédilection pour l'outil' et non pour le 'fait' du regard. Le Dictionnaire historique de la langue française est encore plus explicite,

Les variations de nom de l'œil d'une langue à l'autre tiennent en partie aux croyances attachées au mauvais sort transmis par l'œil (le "mauvais œil"): dans l'Avesta, le nom correspondant à l'ancienne forme neutre de la racine, avec élargissement en s, désigne l'œil d'êtres malfaisants. En vieux perse, l'œil est nommé (h)u - ca_ma, littéralement 'bon œil'; dans la forme latine oculus, le suffixe -lo- (-lus-) indique un être actif de genre animé et n'a pas de valeur diminutive. Le grec opthalmos offre une formation volontairement altérée et l'irlandais a remplacé l'ancien nom de l'œil, probablement de mauvais augure, par celui du 'soleil' súil. Par le même effet de tabou, pour exprimer l'idée de 'voir', on a eu recours à des racines se rapportant à la connaissance et à l'observation¹¹.

Que ces quelques considérations philologiques servent à comprendre la vaste étendue du phénomène que j'essaye d'analyser ici. Qu'il s'agisse d'outil' ou de 'faculté', point de "mauvais œil" sans "regard", et vice versa: ces deux notions sont soudées chez Th. Gautier. Mais, sans trop nous attarder sur des remarques extrinsèques, revenons à nos moutons! Dans quelle mesure, peut-on parler d'émergence, flexibilité, et irradiation du "mauvais œil" dans un récit fantastique comme Jettatura de Th. Gautier?

De sa cristallisation dans un récit fantastique

Que ce soit mythe, légende, ou simple superstition, il a fallu un récit fantastique, donc une forme littéraire qui cristallise le sujet du mauvais œil. En faisant émerger ce motif, le récit fantastique, *Jettatura* de Th. Gautier, devient un facteur rénovateur du "sens du mythe "méduséen, qui met "l'accent sur certains mythèmes et sur certains archétypes comme le regard et le double". Le fantastique sert ainsi à réactiver la "fascination" de ce motif, disons mythique, le mauvais œil:

" il l'enracine dans un temps et dans un espace réels, confie son récit à un narrateur-personnage garant et témoin du surnaturel, et protège le sens littéral contre les tentations allégoriques "12.

S'il y a une œuvre¹³ -disais-je- qui globalise les caractéristiques et les quelques symptômes du mauvais œil, dont il a été question jusqu'ici, c'est, sans aucun genre de doutes, le récit Jettatura de Th. Gautier. Or. bien que toute son œuvre soit saupoudrée d'allusions au motif de l'œil. les interprétations diffèrent d'un titre à l'autre. Toutefois, c'est justement son obsession omniprésente de l'œil qui implique l'introduction -presque obligatoire!- de ce récit parmi ses œuvres en prose. Voilà ces quelques lignes sur l'argument. Après quelques mois de séparation, Naples s'érige en lieu de rencontre du couple Paul d'Aspremont - Alicia Ward. Mais Naples est, à leur insu, une ville surchargée de superstition. Etrangers à l'existence du mauvais œil, leur séjour ne devient qu'une suite d'amulettes, de comes et toute sorte de remèdes: leur amour ne suffit pas dans ce monde de méfiance. L'apparition d'un deuxième prétendant à la main d'Alicia, le comte d'Altavilla, ne fait que compliquer la situation. L'histoire s'achève avec la mort du comte, à la suite d'un duel recherché contre Paul et la décision du jettatore de se brûler les yeux. Malheureusement son sacrifice est inutile: à son arrivée, Alicia est allongée sur sa couche funèbre. Paul ne trouve aucun sens à la vie: unique solution, le suicide. Le récit laisse supposer la gratuité du malheur du couple. La mort des amoureux n'a pas suffi à faire disparaître le regard malfaisant des jettatores: "le commodore est devenu pâle! "14.

L'auteur connaît bien la légende de cette " influence pernicieuse

qu'exerce la personne douée "15, ainsi que ses origines et ses remèdes. Le livre qui sert de source d'information à Paul d'Aspremont n'est autre que Le Traité de la Jettatura du signor Niccolo Valetta¹⁶, ce livre aussi " répandu à Naples que les Secrets du grand Albert, l'Etteila ou la Clef des songes peuvent l'être à Paris "17. C'est de la bouche du prétendant d'Alicia, le comte d'Altavilla, que nous apprenons qu'il s'agit " d'une croyance " remontant " à la plus haute antiquité " et à laquelle on fait allusion "dans la Bible", en "Orient", chez "Virgile". Nombreux sont les moyens de s'y opposer "les amulettes de bronze trouvées à Pompeï", des "signes préservatifs dessinés sur les murs des maisons déblayées", " des mains rouges ou vertes " appliquées de " chaque côté de l'une des maisons mauresques "18, et évidemment le moyen suggéré dans ce récit: "une monstrueuse paire de cornes de bœuf de Sicile "19. Mais, si la victime du mauvais œil n'apercevait pas ce "rayonnement maléfique", entraînant sa désagrégation? Et si, Miss Alicia Ward refusait, également, l'idée d'un œil maléfique chez son futur époux? Jettatura, " mot étrange et dénué de sens pour lui "20, dira le narrateur. Mot, aussi, inconnu pour Alicia. Ironie du sort, certes, car, en revanche, le commun des mortels remarque cette particularité de Paul dès sa rencontre: " un jettatore! un jettatore! ", ce sont les mots qu'il fait prononcer aux spectateurs voisins de sa loge. Alors... y a-t-il des traits extérieurs, permettant d'assurer que Paul a cette "infirmité"? Peut-on souligner quelques caractéristiques spécifiques dans l'œil du héros?

Les yeux de Paul d'Aspremont... que sont-ils en eux-mêmes? Deux points de lumière, deux prunelles, dont la couleur, en principe "gris pâle" évolue comme suit: " de grises devenaient vertes, se tigraient de points noirs, se striaient de fibrilles jaunes". Ces " yeux surtout [...] extraordinaires" et légèrement " plus rapprochés que les mesures des principes de dessin ne le permettent " sont bordés par des " cils noirs", avec lesquels ils faisaient un fort contraste. On peut lire quelque lignes plus bas, ce "personnage à tournure méphistophélique "21, ce qui donne la clef de la contagion sémantique "mauvais œil-œil du diable". Toutefois, le rapport avait été déjà évoqué un peu avant:

La légende parle 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. 2.

Ces yeux sont, certainement, les yeux du jettatore. Mais ce n'est pas tout. Ces yeux s'accompagnent d'autres anomalies complémentaires au mauvais œil. Lorsque "le gris des prunelles [prend] une teinte jaune ", ses sourcils se contractent et "la ride de son front se [creuse] "23. Les traits, dont W. Deonna²⁴ parle, se retrouvent chez Paul. Th. Gautier n'oublie aucun détail: un nez, avec ce " peu d'épaisseur des os "25 révèle un

défaut obligatoire dans le nez de tout jettatore. Et, si l'on parle de l'expression de ses yeux tout se fait plus explicite: cette "lueur tendre [de] ses yeux calmes "26 devient un regard "aigu, presque blessant "27. La première fois que le lecteur apprend l'impression que Paul a causé sur le commodore c'est au travers d'Alicia:

" mon oncle, que vous avez fasciné, je ne sais pas comment, sera enchanté de vous serrer la main "28.

Cette lettre manifeste déjà le problème du fascino et un des remèdes pour le combattre: la main. L'oncle d'Alicia réalise, sans même s'en rendre compte, un des actes prophylactiques contre le mauvais œil. Le sujet est ainsi introduit.

Les premiers effets affleurent: "son regard s'arrêtait avec une fixité étrange", c'est alors que "les jolies couleurs roses qu'elle se vantait d'avoir conquises disparurent des joues d'Alicia "29. On n'avait pas tort. Le regard de ce jettatore "foudroie, brûle comme une flamme, tue". Paul exerce son action sur Alicia, la seule personne "dont la qualité, le bonheur, la situation ou la faiblesse "30 ont attiré son attention dès la première rencontre. "L'effet de cette opposition est irrésistible", assure le narrateur, "et produit une beauté à part dont on ne saurait trouver l'équivalent ailleurs "31 pour essayer de justifier le choix de Paul. Cette forte prédilection du héros conduit inévitablement au malheur. C'est parce qu'il aime Alicia que son regard détermine sa maladie. La formule "Paul aime, fixe, tue" résume à la perfection le sens de cette faculté funeste. En outre, c'est lorsque une certaine pâleur se manifeste sur le visage de son aimée que les songes prémonitoires surgissent dans l'esprit de Paul. Seul le début de sa liaison avec Alicia semble lui apporter la paix:

Il se rappela la robe blanche de mousseline des Indes, ornée d'un simple ruban, qu'Alicia, sortie la veille de pension, portait ce jour-là, et la branche de jasmin qui roulait dans la cascade de ses cheveux comme une fleur de la couronne d'Ophélie, emportée par le courant, et ses yeux d'un bleu de velours, et sa bouche un peu entrouverte, laissant entrevoir de petites dents de nacre et son col frêle qui s'allongeait comme celui d'un oiseau attentif, et ses rougeurs soudaines lorsque le regard du jeune gentleman français rencontrait le sien. 32

Cette scène de la première rencontre semble évoquer, contrairement aux normes de la jettatura, la réciprocité du regard. Mais une analyse plus pointue indique un seul vecteur sujet-objet, actif-passif, expéditeur-destinataire: Paul-Alicia. En voyant le premier, Paul s'est assuré un précieux avantage sur l'autre³³. Il pourra l'influencer -même inconsciemment- avant qu'elle n'ait pu s'en prévenir et s'en défendre. La théorie de l'âme pupilline affirme que

" cette petite forme humaine ou animale que l'on aperçoit dans la pupille, sort de l'œil et pénètre par la pupille de l'œil fixé, pour y accomplir ses méfaits "34.

La force active de l'œil du fascinateur nuit, pénètre, possède l'œil de la fascinée. Néanmoins, cette action néfaste du mauvais œil provient, selon W. Deonna, "non d'un œil mauvais par lui-même, mais d'une âme et d'un cœur mauvais, dont il transmet les sentiments "35. Là aussi, "mauvais œil" et "evil eye" convergent. L'œil, étant le siège de l'âme, la fascination peut être facilement interprétée comme venant du diable. En conséquence, la prétendue innocence de Paul n'est qu'un masque. L'originalité de Gautier est, justement, comme l'écrit Max Milner, de faire

" de telle sorte que se trouvent conjointement soulignés le caractère démoniaque de son regard et la parfaite innocence de celui qui subit la malédiction d'en être affligé "36.

La scène de la première rencontre ne fait, en définitive, qu'insister sur la nécessité du héros de neutraliser ses désirs et ses peurs avec un retour à la naïveté. L'idée manichéenne -si répandue!- de la lutte du bien contre le mal est chez Paul synonyme de conflit entre l'œil bénéfique et l'œil maléfique. Mais, le mal a déjà été esquissé dans le cauchemar qui précède:

Cette impression lui fit rêver qu'il était encore en mer et qu'il voyait, sur le môle, Alicia très pâle, à côté de son oncle cramoisi, et qui lui faisait signe de la main de ne pas aborder; le visage de la jeune fille exprimait une douleur profonde, et en le repoussant elle paraissait obéir contre son gré à une fatalité impérieuse, ³⁷.

Paul dormait, mais il "voyait". La fixité de l'œil des jettatores rejoint ici la fixité de l'œil des morts et des dormants. Dormir, n'est-ce pas une mort atténuée? Mourir, n'est-ce pas un sommeil éternel? Hypnos et Thanatos sont frères, fils de la Nuit. L'œil, tout en étant inerte et/ou privé de vie semble voir dans l'au-delà. Mais, que lui est-il révélé? C'est la réalité que l'œil de Paul contemple. Il assiste à la vision que lui procure son œil intérieur. Si comme l'écrit W. Deonna,

" le sommeil, qui ferme les yeux, peut libérer parfois l'œil intérieur de l'esprit "38,

l'œil de Paul semble cesser, pour un instant, d'être maléfique et se faire visionnaire. Or, vite on constate que ce changement n'empêche point de retrouver les effets dévastateurs de la jettatura: le rêve est le présage d'une mort prochaine. Derrière la fixité de l'œil du dormant, des morts, et des jettatores, se cache la Mort³⁹. Aux dires de J.P. Vernant,

"Voir la Gorgone, c'est la regarder dans les yeux et, par le croisement des regards, cesser d'être soi-même, d'être vivant pour devenir, comme elle, Puissance de mort. Dévisager Gorgô c'est, dans son œil, perdre la vue, se transformer en pierre, aveugle et opaque "40.

En conséquence, en voyant un jettatore la personne fixée devient pétrifiée, perd la vivification de la chair, pâlit...Sans aucun doute, puis-je me permettre de souligner une contagion sémantique reliant la figure gorgonéenne avec Paul. Contagion, d'ailleurs, que Th. Gautier, lui-même se hâte de préciser:

Paul se fit peur à lui-même: il lui semblait que les effluves de ses yeux, renvoyées 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. 41.

Ainsi, les motifs du regard et du double⁴² dans le miroir, relient-ils, Méduse et Paul. D'ailleurs, Méduse apparaît associée, à plusieurs reprises, à toute une série de caractéristiques diaboliques, thériomorphes, voire vampiriques. Lorsque le jettatore se place devant le miroir, il constate sa ressemblance avec "l'archange déchu", les "fibrilles de ses prunelles" se tordant "comme des vipères convulsives" et "une pâleur marmoréenne" lui procurant une "physionomie vraiment terrible" Et quelques lignes plus bas, le narrateur écrit:

" il était donc, lui chrétien, en proie aux puissances de l'enfer, et le mauvais ange regardait par ses prunelles! "4".

C'est alors que Paul réalise: " je suis donc un assassin, un démon, un vampire! "45. Il a pris conscience de sa dualité.

Examinons le caractère thériomorphe de l'œil maléfique du héros, pour mieux comprendre l'évolution, en amont, jettatore-animal néfaste-diable-vampire-Méduse. L'isomorphisme œil-soleil révèle, comme pour l'œil, l'existence d'un doublet du soleil: le "soleil noir". G. Durand souligne une liaison étroite entre le soleil et quelques éléments thériomorphes⁴⁶ comme le lion: "lié dans le zodiaque au soleil brûlant et à la mort", le lion est un

"animal dévorant le soleil, ce soleil dévorant et ténébreux (...) proche parent du Kronos grec, symbole de l'instabilité du temps destructeur, prototype de tous les ogres du folklore européen "17.

Cet isomorphisme existant entre l'archétype dévorant et le thème des ténèbres suscite dans le texte gautiériste toute une série d'interrelations: mauvais œil-soleil noir-ogre dévorant-vampire-Méduse. Le jettatore Paul est ici, un personnage thériomorphe, assimilé au lion par cet "œil fauve "qui aurait pu darder "son regard jaune "* sur le comte d'Altavilla, s'il ne s'était pas bandé les yeux, lors du duel, à l'aide d'un foulard; il est aussi une espèce d'ogre, de monstre pour la société, surtout à Naples, une espèce de "soleil noir", de diable dévorant tout ce qu'il touche du regard; il s'approche du vampirisme par ses connotations sexuelles et anéantissantes: sa victime se donne à lui sans effort, sans opposer de résistance,

" (...) Miss Ward eût préféré tomber morte sous ce regard, prétendu si funeste, à reculer devant un amour accepté par elle avec le consentement de son oncle et que devait couronner bientôt le mariage "49.

Elle semble désirer lui dévouer sa virginité, vouloir se faire "pénétrer" par lui: " une goutte rouge tâcha la fine batiste, qu'Alicia replia d'un geste rapide ". Cet acte "en cachette" dans un lieu, non loin de la surveillance du commodore et où " l'état sauvagement inculte du jardin "50 invite à la transgression de tout interdit, conduit le lecteur à la supposition que l'"hymen" a été atteint. Supposition qui peut être confirmée, quelques lignes plus bas,

"Oh! merci, Paul; vous m'avez rendue bien heureuse, car je croyais que vous ne m'aimiez plus!" "17,

et, encore plus loin, lorsque le narrateur insiste sur l'ambiguïté avec un "autre" qui suscite quelques doutes:

" elle regardait sa vie comme enchaînée, et sa pudeur se fût révoltée à l'idée seule d'un autre hymen "48.

Cette virginité, qu'est-elle sinon l'innocence première, la candeur d'Alicia? Et, lors de sa perte, qu'est-ce qu'Alicia pourrait faire sinon se laisser pétrifier, consommer, devenir statue, pour la substituer? Le narrateur nous avait déjà prévenu: Paul n'aimait pas les statues du musée des Studj à Naples, il était amoureux et " un amoureux n'est pas un appréciateur bien enthousiaste des monuments de l'art ". Si, pour Paul, " le moindre profil de la tête adorée vaut tous les marbres grecs ou romains" n'est-ce pas justement pour boire sa vie " goutte à goutte "? N'est-ce pas pour la faire pâlir par ses propres moyens, pour la pétrifier de ses yeux? N'est-ce pas, enfin, pour s'approprier, pour faire sienne cette vie idolâtrée, pour, en aimant, donner la mort?

"-Oh! laissez-moi vous regarder, répondit M. d'Aspremont d'un ton de voix singulier (...) laissez-moi m'enivrer de cette beauté ineffable!" et il contemplait avidement les cheveux lustrés- et noirs d'Alicia (...) et semblait noter chaque trait,

chaque détail, chaque perfection comme un peintre qui voudrait faire un portrait de mémoire; il se rassasiait de l'aspect adoré, il se faisait une provision de souvenirs, arrêtant les profils, repassant les contours. 54.

"Comme un peintre" ou comme un sculpteur, dirais-je, qui voudrait créer la statue de ses rêves, fixer pour l'éternité son idéal de perfection féminine, même si cela entraîne le sacrifice de son modèle. Et Alicia, que ressent-elle? Contrairement à ce que le lecteur aurait pu croire, Alicia n'y trouve que de l'attirance et de l'enchantement:

Sous ce regard ardent, Alicia, fascinée et charmée, éprouvait une sensation voluptueusement douloureuse, agréablement mortelle; sa vie s'exaltait et s'évanouissait; elle rougissait et pâlissait, devenait froide, puis brûlante. Une minute de plus, et l'âme l'eût quittée. 55.

Ce voleur d'âmes a donc réussi à tuer Alicia. Le dernier effort d'Alicia pour lutter contre la mort est de placer sa main entre le jettatore et la victime elle-même. Cette main, qui, au début du récit avait été le symbole de l'amitié unissant Paul à son oncle, devient ironiquement maintenant une amulette impuissante contre le mauvais œil:

" elle mit sa main sur les yeux de Paul, mais les regards du jeune homme traversaient comme une flamme les doigts transparents et frêles d'Alicia "56.

Un regard brûlant qui n'a pu être vaincu par aucun des remèdes proposés dans le récit. Quant à un autre remède possible, les cornes de bœuf, Max Milner a suggéré l'interprétation de l'euphémisation du phallus. Son magistral ouvrage On est prié de fermer les yeux établit l'équivalence œil-phallus applicable à Œdipe, et, également au héros de Gautier Paul d'Asprémont. Ce rôle apotropique du phallus nous rappelle la réaction de l'homme face à l'image gorgonéenne. Pétrification érection face au complexe de castration, phallus ou cornes de bœuf face à la jettatura. La destruction d'un objet pernicieux semble seulement être possible par son semblable. L'exhibition des organes génitaux symboliques, les cornes de bœuf, ne suffiront cependant pas à éviter la destinée tragique d'Alicia:

" la castration, indissociable (...) de l'acte même de regarder par lequel le désir s'exprime, reste encore à accomplir "57.

Sans castration de Paul, sans destruction de l'organe transgresseur, sans cécité, en définitive, aucune possibilité de sauver Miss Ward. Néanmoins, loin des idées conçues contre cette absurde superstition, un autre remède est envisagé par Alicia: la couleur bleue⁵⁸. En effet, le mauvais œil, cet œil du diable ou "soleil noir", représentant l'aspect malé-

fique et dévorant, ne peut être vaincu que par "la puissance bienfaisante du soleil levant, du soleil victorieux de la nuit" "59. Plongé dans les abîmes du soleil noir, Paul n'a que la mort comme horizon. Alicia, en revanche, lui procure un paradis terrestre, cette "place", amalgame de lumière, d'ascension et d'azur ou toutes les idées suicidaires se dissipent :

La couleur bleue a pour Alicia le même effet que chez les orientaux: "dans l'Orient on oppose à cette influence un préservatif qui est tout aussi bizarre que la cause qui en détermine l'emploi; c'est la couleur bleue "61.

Toutefois, "le résultat contrariait l'intention" d'Alicia, "car il ancra Paul plus que jamais dans sa fatale monomanie" 56.

Et cependant... Alicia s'est donnée à Paul, elle a cru en ses manières aimables. Quant à lui, il a franchi l'interdit, il a osé surpasser les frontières du légitime. Dès sa première entrée chez Miss Ward, le narrateur présente la scène comme une pénétration dans " ce jardin abandonné, et presque revenu à l'état de nature "63. Lorsqu'Alicia promet au commodore de "faire pratiquer de la porte d'entrée au salon et du salon à la terrasse un passage suffisant pour un tonneau de malvoisie "64 le lecteur v entend une possibilité d'action pour le jettatore. Les conséquences ne se font point attendre. Dans la même page le commodore avait souligné le besoin de se servir d'" un sabre d'abattage" pour avancer entre "ce fourré impénétrable ", entre " ces frondaisons luxuriantes "65. C'est la seul façon de lutter contre le mauvais œil: " deux lames de pur acier "66 pour se battre en duel avec don Felipe Altavilla, et " la lame d'un poignard "67 pour brûler son regard. En conséquence, que ce soit à travers un couteau, ou n'importe quel autre élément apotropaique, il n'est possible de vaincre le mauvais œil que par son semblable. Si le fascino est

" l'influence pernicieuse qu'exerce la personne douée, ou plutôt affligée de mauvais œil "62,

s'il se présente sous la forme d'un œil brûlant, un œil pénétrant, un œil dardant, un œil-soleil, dont les regards en sont les rais, les flèches, seul son semblable, à savoir, n'importe quel autre élément phallique peut réussir à le vaincre. Comme l'affirme W. Deonna,

" aveugler par des moyens divers, en brûlant les yeux au fer rouge, en les crevant, en les arrachant, est un mode de vengeance et de châtiment partout usité "63.

Face à son désir de voir, la cécité; face à son désir de pénétrer Alicia, son châtiment au couteau; face à sa brûlure sexuelle, sa brûlure physique...

Cette suite d'oppositions ne fait que renforcer l'idée esquissée tout au long de cet article: œil méduséen, œil vampirique, et mauvais œil appartiennent à la même constellation symbolique. Du sens mythique de "l'œil pétrifiant" découle une possible interprétation: l'interprétation psychanalytique, qui consiste à v voir un synonyme de "l'œil pénétrant". Entre les deux, il faut situer, comme des déviations symboliques, l'œil vampirique et le mauvais œil. Tout désir de "pétrifier", de "mordre", de "regarder", n'importe quel orifice du corps (que ce soit l'œil, le coumorsure vampirique-, et le vagin et/ou anus) au moyen du phallus ou de tout autre élément phallique (les serpents méduséens et son regard pénétrant, les canines vampiriques, et le fascino), ne peut être soulagé et/ou puni que par son similaire, à savoir, son propre reflet phallique chez Méduse, le pieux chez les vampires, et le couteau, pour les jettatores. Alors, émergence dans le récit gautiériste? Certainement, Affleurement et de l'acte et du nom mythique: Méduse et son regard pétrifiant. Flexibilité? Sans doute. Suite de modulations montrant comment à côté de la résistance de l'élément mythique, une certaine "souplesse d'adaptation" peut être évoquée: étendue du motif mythique à la sphère légendaire des vampires. Irradiation, enfin? Aussi, bien que partiellement. L'enfouissement mythique cache, au premier abord, la référence gorgonéenne: simple superstition, le mauvais œil ira, a posteriori, à la rencontre du motif mythique. Littérature, mythe, et superstition associés, l'armature textuelle ne manque pas de s'enrichir: Th. Gautier, grand amateur d'imbrications, de superpositions, d'interférences, ne pouvait que céder à leur charme.

> Mercedes Montoro Araque Doctorante Université Stendhal

Notes

les caractéristiques du mythe ci-dessus. (Vierne, S., "Mythocritiques et mythanalyse", in Iris, nº 13, Grenoble, CRI, 1993, p. 44-46).

Brunel, P., Mythocritique. Théorie et parcours, Paris, PUF, 1992.

La définition qu'il donne est la suivante: " J'appelle syntagme minimal du mythe la ou les phrases minimales articulant les mythèmes fondamentaux ". (Siganos, A., "Du mythe littérarisé au mythe littéraire", in *Iris*, n° 13, Grenoble, CR. (1993, p. 75). Frye, N., "Littérature et mythe", in *Poétique*, n° 8, Paris, Seuil, 1971, p. 492. C'est à partir des travaux de Mircea Eliade et de Lévi-Strauss que S. Vierne souligne

Littré, E., Dictionnaire de la langue française, Paris, Gallimard/Hachette, 1972, t. 4, p. 2116.

6 Chesnel, M. A. (de), Dictionnaire des superstitions, erreurs, préjugés et traditions populaires, Paris, M. J.-P. Editeur, 3ème Encyclopédie Théologique, 1856, p. 663.

7 Girodet, J., Logos. Grand dictionnaire de la langue française, Paris, Bordas, 1976, 3

vol.; t. II, p. 1720.

Le dictionnaire de langue espagnole de M. Moliner souligne aussi les mots aojar, aojadura et aojador, comme des entrées synonymes, respectivement, de l'action, du fait (comme l'italien gettatura), ou du sujet de 'jeter un mauvais œil'. Il faut remarquer que la racine de ces trois mots -oj-, renvoie à l'œil. (Moliner, M., Diccionario de uso del español, Madrid, Edit. Gredos, 1988, t. 1, p. 203).

Même si la racine olh- dérive à l'origine du latin oculus, l'expression mau olhado (a), 'mal regardé(e)', semble faire allusion à la victime du mauvais œil, et non à l'œil, lui-même. (Domingos de Azevedo, Grande Diccionário francês-português et poru-guêsfrancês, Lisboa, Livraria Bertrand, 4ª edição, 2 vol., 1952 et 1953; t. 2, p. 979).

- R. Grandsaignes d'Hauterive insiste sur la déformation intentionnée de la forme augo, " à cause des croyances qui s'attachent au mauvais œil ". (Grandsaignes d'Hauterive, R., Dictionnaire des Racines des langues européennes, Paris, Librairie Larousse, 1949. p. 138).
- Rey, A. (sous la dir. de), Dictionnaire Historique de la langue Française, Paris,

Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 vol.; vol. 2, p. 1356.

12 Gauthier-Rouzeau, V., "le fantastique, le mythique et le mythe", in *Iris*, n°13,

Grenoble, CRI, 1993, p.116

13 Bien qu'il soit possible, de nos jours, de citer d'autres œuvres beaucoup plus ancienne, ayant cristallisé le sujet du mauvais œil, il faut comprendre qu'au XIXe siècle, les œuvres antiques devaient être inconnues voire inaccessibles pour le commun des mortels. En conséquence, le récit gautiériste a recréé, à l'écrit, ce qui avait appartenu à l'imagination populaire pendant longtemps. Dans ce sens, aujourd'hui de nombreux auteurs peuvent être cités comme ayant analysé le sujet avant Gautier : Plutarque, Ovide, Cicéron, Pline, parmi d'autres. Mais, c'est, me semble-t-il, un roman d'Heliodore datant du IV siècle de notre ère, qui, dû sa forte ressemblance avec Jettatura, me fait penser au phénomème d'intertextualité "quelle est cette langueur qui s'est emparée de ma petite fille? - Ne sois pas surpris, dis-je, si au cours d'une procession où elle a défilé devant une si grande foule, elle a attiré le mauvais œil ". Il sourit ironiquement et répliqua: "Toi aussi, comme le populaire, tu crois au pouvoir ensorceleur des yeux? - Oui, dis-je, rien n'est plus réel. Voici ce qui se passe. L'air qui est répandu autour de nous pénètre jusqu'au fond de nous-mêmes par les yeux, le nez, la bouche et les autres ouvertures du corps et apporte avec lui les qualités extérieures. Son influence dépose le germe des passions dont il est chargé dans ceux qui le reçoivent. Ainsi lorsque quelqu'un regarde d'un œil d'envie les belles choses, l'air ambiant se charge de malignité et son souffle plein d'aigreur se répand sur les voisins. Ce souffle, en raison de sa subtilité, se glisse jusqu'à la moelle des os, et c'est ainsi que souvent on prend la maladie de l'envie, laquelle proprement a été appelée ensorcellement (...) De nos organes et de nos sens, le plus mobile et le plus chaud c'est la vue ". Heliodore, Ethiopiques, III, 7; Edit. de réf.: Les Ethiopiques (Théagène et Chariclée), Paris, "Les Belles Lettres", 1938, (trad. J. Maillon); t. 1, p. 109-110. Cf. aussi Eth., IV, 5.

Gautier, Th., Jettatura, Récits fantanstiques, Paris, Booking International, coll. "Classiques Français", p. 443.

Ibid., 377.

Th. Gautier fait ici allusion à l'œuvre suivante; Valletta, Nicola Cicalata sul fascino vulgarmente detto jettatura. [Canzonete di N. V.], Napoli, M. Morelli, 1787. 2 parties en I vol. Il est à remarquer également l'existence d'une autre édit. en 1814: stamp, della Società tipografica. Cette différence d'orthographe, est-elle dûe à un erratum ou à la popularité de l'œuvre?

Gautier, op. cit., p. 390.

- 18 Ibid., 378.
- 19 Ibid., 369.
- 20 Ibid., 376.
- 21 Ibid., 345.
- 22 Ibid., pp. 334-345.
- Ibid., 346.

- 24 M. Deonna affirme que le don inné ou acquis du mauvais œil se révèle à travers plusieurs indices, comme les infirmités et défauts corporels, une chevelure particulière, la forme du nez, etc. (Cf. Deonna, W., Le symbolisme de l'æil, Paris, édit. E. de Boccard. 1965, pp. 156 et 202). Jean Paris ajoute " un regard noir ou de feu n'implique évidemment pas une pigmentation sombre ou rouge de l'iris. A son expression, d'autres traits concourent; écartement des paupières, élévation ou contraction des sourcils, des muscles frontaux, des zygomatiques, profondeur des orbites, saillies des pommettes. rides, etc. qu'il sublime de même façon ". (Paris, J., L'espace et le regard, Paris, Seuil-1965, p. 41.
- Ibid., p. 345. Ibid., 351. 25
- 26
- 27 Ibid., 345.
- 28 Ibid., 349.
- 29 Ibid., 357.
- 30 Deonna, op. cit., p. 157.
- 31 Gautier, op. cit., p. 355.
- 32 Cf. Supra, note 3.
- 33 Ibid., 360.
- 34 Deonna, op. cit., p. 146.
- 35 Ibid., 155.
- 36 Milner, M., On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit, Paris, Gallimard, coll. "Connaissance de l'Inconscient", 1991, p. 124.
- 37 Gautier, op. cit., p. 359.
- 38 Deonna, op. cit., p. 301.
- 39 Cf. Supra. note 3.
- Vernant, J.-P., La mort dans les yeux, Paris, Hachette, Collect. "Textes du XXe 40 siècle", 1985, p. 80.
- 41 Gautier, op. cit., p. 391.
- 42 Cf. Supra, note 12.
- 43 Gautier, op. cit., p. 419.
- 44 Ibid., 418.
- 45 Ibid., 419.
- Jean Paris écrit: "Semblablement, dans les bestiaires, les animaux royaux se reconnaissent à leurs pouvoirs visuels: le Lion dort les yeux ouverts; l'Aigle éduque ses fils à contempler fixement le Soleil, il aperçoit du plus haut du ciel les poissons au fond de la mer; le Basilic abat tout oiseau qui traverse sa vigilance, il paralyse l'homme, les seules belettes peuvent le mettre en fuite. Le catoblépas d'Ethiopie, le coquatrix, issu d'un œuf de coq couvé par un crapaud, ont l'œillade aussi fatale que les vampires. (...) Aux tigres, boucs, faucons, éperviers, corbeaux, chouettes, reptiles, araignées, pieuvres, est attribué le don de méduser, contre quoi les pigeons s'immunisent en se crachant mutuellement dans l'œil". (Paris, op. cii., p. 30-31).
- Durand, G., Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, Paris, Bordas, 1960. Edit de réf.: Paris, Dunod, 1984, 10è édit., p. 94.
- Gautier, op. cit., p. 428.
- 49 Ibid., 404.
- 50 Ibid., 402.
- 51 Ibid., 403.
- Ibid., 404. Ibid., 365. 52 53
- 54
- Ibid., 435.
- 55 Ibid., 435.
- 56 Milner, op. cit., p. 126.
- 57 Cf. Gautier, op. cit., 404-405.
- 58 Durand, op. cit., p. 168.
- 59 Ibid., 165.
- Chesnel, op. cit., p. 664. 60
- 61 Gautier, op. cit., p. 405.
- 62 Ibid., 353.
- 63 Ibid., 353-354.
- 64 Ibid., 352-353.

- 65 *Ibid.*, 424. 66 *Ibid.*, 435. 67 *Ibid.*, 377. 68 Deonna, *op. cit.*, p. 210.

Gautier classique, Gautier romantique. considérations en marge de l'exposition Gautier au musée d'Orsay

Théophile Gautier semble attiré par un art qui se tourne vers le passé, vers les êtres et les choses qui sont définitivement saisis, tenus par la mort ². L'art, pour lui, est une activité archéologique, une sorte de fouille dans le passé, dont il faut extraire des fragments de beauté, qui doivent être ramenés à la surface du temps, pour en même temps redevenir vivants et témoigner de la mort. L'art est un revenant, un spectre qui hante notre maison moderne, et qui fait miroiter sous nos yeux ce qui est définitivement perdu. Mais l'art, ce n'est pas seulement la chose passée qui revient, c'est surtout ce geste par lequel nous la ramenons vers le présent. Nous, les modernes, nous réinstallons au cœur de notre monde ce qui est perdu: pouvons-nous de la sorte lui rendre la vie? Pas entièrement. Ce qui était perdu, demeure perdu même après son retour sur scène. L'art triomphe du temps, mais pas complètement; il efface la mort, mais pas tout à fait.

Pourquoi? Parce que sa victoire ne peut être que momentanée, un éclair de bonheur dans la nuit, et l'oubli de la mort se retourne toujours, subrepticement, en rappel de la mort. Cette ambiguïté n'est pas la moindre, chez Gautier, ni la moins riche de significations et d'enseigne-

ments, pour nous qui le lisons.

Se tourner vers le passé: voilà une attitude qui paraît nécessaire, justement et paradoxalement si on veut être moderne, si on veut assumer la condition d'exilé où nous nous trouvons, par rapport à la beauté. Cette attitude anime l'institution artistique fondamentale des temps modernes, le musée. Quel lieu pourrait mieux représenter notre rapport à l'art, que cette sorte de cimetière vivant qu'est un musée? Transportée dans le musée, l'œuvre d'art est en même temps arrachée à son ancienne vie, éloignée d'un environnement disparu, et restituée à une autre vie, grâce au rayonnement nouveau que rend possible son isolement sur le mur blanc du musée. Or, l'œuvre littéraire de Gautier ressemble à un musée. En circulant dans ses salles, on y fait des rencontres étonnantes. L'écrivain nous y guide, oriente notre regard, suscite les visions. Gautier lui-même a parlé du Capitaine Fracasse comme d'une suite de gravures à la manière de Jacques Callot. Dans le musée Gautier, les œuvres accrochées sont très diverses. On y rencontre des paysages, le plus souvent encombrés d'édifices: châteaux, palais, ruines; de la peinture d'histoire,

avec de grandes toiles évoquant, par exemple, un épisode biblique dans Le Roman de la momie, et plus souvent de la peinture de genre transportée dans des dimensions historiques, où l'on voit les Grecs et la Grèce antique, la vie quotidienne à Pompéi, le travail des champs en Egypte, ou bien une pendaison en place de Grève au XVIIe siècle; mais encore, de la peinture orientaliste, bien sûr, avec ce thème du désert si difficile à traiter, et si attirant pourtant, pour peu que l'on soit sensible à l'appel du vide. Comme au musée d'Orsay, chez Gautier aussi les arts mineurs ou arts appliqués ne sont pas négligés: on trouve donc dans son œuvremusée un grand nombre de vases peints, d'objets d'orfèvrerie, de tissus précieux, de joyaux, de verres de Venise, on trouve des meubles sculptés par Androuet de Cerceau, des assiettes émaillées par Bernard Palissy. Tout ce qui appartient à la beauté, tout ce qui peut rentrer dans son domaine, ou être touché par sa grâce, mérite une place dans le musée Gautier. Pour définir cette expérience extraordinaire qu'il offre, on pourrait parodier un titre d'Alfred de Musset, et appeler l'œuvre de Gautier "un musée dans un fauteuil".

Ce musée est fortement caractérisé par la diversité des œuvres d'art qui v sont rassemblées. Cette même diversité nous la retrouvons dans la critique d'art de Gautier et dans son goût artistique. On l'a constaté lors de l'exposition du Musée d'Orsay: Gautier critique d'art non seulement s'est occupé de tout ce qui a été peint et sculpté entre les années 1830 et les années 1860, parce que son rôle de feuilletoniste chargé des Salons l'obligeait à tout voir et à tout commenter, mais aussi parce que son goût le poussait vers des expériences artistiques très diversifiées, parfois même antithétiques entre elles. Ainsi, comme le musée de Gautier littérateur, le musée idéal de Gautier critique s'étend lui aussi sur un territoire artistique très vaste. C'est ce que le public a pu constater grâce à l'exposition du Musée d'Orsay (et je donne au mot grâce tout son sens, pour rendre grâce à ceux qui l'ont organisée), qui a eu le mérite d'aborder la complexité des intérêts et du discours critique de Gautier, en apportant un juste démenti à la représentation bornée, étriquée de la pensée de Gautier, que certains se font encore, et dont s'était fait l'interprète Philippe Dagen, dans un article du Monde que les spécialistes n'ont pas

Dans cet article, nous avons tous été étonnés de lire que Théophile Gautier est un critique d'art à la prose "pompeuse jusqu'au ridicule", auteur "prolixe" de "feuilletons interminables et savants". Mais surtout, au delà du jugement de valeur, sur lequel la discussion pourrait se transformer en simple choc de sensibilités différentes, nous avons été surpris d'apprendre que Gautier avait "une prédilection en faveur des tableaux joliment achevés, séduisants, élégants et corrects", et que ces goûts se traduisaient chez lui en un système esthétique cohérent, en une doctrine artistique précise et étroite, qu'il aurait appliquée de la manière la plus raide pendant toute sa vie. Quelle est cette théorie, quel est ce prétendu système? Ils se résument à un modèle unique: l'art de l'Antiquité filtré à travers l'exemple de Raphaël. Gautier serait le théoricien -et si je puis dire le praticien critique- d'un idéalisme désespérément accroché à

la statuaire gréco-romaine et à la peinture de la Renaissance italienne. Il ne rêverait " que de la Fornarine et de la Joconde "; il serait " crispé sur ses références classiques et indifférent à tout ce qui ne porte ostensiblement le label gréco-romain ". Et ensuite, comble de l'opprobre, il n'aurait " rien compris " à la modernité, telle que Baudelaire l'a conçue.

Or, tout cela mérite une discussion qui porte sur des éléments factuels et qui ne s'enlise pas dans une stérile opposition de goûts. On a le droit de s'ennuyer en lisant Gautier, mais on ne devrait pas falsifier à ce point sa pensée, en s'acharnant sur la caricature qu'on a soi-même griffonnée.

Il est extrêmement difficile de saisir le vrai Gautier, parce qu'il est fuyant, surprenant dans ses contradictions, subtil dans les distinctions qu'il sous-entend et qu'il nous laisse à deviner. Personne n'a encore trouvé la formule définitive pour le résumer, personne n'a su lui coller une étiquette qui ne se révèle rapidement décevante, pour exprimer sa complexité. Mais il faut honnêtement reconnaître les limites de notre langage et de nos concepts critiques, et non pas rejeter sur l'objet de notre regard notre propre myopie. Je ne possède pas la formule définitive pour classer Gautier, mais je sais au moins deux choses: d'abord, que les classements traditionnels de l'histoire littéraire sont particulièrement impuissants à son égard; ensuite, que le seul classement qui pourrait idéalement restituer toute son originalité serait celui qui tiendrait compte de tout, je veux dire de toute l'œuvre de Gautier (narrative, poétique, critique, etc.). et non pas d'une partie seulement, fût-elle importante. D'où ma méfiance contre toute lecture partielle de Gautier, surtout lorsqu'il s'agit de reconstruire ses idées critiques en matière d'art ou de littérature, disons de reconstruire son idéologie esthétique. Il est abusif de tirer des conclusions sur Gautier critique d'art à partir de quelques articles seulement pis encore, de quelques phrases piquées à droite et à gauche sans aucun critère. Le résultat ne sera pas seulement partiel, mais profondément erroné.

Marie-Hélène Girard a abordé le sujet passionnant et problématique de la sculpture dans la critique de Gautier, ou plutôt du goût sculptural de Gautier *. Elle a très bien montré comment s'opposent, chez Gautier, différents modèles de sculpture, tous agissant en même temps, malgré l'alternance bien rythmée de leurs apparitions sous sa plume. Je reprendrai ses arguments, et au moins deux de ses exemples, qui me paraissent s'imposer, ceux de James Pradier et d'Auguste Préault. Ils s'imposent par leur importance, mais aussi -tout simplement- parce que le public a pu contempler leurs œuvres simultanément au musée d'Orsay: la Nyssia de Pradier dans le cadre de l'exposition Gautier, et un ensemble de sculptures de Préault dans l'exposition parallèle qui lui a été consacrée.

Or, aucun autre duo de sculpteurs du XIXe siècle ne pourrait être plus dissonant. Pradier et Préault représentent deux chemins nettement divergents de la sculpture, je n'ai pas besoin d'insister là-dessus. Chacun peut songer à ces deux représentations antithétiques de la femme, que sont la

Nyssia et l'Ophélie de Préault.

Gautier a beaucoup aimé Pradier, et toujours défendu Préault. Il est intéressant de comparer les discours critiques auxquels il se livre, les arguments dont il se sert pour louer l'un et l'autre. Voyons Pradier d'abord. Pradier est pour Gautier l'homme au "ciseau athénien", l'homme "qui s'est trompé de temps pour naître "parce qu'il appartient à la Grèce antique, et non pas à la France du XIXe siècle. Pradier est "un des plus complets tempéraments de sculpteur qui se soient peut-être produits depuis le siècle de Périclès "5. A chaque fois qu'il parle de lui, Gautier fait référence à l'antiquité:

Né avec un tempérament païen, Pradier [...] fut en art de la religion de Phidias, de Praxitèle et de Cléomène et ses œuvres pourraient se dresser étincelantes et pures sur les blancs autels des temples de la Grèce [...] ⁶.

Antiquité donc, et paganisme surtout, c'est un point important, si l'on pense que Gautier se considérait lui-même un homme pour qui le Christ n'était pas venu (c'est l'expression de d'Albert dans Mademoiselle de Maupin). Le paganisme profond de Pradier se déclare à travers le fait que dans ses figures sculptées "il concentre la vie dans le torse, qui est pour lui le principal du corps humain"; comme les anciens, "il n'aime pas à troubler la beauté des traits par l'expression de la joie ou de la douleur "6. Dans la statuaire chrétienne, au contraire, il y a "prédominance de la tête sur le reste du corps", ce qui est "un sentiment spiritualiste et chrétien ignoré de l'antiquité "8. On sait que, pour Gautier, le christianisme a effacé les corps et aboli la matière, alors que le paganisme les exaltait.

La sérénité, l'impassibilité classique deviennent chez Gautier, dans l'idée qu'il se fait de la beauté, le signe d'un dépassement de l'humain, qui ouvre à l'art un horizon précieux. C'est pourquoi il se dit païen, et il apprécie le paganisme de Pradier, " un païen pur, adorateur de Zeus, d'Héra, de Poseidon, et surtout d'Aphrodite ". On pourrait discuter longtemps sur le sens de cette référence à la statuaire antique, et sur l'originalité de Gautier dans sa vision de la sculpture gréco-romaine. Mais il reste que dans les textes consacrés à Pradier l'antiquité domine, elle apparaît comme le plus grand modèle, et si on ne lisait que ces textes-là, on pourrait croire, à tort, que Gautier a été simplement un partisan du classicisme.

Il y a pourtant une phrase, au moins une, dans le salon de 1848, où perce une idée différente de la statuaire de Pradier. Toujours à propos de *Nyssia*, Gautier écrit ceci:

Cette figure brille, comme tout ce que fait Pradier, par un mélange de style antique et de réalité moderne, d'où l'étude n'exclut par la pureté [...]¹⁰.

Voilà que Pradier l'antique n'est finalement pas si antique que cela! Il serait en même temps antique et moderne, et même réaliste.

Quant à Préault, si on lit les pages que Gautier lui a consacrées, surtout l'ouverture du salon de 1849, on se trouve plongé dans une tout autre atmosphère. Il n'est plus question de pureté grecque, ni de perfection de la forme; au contraire, il est question de douleur, de mélancolie, de révolte. D'abord, Gautier défend le droit qu'avait Préault de suivre un chemin différent de celui qu'indiquaient aux sculpteurs les membres de l'Institut, et approuve l'obstination de ses choix esthétiques, face à la longue série de refus qui l'éloigna du Salon jusqu'à la dissolution du jury en 1848. Gautier aime les artistes obstinés, qui poursuivent d'un bout à l'autre de leur vie un même rêve artistique. Préault est donc une personnalité unique qui revendique son unicité, son droit à s'exprimer à sa manière. Et Gautier le soutient entièrement, contre l'odieuse exclusion dont il est victime, exclusion qu'il considère comme une véritable tentative de meurtre moral.

Mais il ne s'agit pas seulement, pour Gautier, d'affirmer la légitimité des différentes expériences artistiques de son temps, la légitimité de la diversité, ce qui est déjà en soi une attitude opposée au classicisme. Gautier va plus loin dans son apologie de Préault, qu'il comprend, qu'il admire, qu'il aime. Et il est très instructif d'analyser les arguments qu'il emploie lorsqu'il veut vanter les qualités de sa sculpture, les opposant aux défauts de la sculpture néoclassique.

Voici son invective contre les statuaires traditionalistes:

Le mouvement romantique a été représenté dans la poésie par Victor Hugo, en peinture par Delacroix, en musique par Berlioz; Auguste Préault le transporta dans la sculpture. Inde iræ! Les statuaires sont en général classiques avec plus de raisons de l'être qu'on n'en a dans les autres branches de l'art; seulement, ils comprennent Phidias comme Bitaubé comprenait Homère et Campistron Eschyle: ne leur parlez pas de quelque chose de vivant, d'attendri, de douloureux ou de passionné: ils entendent la beauté à la façon des figures de cire qui tournent chez les coiffeurs, ratissent les membres comme des tuyaux de poêle et coiffent de cheveux en macaroni un de ces profils émoussés qui, par des dégradations successives. amènent le masque de l'Apollon à n'être plus qu'un museau de grenouille. Pour ces messieurs, une femme est Hébé, Vénus ou Pomone, et ils ne connaissent rien au delà. Il n'est né personne depuis le siècle de Périclès; les types des races modernes modifiés par le christianisme et la civilisation n'existent pas; ils ignorent entièrement la mélancolie, cette grande poésie des temps modernes qui courbe nos fronts en les élargissant et met l'infini dans nos prunelles. Pour eux l'expression est grimace, la fougue barbarie, l'originalité démence. Ils ne peuvent s'imaginer qu'on fasse autrement qu'eux; toute tentative leur paraît sacrilège; comme les Égyptiens aux momies desquels ils ressemblent, ils ne veulent pas qu'on s'écarte du type hiératique. On doit refaire toujours ce qui a été fait. Encore s'ils prenaient l'art à sa source sacrée, ces faux prêtres du beau, on leur pardonnerait une pareille intolérance; mais ce n'est pas un type qu'ils adorent, c'est un poncif; ils sont classiques comme ces gens qui ne jurent que par les anciens, ne savent ni grec ni latin, et font trois fautes de français par phrase!".

On pourrait difficilement imaginer un appareil d'arguments plus romantique. Tout est là, l'éloge de la vérité conçue comme capacité d'exprimer une réalité particulière et caractérisée, la polémique contre la répétition creuse du classicisme, la caricature de ce qui, se voulant imi-

tation, n'est que parodie involontaire.

La contradiction que j'ai voulu montrer, et qui apparaît en comparant les textes sur Pradier et sur Préault, pourrait être éclairée par beaucoup d'autres exemples. Pour ce qui appartient à l'opposition entre antiquité et modernité, je me limiterai à renvoyer le lecteur à deux chapitres du catalogue de l'exposition, que Stéphane Guégan a consacrés à la modernité et au réalisme ¹². On y trouve une analyse détaillée, par exemple, des contradictions de Gautier critique autour de la figure humaine. Souvent il a affirmé que la peinture ne pouvait pas se passer du nu, que l'objet le plus sublime à représenter était le corps humain dans sa nudité idéale, et que les habits modernes (et même les vêtements anciens) étaient un accessoire vulgaire dont on devait faire l'économie.

Voici ce qu'il écrit en 1837:

Sans le nu, il n'y a point de grande peinture; car avec les vêtements, le dessin n'existe pas. Une draperie n'a pas à proprement parler de forme mathématique, ce pli qui est ici peut être là [...] le dessin du corps est beaucoup plus mathématique; les os, les muscles, ont une position invariable, et l'on ne saurait les déplacer sans choquer l'æil cruellement. Si l'on abandonne l'étude du nu, comme cela est à craindre, avec cette tendance de plus en plus marquée vers les sujets modernes, les arts plastiques tomberont dans une inévitable décadence; car diviniser le corps humain, sanctifier la beauté, a toujours été le but de la peinture et de la sculpture, et vouloir les faire servir à exprimer autre chose c'est vouloir les détourner de leur but et de leur signification primitives 13.

Là on est en présence d'un raisonnement typiquement classique: le corps humain, le microcosme de la Renaissance, est l'œuvre centrale et la plus parfaite de la création; sa reproduction artistique ne peut qu'être le point culminant de l'art, celui où l'homme approche de plus près l'idéal.

Grâce à la statuaire, l'on se fait encore quelque idée de ce que doivent être les lignes et les contours de l'être le plus parfait de la création, et dont on a eu le temps d'oublier les pures types depuis que les dieux anthropomorphes de la Grèce sont tombés de leurs piédestaux sous les mains des barbares 14.

Mais chez Gautier, l'insistance sur le dessin du corps recoupe aussi une autre idée esthétique, celle de la contrainte. Un corps, cela ne se dessine pas n'importe comment; l'anatomie impose des limites à respecter; il est bon pour l'artiste de rencontrer sur son chemin un obstacle, qui l'empêche de considérer son art comme une pure et simple expression de ses émotions.

Mais revenons à nos contradictions. A côté de ces affirmations si proches du classicisme, malgré les singularités que nous pouvons y déceler, Gautier émet des avis parfaitement contraires, surtout à partir de 1845. Autour de cette date, en fait, et parallèlement à la réflexion bien connue de Baudelaire, un nouveau discours apparaît sous la plume de Gautier: le mot "modernité " et l'expression "beauté moderne " se font remarquer, dans des contextes valorisants ¹⁵. Louant différents peintres ou sculpteurs qui ont su se consacrer à la représentation de la modernité, Gautier ne se limitera pas à la nudité "moderne " de la Femme piqué par un serpent de Clésinger, mais ira jusqu'à féliciter Carpeaux d'" avoir franchement abordé le costume moderne " Carpeaux d'ailleurs est un bon exemple d'artiste qui, tout fermé qu'il est à l'antiquité, brille par sa capacité d'adhérer à la modernité. Dans son dernier salon, en 1872, Gautier en dit ceci:

M.Carpeaux est l'une des plus puissantes individualités de la statuaire contemporaine; on peut même l'appeler le seul sculpteur romantique, non pas qu'il imite en rien les gothiques et les artistes de la Renaissance: il leur reste aussi étranger qu'aux Grecs et aux Romains; mais il est dénué du sentiment antique comme Balzac et Gavarni. Ces formes portant les stigmates du travail, appauvries par les fatigues de la civilisation, tordues et convulsées aux tiraillements des névroses, lui plaisent plus que les rondeurs classiques avec leurs muscles sortis et leur santé athlétique 17.

Il y a donc chez Gautier, à propos du dilemme entre sujets antiques et sujets modernes, entre art comme "rétrospection" et art comme saisissement de la modernité, plus qu'une ambiguïté. Si le monde moderne est laid, pense Gautier, ce n'est peut-être pas une fatalité absolue. C'est pourquoi il fait l'éloge de ceux qui, comme le peintre Jules Ziegler, se consacrent à la production d'objets artistiques, tels que le vase présenté à l'exposition 18. Il s'agit d'introduire la beauté dans les moindres aspects matériels de la vie moderne, mais aussi de chercher une beauté qui se dégagerait du caractère moderne. Voici ce qu'il écrit en 1852:

On a tort, selon nous, d'affecter une certaine répugnance ou

du moins un certain dédain pour les types purement actuels. Nous croyons, pour notre part, qu'il y a des effets neufs, des aspects inattendus, dans la représentation intelligente et fidèle de ce que nous nommerons la modernité ²⁰.

D'un côté donc, comme l'écrit Gautier, "il faut que l'art donne l'épiderme à la civilisation "20, cette civilisation à laquelle la forme, pour l'instant, fait défaut. Mais aussi, d'un autre côté, et par un mouvement inverse, il faut que la civilisation moderne inspire un art nouveau. Le poète alors, l'artiste, doivent comprendre les formes nouvelles qui se dégagent des objets nouveaux, pour produire à partir d'elles une nouvelle expérience esthétique:

les nouveaux besoins enfantés par la civilisation ont produit une foule de nouveaux objets et de formes imprévues, que l'art n'a pas eu le temps d'idéaliser [...]²¹.

C'est la tâche de l'artiste moderne. Pour Gautier comme pour Baudelaire, au fond, la notion de modernité permet de s'adresser au présent sans se soumettre à la religion de l'avenir: c'est à dire que la modernité, c'est une manière de libérer le nouveau de l'emprise de la détestable religion du Progrès. La modernité, c'est le monde tel qu'il est sous nos yeux, sans jugement de valeur, sans optimisme ni finalisme, le monde qui peut offrir une nouvelle chance artistique à ceux qui savent le regarder, non pas pour exalter son inscription dans un dessein téléologique, mais pour dégager de ses apparences une nouvelle esthétique. Encore une fois, on peut être perplexe devant les oscillations de Gautier. De l'art archéologique à l'art du présent, le champ est bien vaste, avec l'exclusion seule de l'art progressif, que Gautier bafoue dès 1835, et méprise jusqu'à la fin de sa vie. A l'intérieur de ce champ, il y a assez de place pour des tendances et des personnalités diverses et divergentes.

Cela ne signifie pourtant pas que Gautier soit complètement œcuménique dans ses goûts. On sait quels efforts il a fait, sans toujours réussir, pour comprendre certaines nouveautés révolutionnaires dans la peinture des années 1860. On sait que dans deux cas, ceux de Courbet et de Manet, certains jugements de Gautier sont extrêmement éloignés de nos vues et sensibilités actuelles. Le célèbre éreintement de l'Olympia fait sourire le lecteur d'aujourd'hui, qui connaît la suite de l'histoire de l'art. Rarement un critique se situe dans une posture d'opposition si symé-

trique à ce que la postérité fera triompher.

Ce comique irrésistible (sorte de "comique de situation" posthume, puisqu'il est produit par une affirmation qui tombe - un siècle plus tard - dans un cadre qui la dément) nous contraint à rire de la gaffe "historique" de Gautier. Mais, une fois le rire épuisé, nous devrions justement nous interroger sur l'historicité de cette gaffe. Parce que ceux qui s'arrêtent là, satisfaits de la blague, pèchent en même temps par un excès d'historicis-

me et par un défaut de sentiment historique; deux péchés indignes d'un historien de l'art.

Il faut d'abord nuancer, pour apprécier les particularités de chaque cas. Le rapport de Gautier à Courbet est contrasté et contradictoire, la condamnation est parfois complète, la louange apparaît pourtant, et assez souvent. Quant à Manet, Gautier saisit d'abord, vaguement mais fortement, la nouveauté de sa peinture, et s'en réjouit. Mais il condamne ensuite, de manière cette fois-ci définitive, les développements d'un art qu'il ne comprend pas. Son effort est visible, de se mettre à l'écoute, d'adhérer à un art d'une originalité puissante et novatrice, mais l'échec est flagrant.

Or, on ne peut s'étonner ni s'indigner de cette incompréhension, que si l'on oublie l'histoire, la simple situation chronologique des événements, les dates de naissance des protagonistes. Comment peut-on être surpris qu'un homme né en 1811, forgé aux batailles littéraires autour de 1830, échoue dans la compréhension d'un phénomène aussi révolutionnaire que la peinture de Manet en 1865? Comment peut-on souligner la rupture que représente cet art nouveau, et en même temps sous-estimer à ce point la difficulté d'approche que cela entraîne pour les générations précédentes?

Mais à l'oubli de l'histoire s'ajoute, sans l'effacer, un excès d'historicisme. On accuse Gautier de ne pas avoir misé sur le numéro gagnant à la roulette de l'histoire de l'art. On lui reproche de ne pas avoir sauté à temps dans le train de l'avenir, ou de l'avoir pris en sens inverse. C'est parce que la critique militante, à laquelle nous sommes désormais habitués, est si imbue de finalisme qu'elle impose sans plus s'en apercevoir la dictature du nouveau. Gautier n'est pas un critique militant, c'est pourquoi on ne veut pas le comprendre aujourd'hui, après un siècle de doctrinarisme, d'excommunications, de bagarres idéologiques, un siècle qui ne prime que la prétendue cohérence. On ne veut, on ne peut comprendre un critique qui essayait toujours de comprendre! Cela paraît une faiblesse, un signe de fragilité théorique, alors que, au contraire, la qualité principale de la critique de Gautier réside justement dans la souplesse, l'ouverture, la pénétration de phénomènes différents et parfois opposés. La critique en liberté, c'est le titre très juste de l'exposition du Musée d'Orsay. Si Gautier s'est très souvent insurgé contre les jurés de l'Institut, ce n'est pas au nom du progrès de l'art, mais au nom de la liberté de l'art, et de la liberté dans l'art. Il n'a jamais dit: c'est nouveau, donc c'est nécessairement bon, mais il s'est toujours battu contre ceux qui pensaient: c'est nouveau, donc c'est nécessairement mauvais. Faut-il rappeler ces justes mots de Gautier contre l'idée de progrès dans l'art?

L'Art, différent en cela de la science, recommence à chaque artiste ¹².

Dans sa cuistrerie, la critique militante s'est toujours opposée à cette vérité. Laissons-la reprocher à Gautier d'avoir loupé le train de l'avenir. Laissons-la dans l'illusion de voyager dans le "bon" sens de l'histoire,

et voyageons nous-mêmes en compagnie de Gautier, sachant que son chemin à lui ne mène ni en avant ni en arrière sur la route si nettement tracée par les manuels d'histoire de l'art. Avec Gautier, on voyage simplement sur le chemin de l'expérience esthétique et de la réflexion sur cette expérience: nous nous retrouverons en même temps dans le passé, dans l'avenir et dans le présent. Nous nous trouverons toujours placés, avec lui, dans ce lieu magique qui est le point d'où l'on regarde un tableau, l'endroit où l'on perçoit, on observe, on contemple. Nous revivrons avec lui l'émotion de nous installer dans la même place, au même point de vue où se sont trouvés les contemporains de Giotto ou de Poussin, de Zurbaràn ou de Rembrandt: là, devant ces œuvres toujours actuelles et toujours inactuelles, inactuelles déjà à leurs époques, et actuelles à la nôtre.

Pour mieux comprendre les vraies raisons du scandale que produit le jugement négatif de Gautier sur Manet, il faut le comparer avec un autre jugement tranchant et énormément injuste, sa condamnation de Racine. Gautier s'exprime, cette fois-ci sans exception et sans nuance, toujours de manière méprisante sur Racine: il l'accable des pires injures. Personne ne s'émeut pourtant de cette injustice flagrante: et pourquoi? Parce que l'histoire littéraire nous apprend que s'opposer à Racine au XIXe siècle, c'est s'inscrire dans l'évolution en cours, c'est aller dans le sens de l'histoire. Dans ce cas, Gautier a misé sur le bon numéro, il a gagné, et il se trouve à l'abri de tout reproche. Son aveuglement n'est pourtant pas inférieur à propos de Racine qu'à propos de Manet. Si nous étions plus historiens et moins historicistes, la gaffe sur Manet devrait être moins choquante que celle sur Racine. Nous devrions voir assez facilement en quoi Manet était incompréhensible pour quelqu'un qui pourtant avait des goûts s'élargissant sur un territoire très vaste.

Les territoires de la peinture que Gautier aime, qu'il conçoit, je me les figure comme s'étendant sur un globe qui aurait à ses deux pôles l'art des deux grands peintres de son époque que Gautier a le plus admirés: Ingres

et Delacroix.

La polarité Ingres-Delacroix, toute banale qu'elle puisse nous paraître aujourd'hui, offre à mon avis la possibilité de bien comprendre et décrire le goût de Gautier dans sa complexité. Eugène Delacroix n'est pas défendu par Gautier simplement à cause d'un a priori romantique: il est, bien sûr, le Victor Hugo de la peinture, le peintre qui a lancé comme un défi, en 1827, la Mort de Sardanapale, faisant pendant aux poèmes des Orientales; mais il est surtout un peintre à la personnalité artistique imposante, qui porte en lui ce que Gautier appelle un microcosme, un monde à lui, aussi vaste que la réalité, mais caractérisé d'une manière unique. Tout ce qui sort du pinceau de Delacroix est marqué au sceau d'une individualité puissante, qu'on reconnaît dans le moindre détail, qu'on ne saurait confondre avec aucune autre. Devant les reproches dont Delacroix était accablé, Gautier sent qu'ils ne font pas le poids. Qu'estce qu'une incorrection du dessin, un défaut de construction anatomique, devant la force d'un phénomène tel que Delacroix?

Dans tous ses Salons, Gautier analyse à sa manière le microcosme de

ce peintre, et toujours il est subjugué par cet univers imaginaire qui s'impose et dicte ses lois. Toujours Gautier s'insurge contre la place insuffisante qui est faite au grand peintre. Comme il le fait pour tous ceux qu'il apprécie, il rend compte des toiles refusées de Delacroix, et il en profite pour attaquer le jury. En 1845 la polémique est particulièrement féroce, et elle nous permet de comprendre à quelle hauteur suprême Gautier situait ce peintre dans son panthéon personnel. Voici quelques phrases d'une invective contre les membres du jury:

Eh bien! puisque vous ne paraissez pas le savoir, mes chers messieurs, nous vous apprendrons une chose, c'est que M.Eugène Delacroix est un des plus fiers peintres de l'école française, qu'il est l'honneur et la gloire d'un grand pays, qu'il a eu et qu'il a une puissante influence sur l'art de son temps, et qu'il figurera dans ce Louvre d'où vous le repoussez, à côté de Rubens, du Tintoret, de Titien, de Murillo, et soutiendra sans pâlir le voisinage des plus ardentes peintures. Cette Education de la Vierge, cette Madeleine, honorées de vos boules noires, seront suspendues au plus beau jour, parmi les chefs d'œuvre, pour servir de modèle aux jeunes peintres de l'avenir. - Si M.Eugène Delacroix daignait vous donner des leçons, vous devriez vous estimer trop heureux de les recevoir, bien loin de vous arroger le droit de porter un jugement sur une de ses toiles ²³.

On voit bien comment s'articulent, dans la pensée de Gautier, deux perspectives: d'une part Delacroix est le peintre de la rupture romantique, d'autre part il assure la continuité d'une tradition anti-classique,

représentée par les grands noms auxquels il est rapproché.

Peut-on, après cela, insinuer qu'il était un adversaire de Delacroix? Philippe Dagen veut croire qu'un reproche adressé par Gautier à Chassériau, d'avoir servilement imité Delacroix dans certains de ses tableaux, signifie que Delacroix est un modèle négatif, rejeté ²⁴. Alors que ce reproche s'adresse à l'attitude d'imitation en soi, non pas au choix du modèle. Ce qui est blâmé, c'est la lâcheté du peintre qui n'ose pas être lui-même, et qui fait du Delacroix au lieu de faire du Chassériau. Le grand peintre, justement comme Ingres ou Delacroix, est celui qui, même s'il le voulait, ne pourrait pas quitter la voie que sa personnalité trace devant lui. Il est spontanément cohérent: chacun voit le romantisme profond de cette conception.

Il est donc abusif d'induire une opposition à Delacroix (d'ailleurs mille fois démentie par d'autres textes) sur la base des critiques adressées à un peintre qui le singeait. Mais il est encore plus absurde d'affirmer que, sous la plume de Gautier, l' "éloge de Delacroix se refroidit peu à peu, régulièrement, au fil des Salons. Chaleureux en 1839, il perd de sa verve vingt ans après, et se hérisse de réticences à demi avouées et de réserves mal dissimulées [...] " 25. L'article du Salon de 1859 est tout à

fait élogieux, et seuls peuvent l'entendre comme un démenti des précédents, ceux qui absolument tiennent à attribuer à Gautier, contre toute évidence, une "prédilection [...] en faveur des tableaux joliment achevés, séduisants, élégants et corrects ". Voici la réflexion qu'inspire à Gautier l'incorrection et l'inachèvement du Christ descendu au tombeau de Delacroix:

Pour l'amateur que charment surtout le poli d'une casserole, le détail d'un balai, la cassure d'une robe en satin, ce tableau doit paraître un informe barbouillage; pour l'artiste il est complet; le fini le plus extrême n'y ajouterait rien, et peutêtre y ôterait. Les figures ont des mouvements si vrais, si dramatiques, si passionnés dans leur savante négligence; elles font si bien ce qu'elles font, que l'imagination les achève, quoique souvent elles soient à moitié perdues dans l'ombre et à peine indiquées en cinq ou six touches grossières: le geste fait supposer le bras et le regard remplace l'œil. Si ce n'est pas un corps qui soulève cette draperie, à coup sûr c'est un sanglot ²⁶.

Gautier n'aurait pas pu mieux dire, s'il avait voulu faire mentir ceux qui lui attribuent l'amour absolu du fini. Mais laissons de côté la polémique, et allons visiter l'autre extrémité du globe, le lieu où réside Jean-Auguste Dominique Ingres. Ce peintre a toujours profondément touché Gautier, par une œuvre dont il admire l'impassible continuité, tout au long des décennies, du tout début du siècle, jusqu'aux années 1860.

Alors que Delacroix est un "frère aîné" pour Gautier, à peine plus âgé que Hugo, et dont il suit dès le début -tout jeune- la carrière, Ingres au contraire est déjà un homme et un artiste mûr, lorsque Gautier prend contact avec son art. Il n'y a là aucune solidarité d'école qui joue, Ingres étant un artiste qui, à première vue, ne s'inscrit pas dans la mouvance romantique, et qui a pu être interprété différemment pendant sa longue carrière, hérissée d'obstacles, de contrastes, et de triomphes aussi. Il y a plutôt une attraction profonde, immédiate et durable chez Gautier, pour une œuvre dont il est fasciné, bien avant de la soumettre à son discours critique. Je crois que Gautier ressentait profondément ce qu'il aurait pu appeler l'" affinité secrète" entre l'œuvre d'Ingres et la sienne.

Dès 1833, à l'occasion de son premier Salon, Gautier donne déjà à Ingres la première place parmi les peintres. Et, chose extrêmement significative pour nous, l'oppose nettement à l'école des élèves de David, sou-

tenue par le classicisme critique.

Il y a dans ce portrait une telle sainteté de lignes, une telle religion de la forme dans les moindres détails, le faire en est si primitif, que l'on a toutes les peines du monde à croire que cela ait été peint en plein règne de David, il y a quelque vingt ans ²⁷.

En même temps, il voit Ingres comme le héros du dessin:

Ayant vu, dès son début, que le dessin était bon, il s'y est attaché par-dessus toute chose [...] 28.

On sait que le clivage entre dessinateurs et peintres, entre dessinateurs et coloristes, s'ancrant sur certaines oppositions traditionnelles (école toscane et école vénitienne, etc.) a pu recouper l'opposition entre classiques et romantiques, surtout si l'on considère Delacroix comme parangon du romantisme pictural. Au Delacroix élève de Titien, de Tintoret et de Rubens, s'opposerait l'Ingres élève de Raphaël ²⁹.

Il est vrai que Gautier remarque et souligne toujours le raphaëlisme d'Ingres. Il écrit qu'Ingres reste "fidèle à Raphaël son Dieu "3, qu'il est "à genoux devant Phidias et Raphaël, ses dieux "31, ou bien qu'il a peint "la seule madone que l'on ait faite depuis Raphaël [et que] le Sanzio luimême serait fier [d'] avoir dessinée et peinte "32. Mais Raphaël n'épuise pas la référence à la Renaissance, qui est plus complexe: Gautier compare parfois Ingres à Dürer, ou à Holbein 33, ou encore au Greco 34. Et, à ce propos, il faut rappeler que la Renaissance est, à cette époque, une référence romantique, régulièrement utilisée, en littérature comme en peinture, contre la référence classique au XVIIe siècle. La Renaissance des romantiques est une époque relativement "barbare", "primitive", dans laquelle le romantisme redécouvre la douceur, la naïveté, l'hédonisme esthétique, contre la raideur (réelle ou supposée, peu importe) du siècle de Louis XIV.

Après 1834, Ingres boude le Salon, et Gautier est privé du plaisir de l'admirer publiquement. En 1837, il est vrai, Gautier arrive à glisser une page sur les peintures d'Ingres qui malheureusement ne figurent pas au Salon, mais il faut attendre 1855 pour qu'une grande exposition rétrospective permette aux Parisiens de contempler une trentaine de tableaux du vieux maître, et à Gautier de se répandre en éloges sur cet artiste dont l'œuvre le hante:

D'abord nié, longtemps obscur, mais persistant dans sa voie avec une constance admirable M.Ingres est aujourd'hui arrivé à la place où la postérité le mettra, à côté des grands maîtres du seizième siècle, dont il semble, après trois cents ans, avoir recueilli l'âme [...]. Seul, il représente maintenant les hautes traditions de l'histoire, de l'idéal et du style; à cause de cela, on lui a reproché de ne pas s'inspirer de l'esprit moderne, de ne pas voir ce qui se passait autour de lui, de n'être pas de son temps, enfin. Jamais accusation ne fut plus juste. Non, il n'est pas de son temps, mais il est éternel. - Sa sphère est celle où se meuvent les personnifications de la beauté suprême, l'éther transparent et bleu que respirent les sibylles de la Sixtine, les muses du Vatican et les Victoires du Parthénon. Loin de nous l'intention de blâmer les artistes qui se pénètrent des passions contemporaines et s'enfièvrent

des idées qu'agite leur époque. Il y a, dans la vie générale où chacun trempe plus ou moins, un côté ému et palpitant que l'art a le droit de formuler et dont il peut tirer des œuvres magnifiques; mais nous préférons la beauté absolue et pure, qui est de tous les temps, de tous les pays, de tous les cultes, et réunit dans une communion admirative le passé, le présent et l'avenir. Cet art, qui n'emprunte rien à l'accident, insoucieux des modes du jour et des préoccupations passagères, paraît froid, nous le savons, aux esprits inquiets, et n'intéresse pas la foule, incapable de comprendre les synthèses et les généralisations. C'est cependant le grand art, l'art immortel et le plus noble effort de l'âme humaine: ainsi l'entendirent le Grecs, ces maîtres divins dont il faut adorer la trace à genoux. - L'honneur de M.Ingres sera d'avoir repris le flambeau que l'antiquité tendit à la Renaissance [...] ¹⁵.

Voilà qui est sans ambiguïté, au moins à première vue. Parce que tout cet hellénisme, si bien théorisé, si sérieux et si sincère, certes bien plus convaincant et plus émouvant que celui des membres de l'Institut, a des côtés peu orthodoxes. Il est clair que ce flambeau de l'art, qui passe des mains de l'antiquité à celles de la Renaissance, passe ensuite directement aux bras puissants du romantisme, mais sans faire étape chez Le Brun, et encore moins chez David et ses émules. C'est pourquoi Gautier peut, d'une manière surprenante, rapprocher tout de suite après, dans le même article, Ingres aux romantiques, en rappellant les réactions provoquées par La Grande Odalisque en 1814:

Ingres fut poursuivi des mêmes injures qu'on prodigua ensuite aux chefs de l'école romantique:- on l'accusa de vouloir faire rétrograder l'art jusqu'à la barbarie du seizième et du quinzième siècle [...]³⁶.

De même, Gautier excuse et défend les exagérations anatomiques d'Ingres, exactement comme il l'avait fait pour Delacroix, avec le même argument :

l'art - écrit-il - n'a pas pour but de rendre la nature, et s'en sert seulement comme moyen d'expression d'un idéal intime ³⁷.

On pourrait multiplier les citations remarquables à propos du dessin et de la couleur chez Ingres, auquel Gautier attribue, en plus des qualités de dessinateur, des dons de coloriste. Par exemple, dans la Grande Baigneuse, Gautier voit "une couleur qui semble prise sur la palette de Titien", et, devant Œdipe devinant l'énigme du sphinx, il déclare: "on dirait un Giorgione" 38. Voilà Ingres comparé à deux des plus grands coloristes. Et, pour finir, cet Ingres qui n'est pas moderne a pourtant peint l'Angélique, qui "n'est pas une statue qui vit [comme la Vénus anadyo-

mène], [mais] une femme, et une femme moderne [...]" 39. Encore une fois, les pistes s'embrouillent, entre dessin, couleur, forme, sentiment,

antiquité, modernité.

Le cas Ingres est le plus riche en ambiguités significatives, le plus inépuisable de pièges et de surprises. Je suis tenté d'affirmer qu'il pourrait nous livrer les clés les plus secrètes de la "chambre spirituelle" de Gautier (comme disait Baudelaire), si seulement nous pouvions le creuser jusqu'au tréfonds. Deux phrases capitales et révélatrices se nichent dans le commentaire de *Paolo et Francesca*:

M.Ingres, qui était si grec dans l'Apothéose d'Homère, si romain dans Le Martyre de saint Symphorien, si oriental dans ses diverses odalisques, est ici un vrai imagier du moyen âge, plus la science du dessin et le style, qu'il n'oublie jamais. Cette facilité à s'empreindre de la couleur locale d'un sujet est l'une des nombreuses qualités du grand artiste qu'on a le moins remarqué, et sur laquelle nous insistons, car nul n'a poussé plus loin cette puissance de transformation 40.

Cet Ingres-là est un romantique pur. Et non pas parce qu'il fait du moyen âge, mais parce il sait se transformer, se laisser imprégner par la couleur locale et restituer les différents caractères des époques et des lieux. Cet Ingres-là devient un kaléidoscope vivant, qui reflète les mille facettes de la réalité, ou plutôt les mille visages de l'art. Parce qu'il faut associer à sa faculté de métamorphose une autre formidable faculté: celle d'imiter. En fait, la peinture de toutes les époques semble transparaître à travers les toiles d'Ingres. Lui aussi, comme Gautier, a créé par son œuvre son propre musée idéal.

Or, nous rencontrons là les limites de nos propres catégories historiques et critiques. Si l'opposition entre classique et romantique semble s'embrouiller à ce point, c'est peut-être non pas à cause d'une confusion mentale chez Gautier, mais à cause de la faiblesse de notre langage critique. Il faut essayer de bien cerner ce qui est mis en cause ici par Gautier. Je propose de voir dans cette réflexion sur Ingres deux dépassements parallèles et simultanés: d'une part le dépassement du modèle classique en tant que modèle de l'unicité (la beauté est unique, intemporelle, universelle), mais d'autre part le dépassement du modèle de l'originalité romantique (qui est une autre forme, opposée, d'unicité elle aussi, puisqu'elle se fonde sur l'unicité de l'individu).

Nous avons donc en même temps un art qui veut aller au delà de la fixité à laquelle semble le condamner l'unicité universaliste, mais qui veut également se soustraire au piège de la fixité identitaire. Il faut absolument être mobile, c'est cela qui est impératif. Mais cet art vaguement envisagé contient en lui son antithèse: le regret de l'universalité perdue

et le regret de l'originalité impossible.

Gautier, que nous avons vu reprocher à Chassériau son imitation de Delacroix, aimait à répéter par ailleurs que l'artiste moderne ne pouvait plus rien inventer, et même que depuis les débuts de la civilisation on s'était contenté de quelques lieux communs toujours repris, sur lesquels il était possible de broder à l'infini. Lorsqu'il voit une tête du Christ d'Ingres, il fait cette réflexion:

La tête du Christ mêle au type traditionnel le sentiment particulier de l'artiste; c'est ainsi que les maîtres savent être neufs en traitant des sujets en apparence usés. Cinq ou six thèmes de ce genre ont suffi pendant des siècles aux grandes écoles d'Italie.⁴¹

Ce même tableau lui "remet en mémoire" - dit-il - un tableau de Rocco Marconi (peintre vénitien du seizième siècle), qu'il a vu à l'Accademia en 1850. Ainsi le passé revient à travers l'art actuel. Mais dans son récit de voyage en Italie, Gautier avait fait la comparaison inverse: "Son Christ entre saint Jean et saint Paul [de Marconi] rappelle un sujet analogue du peintre du plafond d'Homère [...] "42 - c'est à dire d'Ingres. Là, c'est le présent qui s'introduit dans l'art ancien. Il est très remarquable que cette circulation d'images à travers le temps se fasse dans les deux sens! Dans Le Pape Pie VII tenant chapelle, Ingres a peint sur le fond le Jugement dernier de Michel-Ange. Gautier commente:

Ce fond est à notre avis la seule copie vraie qu'on ait jamais faite de l'œuvre colossale de Michel-Ange; l'impression est la même que si l'on était réellement dans la chapelle Sixtine ⁴³.

Nous assistons dans ce cas à la superposition complète des deux images. Où est alors l'originalité? Mais, aussi, où est le sens de l'imitation? Peut-on conclure qu'on n'est original qu'en copiant? Qu'on n'est Ingres qu'en faisant du Raphaël, du Michel-Ange, du Titien, etc.? En plus, qui peut dire si Gautier voyait du Raphaël en Ingres ou bien de l'Ingres en Raphaël?

Le problème de l'invention parcourt l'œuvre entière de Théophile Gautier, qui peut être lue comme une longue réflexion sur le dilemme de l'imitation et de l'originalité. Pour comprendre cette présence problématique, il est utile de faire un anachronisme, comme le faisait Gautier voyant Ingres dans Marconi. L'œuvre d'un grand artiste italien d'aujour-d'hui, Giulio Paolini, vient à notre secours. En 1968, Paolini a réalisé un tableau, L'invention d'Ingres, obtenu par la superposition de deux images: l'autoportrait présumé de Raphaël, qui se trouve aux Offices, et la copie qu'en a faite Ingres. On constate ainsi qu'entre le tableau de Raphaël et le tableau d'Ingres il n'y a qu'un petit décalage. Tout est dans ce petit décalage pourtant: il contient notre problème tout entier!

L'image est si parlante qu'on regrette de devoir faire l'effort de la traduire en mots. Nous sommes peut-être arrivés devant ce qui fait vraiment obstacle à notre compréhension de Gautier, devant la grande question. J'essayerai de la formuler ainsi: quelle est la différence entre l'imitation classique et cette opération que fait Ingres (ou Gautier le regardant) visà vis de la peinture du passé? En quoi le rapport d'Ingres et de Gautier avec une longue tradition diffère-t-il de l'imitation classique? On pourrait parler d'un glissement de l'imitation à la citation; mais le concept de citation peut paraître insuffisant. J'ai moi-même proposé autrefois de lire l'œuvre littéraire de Gautier comme une œuvre au second degré ". Je me demande encore si cette notion peut suffire à expliquer une attitude aussi complexe.

Il est pourtant impératif d'établir une distinction entre l'attitude du classicisme envers le passé et ses modèles, et l'attitude de Gautier. Tout nous indique qu'il y a là une divergence essentielle. C'est peut-être dans une autre conscience de la condition moderne qu'il faut chercher la racine de cette divergence. La modernité pour Gautier est une condition mélancolique, parce qu'elle est une situation d'exil. L'homme moderne est coupé des sources profondes de la poésie, séparé pour toujours de tout contact avec ce qui peut donner à l'art un caractère de spontanéité et de naïveté. D'où -nécessairement- un art du fragment cité, un art de la reprise, de la répétition et du second degré. L'attitude classique est au fond plus optimiste: il s'agit de poursuivre sur une voie tracée par les ancêtres, de maintenir une continuité, d'entretenir ce qui n'est jamais mort. Or, c'est justement cette continuité qui paraît à Gautier définitivement brisée, et c'est pourquoi la mort est là, dans l'œuvre. Tout ce que l'on peut faire, c'est s'élancer au-delà de cette rupture, pour en rapporter les fragments épars de la beauté perdue.

J'ai décrit jusqu'ici un parcours en zigzag à travers les contradictions théoriques de Gautier, et tenté d'esquisser une voie de sortie des oppositions dont lui et nous, nous avons hérité, et qui façonnent notre pensée.

Je crois qu'il faudra, à la fin de ce parcours, constater deux choses: d'abord que nous ne trouvons pas dans la pensée de Gautier, dans ses écrits critiques, une solution théorique au problème et au dilemme du romantisme et du classicisme. Ensuite, que les solutions que nous-mêmes nous pouvons chercher à donner ne peuvent se passer des suggestions que nous apporte la lecture des textes littéraires de Gautier, donc de son œuvre d'écrivain et de poète. La réponse, chez lui, n'est pas théorique mais pratique: elle est dans l'acte littéraire.

Je donnerai un dernier exemple pour m'expliquer. Toute l'œuvre narrative de Gautier est parsemée de cette figure de rhétorique qu'on appelle l'oxymore, et pour laquelle Gautier manifeste une véritable prédilection. L'oxymore, permettant d'allier deux mots de sens contradictoires pour produire un sens nouveau, se prête à la synthèse impossible, et au

dépassement poétique des contradictions. Il peut exprimer en raccourci ce que la syntaxe tarde à expliquer. Gautier aurait pu dire, par exemple, que la Nyssia de Pradier était "modernement antique".

De même, il construit parfois des comparaisons complexes d'œuvres d'art, qui font comme allusion à une synthèse idéale. Ainsi, à propos de certain tableau d'Ingres, il écrit: "on dirait un fragment de statue grecque bruni avec les tons fauves du Giorgione "45. Voilà que dans le musée idéal les œuvres se confondent, se superposent, se mélangent entre elles, et permettent d'envisager l'œuvre idéale, qui dépasserait les limites des doctrines et des techniques. Antiquité et modernité, dessin et couleur, fini et infini, forme et sentiment, ne trouvent leur point de synthèse utopique que dans une dimension imaginaire, ou, si l'on préfère, grâce aux pouvoirs magiques du langage.

Je ne citerai pas tous les nombreux oxymores par lesquels Gautier semble envisager et observer l'horizon lointain où les déchirements les plus profonds seraient effacés, abolis. J'en citerai un pourtant, qui a trait à la peinture. Il se trouve dans *Mademoiselle de Maupin*. D'Albert rêve à sa femme idéale, et ce rêve se résout en une longue série d'oxymores, culminant avec un oxymore pictural:

Elle est blonde avec des yeux noirs, blanche comme une blonde, colorée comme une brune, quelque chose de rouge et de scintillant dans le sourire. La lèvre inférieure un peu large, la prunelle nageant dans un flot d'humide radical, la gorge ronde et petite, et en arrêt, les poignets minces, les mains longues et potelées, la démarche onduleuse comme une couleuvre debout sur sa queue, les hanches étoffées et mouvantes, l'épaule large, le derrière du cou couvert de duvet: -un caractère de beauté fin et ferme à la fois, élégant et vivace, poétique et réel; un motif de Giorgione exécuté par Rubens 46.

Blonde et brune, blanche et colorée, élégante et vivace, poétique et réelle; tout cela en même temps, et tout cela résumé par ce bizarre tableau imaginaire, conçu par la sérénité de Giorgione et réalisé par la fougue de Rubens.

On pourrait citer également l'expression " un carton d'Ingres coloré par Titien ", par laquelle Gautier veut louer un Chassériau réussi à ses yeux ⁴⁷. Dans ces images impossibles, le Giorgione de Rubens, l'Ingres de Titien, qui seraient toujours décevantes si un peintre s'essayait à les produire, mais qui dégagent toute leur force visuelle dans l'écriture, les contraires trouvent, pour un instant, une solution à leur conflit. Solution utopique, qui laisse intacte la richesse de l'un et de l'autre terme, fait rayonner la synthèse en évitant toute déperdition.

Ici, plus de fluctuation, mais une nouvelle réalité, dépassant toutes les conditions initiales de son surgissement. Ainsi Gautier se sert du langage pour projeter dans un au-delà utopique la solution des conflits. L'objet idéal dont il nous fait rêver n'est plus déchiré par l'impossibilité d'être et ne pas être en même temps, il réalise une victoire instantanée sur la loi de la non-contradiction. Il peut être clair et obscur simultanément, parce qu'il veut être en même temps mort et vivant, fini et infini, transcendant et immanent, et - si l'on veut se servir de ces mots un peu usés - classique et romantique.

J'ai sciemment choisi un titre vieux jeu pour ces considérations: Gautier classique, Gautier romantique. Paul Valéry disait:

Il est impossible de penser - sérieusement - avec des mots comme Classicisme, Romantisme, Humanisme, Réalisme... On ne s'enivre ni ne se désaltère avec des étiquettes de bouteilles 48.

Il avait raison. Mais je ne prétends désaltérer qui que ce soit, et encore moins l'enivrer. C'est Gautier qui apporte le vin à notre table, ce sont la littérature et l'art, pas la critique. Le critique de service se limite à aider le public à s'orienter dans la cave, et pour ce faire il doit bien se servir d'étiquettes. La difficulté, et la déception, surgissent lorsqu'il se limite à deux ou trois étiquettes seulement, toujours les mêmes, et insuffisantes pour exprimer l'immense variété des saveurs. Il faut donc multiplier et renouveler notre répertoire d'étiquettes sur les arts du XIXe siècle, pour mieux cerner les nuances, les rapports secrets, les différences cachées, et surtout pour ne plus risquer de négliger un grand vin en le prenant pour de la piquette.

Paolo Tortonese Université de Savoie

Notes

- 1- Théophile Gautier, la critique en liberté, exposition présentée au Musée d'Orsay du 18 février au 18 mai 1997. Je publie ici le texte remanié d'une conférence faite à l'auditorium du Musée d'Orsay, le 15 mars 1997. Une version plus courte de ce texte (environ la moitié) a paru dans 48/14. La Revue du Musée d'Orsay, n°5, automne 1997.
- 2- Dans sa conférence du 1^{er} février à l'auditorium du Musée d'Orsay, Anne Ubersfeld a brillamment traité cette question.
- 3- Philippe Dagen, "Gautier l'antique", Le Monde, 30 décembre 1994.
- 4- Marie-Hélène Girard, "Gautier et les sculpteurs romantiques", 48/14. La Revue du Musée d'Orsay, n°5, automne 1997, pp.51-57. Sur le même sujet, voir aussi Lois Cassandra Hamrick, "L'art robuste seul a l'éternité: Gautier et la sculpture romantique ", *BSTG*, n°18, 1996, pp.439-467.
- 5- La Presse, 23 avril 1848; cf. Critique d'art, cit., p.343.
- 6- La Presse, 10 juin 1852; Id., p.345.
- 7- La Presse, 23 avril 1848; cf. Critique d'art, cit., p.344.
- 8- Ibid.
- 9- Ibid.
- 10- Id., p.343.
- 11- La Presse, 27 juillet 1849; Id., p.350.
- 12- Théophile Gautier, la critique en liberté, catalogue établi et rédigé par Stéphane Guégan avec la collaboration de Jean-Claude Yon, Réunion des musées nationaux, 1997.
- 13- La Presse, 10 mars 1837.
- 14- La Presse, 10 avril 1847.
- 15- Voir à ce propos les réflexions de Loïs Cassandra Hamrick, dans l'article " Gautier et la modernité de son temps ", BSTG, 1993, t.II, pp.521-542.
- 16- Le Moniteur universel, 3 août 1866.
- 17- Le Bien public, 2 juin 1872.
- 18- Voir le catalogue cité, n°155.
- 19- La Presse, 27 mai 1852.
- 20- "Plastique de la civilisation. Du Beau antique et du Beau moderne", L'Événement, 8 août 1848. 21- Ibid.
- 22- Revue des Deux Mondes, 1er septembre 1847.
- 23- La Presse, 11 mars 1845; Id., p.169. 24- La Presse, 25 mai 1852.
- 25- Philippe Dagen, op.cit.
- 26- Le Moniteur universel, 21 mai 1859; cf. Critique d'art, cit., p.177.
- 27- La France littéraire, mars 1833; Id., p.259.
- 28- Id., p.258.
- 29- Mais Gautier affirme souvent que la couleur n'est pas inférieure au dessin. En 1847, polémiquant contre Rodolphe Töpffer, qui avait écrit que la ligne est " au-dessus de tout " et que l'art le plus élevé peut se passer de la couleur, Gautier écrit: " L'idée de beau se rend aussi bien par un choix de teintes que par un choix de lignes. Quand Paul Véronèse fait monter dans un ciel bleu de turquoise la blanche colonnade d'un portique, quand Rubens frappe d'une plaque rose une joue d'un gris argenté, le Vénitien et le Flamand ont exprimé tout aussi nettement leur idée d'élégance, de beauté et de splendeur que Raphaël en caressant le contour de la Fornarina. " (Revue des Deux Mondes, 1er septembre 1847)
- 30- La Presse, 15 mars 1837; cf. Critique d'art, cit., p.261.
- 31- La Presse, 12 juillet 1855; Id., p.263.
- 32- La Presse, 15 mars 1837; Ibid.
- 33- Voir l'article de La France industrielle, avril 1834, et celui de La Presse, 15 mars 1837; Id., p.260 et p.262.
- 34- Gautier compare son portrait préféré d'Ingres, celui de Mme Devauçay, à un portrait du Greco (La Presse, 14 juillet 1855, cf. Critique d'art, cit., p.276).
- 35- Le Moniteur universel, 12 juillet 1855; Id., pp.263-264.

A propos des "Nuits d'été"

à A.-G. B.

"Laquelle des deux puissances peut élever l'homme aux plus sublimes hauteurs : l'amour ou la musique ? C'est un grand problème. Pourtant il me semble qu'on devrait dire ceci : l'amour ne peut pas donner une idée de la musique, la musique peut en donner une de l'amour. " Berlioz, Mémoires.

Dans la conclusion de la Musique et les lettres au temps du romantisme, si riche de perspectives diverses, Léon Guichard écrivait en 1955

"La période romantique est, dans l'histoire de la musique française, une période creuse... Le romantisme intime ne nous a rien laissé qui nous atteigne et puisse vivre en nous. La musique ne vit réellement que par ceux qui la pratiquent, et nous ne "pratiquons" pas la musique romantique française. La plupart des amateurs qui "font" de la musique jouent du piano ou chantent des mélodies, et s'ils sont pianistes, ils passeront de Couperin ou de Rameau à Debussy, Ravel ou Fauré... Si nous pouvons chanter, c'est encore un recueil de Schubert ou de Schumann que nous ouvrons, et jamais ceux d'Amédée de Beauplan ou de Loïsa Puget. Berlioz n'a rien composé pour le piano (...) et ses mélodies sont insignifiantes . Il reste hors de notre portée ou de notre goût. Le grand romantisme musical, dans la musique d'orchestre, d'opéra, de piano ou de chant, est le romantisme étranger, et surtout allemand. Dans le nôtre, nous ne trouvons en rien - Berlioz à part - l'équivalent de notre romantisme littéraire. La musique francaise n'a pas alors de Balzac ou de Hugo, de Lamartine ou de Vigny - moins encore de Baudelaire - à peine un Brizeux, une Valmore, un Dumas... "

On croit rêver. Léon Guichard, qui fut non seulement un remarquable professeur de lettres mais un musicien hors pair (organiste et chef de choeurs notamment), lui qui écrivit ce bel ouvrage "pour montrer à des étudiants la richesse de la matière", écrirait-il encore aujourd'hui les lignes que je viens de citer ? Je ne le crois pas.

Léon Guichard, il est vrai, marque bien dans sa conclusion que les échanges entre les lettres et la musique, à l'époque du romantisme, furent

particulièrement riches, en France même. Mais c'est trop peu dire. D'abord, il semble assez réducteur de résumer le romantisme français à Berlioz. Que deviennent Gounod, Saint-Saëns, Chausson ? Si Franck, Chabrier et Vincent d'Indy doivent être mis à part, et plus encore Fauré, qui inaugure un tout autre langage, Bizet est bien proche, par son lyrisme chaleureux, du romantisme, et les ballets de Delibes (*Coppelia*, sur un sujet inspiré d'Hoffmann, date de 1870 et Gautier avait pu l'applaudir) couronnent la floraison des chefs-d'oeuvre chorégraphiques du romantisme. Enfin et surtout, puisqu'il est question ici de musique de chambre, de mélodies, Henri Duparc a donné à la mélodie française, d'inspiration romantique même s'il y a un décalage temporel, ses lettres de noblesse.

Nous désirons en outre souligner ici à quel point le sentiment musical a pu se modifier en cette seconde moitié du XXe siècle : sans doute, mais pas seulement, à cause de la révolution du microsillon (dont la banalisation date précisément de cette décennie 1950-1960 au cours de laquelle est paru l'ouvrage de Léon Guichard). Le succès durable que Les Nuits d'été de Berlioz ont remporté en est un bel exemple, qui suffit à remettre en cause les idées longtemps reçues sur le romantisme musical français. Le cycle de mélodies que Berlioz écrivit, vers 1840, sur les poésies de Gautier, d'abord avec accompagnement de piano, puis qu'il orchestra vers 1855, est aujourd'hui célébrissime et sa discographie abondante le montre bien. Toutefois, cette célébrité a une longue préhistoire qui dura jusque dans les années 1960. Pendant longtemps, on ne connut de ce cycle que l' "Absence". Et même, Adolphe Boschot qui, coïncidence curieuse, s'occupa à la fois de Gautier, qu'il édita, et de Berlioz, dont il fut le meilleur biographe, lui préférait l' "Ile inconnue":

"Exquise mélodie, elle pouvait clore avec bonheur le recueil des Nuits d'été./ Mais ce n'est pas elle qui deviendra populaire. Ce sera la barcarolle de Gounod. Aucune des cinq autres mélodies, non plus, ne trouvera pendant longtemps de public pour l'aimer. Pas même l'"Absence"..."

Deux événements, qui appartiennent à ce fascinant échange intertextuel entre les arts qui est de toutes les époques, participent à cette préhistoire qui prépara le triomphe des mélodies de Berlioz. On se souvient qu'un des ballets de Serge de Diaghilev, créé en 1913 par Nijinski, s'intitule précisément Le Spectre de la rose. Le livret en fut conçu par Jean-Louis Vaudoyer, estimable écrivain du début du siècle, académicien, qui dramatisa habilement, tout en la simplifiant, la prosopopée dont se compose la poésie de Gautier; l'affiche fut dessinée par Jean Cocteau; la musique n'était que, fort partiellement, de Berlioz, puisqu'il s'agissait de l'orchestration faite en 1842 de l'Invitation à la valse, de Weber. Avec les Sylphides, d'après Chopin, les ballets russes disaient adieu au romantisme chorégraphique avec ce Spectre. On a pu voir il y a quelques années une restitution de ce ballet, avec les décors et costumes reproduisant ceux de Léon Bakst: les danseurs étaient Claude de Vulpian (la jeune fille) et Manuel Legris (la Rose).

Le second événement qui peut avoir servi à populariser les Nuits d'été, est le film tourné en 1942, intitulé La Symphonie fantastique, où Berlioz est incarné par Jean-Louis Barrault et dans lequel on entend plusieurs fois l' "Absence". Film qui n'est certainement pas un chef-d'oeuvre, qui fourmille d'inexactitudes, mais enfin on y entend beaucoup de musique et parfois plutôt bonne. L' "Absence" est malgré tout assez maltraitée, puisque l'on en entend seulement des fragments, et pour cause: Marie Recio (incarnée par Renée Saint-Cyr) meurt d'une crise cardiaque en l'interprétant! On ne sait à vrai dire si ce romantisme mélodramatique peut servir une oeuvre ou la desservir...

Actuellement, il n'existe pas moins d'une quinzaine de versions différentes et disponibles des *Nuits d'été*, presque autant que pour le célèbre *Winterreise* de Schubert, plus en tout cas que pour *Die schöne Müllerin*, et que pour les cycles les plus célèbres de Schumann et de Fauré (pour limiter la comparaison au genre du "cycle" qui présuppose une certai-

ne unité et permet, a priori, une attention concentrée).

La trace la plus ancienne d'enregistrement de l'ensemble du cycle que je connaisse sur disque microsillon nous fait avec certitude remonter à 1954 : il s'agit de la version d'Eleanor Steber et de Mitropoulos qui dirige l' Orchestre symphonique de Columbia (disque CBS). Je cite les critiques d'un catalogue :

"Le tempérament et la délicatesse, la rigueur et la liberté dans l'interprétation, la présence chaleureuse de deux interprètes complètement concernés par la poésie lyrique de ces six pages donnent à leur version une place particulière dans le mémorial Berlioz".

En 1955, c'est au tour de Victoria de los Angeles d'enregistrer le cycle, avec le Boston symphony orchestra dirigé par Charles Munch. Malgré une prise de son médiocre qui éloigne chant et orchestre, c'est une version qui peut s'écouter encore avec plaisir et qui est disponible en CD dans un coffret RCA confectionné en 1991 (avec Roméo et Juliette). La diction de Victoria de los Angeles est vraiment excellente, on ne peut pas en dire autant de tous les interprètes de ce cycle, ce à quoi tout gautiériste est évidemment fort sensible. Toutefois, la transposition du texte pour voix de soprano n'est pas forcément la solution musicale la meilleure.

L'interprétation longtemps considérée comme canonique est celle réalisée en 1963 par Régine Crespin et Ernest Ansermet dirigeant l'orchestre de la Suisse Romande (Decca). Selon le catalogue :

"Régine Crespin reste la plus grande interprète de ces six merveilleuses mélodies (...). Sa voix est au plus beau, et chaque son qu'elle émet est un vrai ravissement. Elle possède à la fois du lyrisme et du charme, et ses demi-teintes ont d'exquises inflexions. Et l'on comprend le moindre mot. Elle est admirablement accompagnée etc". J'émettrai cependant quelques réserves: d'abord, on ne comprend pas " le moindre mot ", mais un mot sur deux. Ensuite, le tempo du cycle est fort lent, et l'interprétation un peu apprêtée, ce qui est frappant dès *Villanelle*. Cela donne beaucoup de majesté au cycle, mais il me semble que l'on se rapproche un peu trop d'une atmosphère à la Richard Strauss. Il est vrai cependant que c'est surtout dans ce disque que l'atmosphère orchestrale se montre envoûtante, vraiment intime.

Plus critiquable est l'interprétation de Léontyne Price, direction Fritz Reiner (RCA), étrangère à l'univers berliozien. D'ailleurs, ce disque, réa-

lisé dans les années 60, ne semble plus disponible.

Les catalogues signalent et commentent en ces termes les versions suivantes :

- Colette Alliot-Lupaz, Orchestre philharmonique de Monte-Carlo dirigé par Claude Bardon (REM, 1988) :

"... sans emphase, sans grossissement, plutôt avec une retenue et une intériorité qui éclairent différemment ces mélodies, tout cela étant soutenu par une parfaite diction. Un disque très attachant."

- Jessye Norman, Orchestre symphonique de Londres dirigé par Colin Davis (PHI) :

"Jessye Norman prend le parti de dépeindre et de désigner sans détour l'objet de son chant : là où d'autres cantatrices laissent flotter une incertitude de rêve, elle met des couleurs plus franches, et les nettetés d'une narration."

- Janet Baker, Orchestre New Philharmonia, direction John Barbirolli (EMI):

"La perfection vocale de Janet Baker sied admirablement à la perfection musicale de ces oeuvres. La seule ombre (...) est qu'elle est un peu trop explicite, une pièce comme Le Spectre de la Rose méritant toute l'intériorité de Régine Crespin. Mais en général du très grand art."

En revanche, les critiques ne semblent pas avoir été enthousiasmés par l'interprétation de Barbara Hendricks, Orchestre de chambre anglais direction Sir Colin Davis, chef berliozien pourtant extraordinaire (EMI classics, 1993), ni par celle d'Elly Ameling avec l'Orchestre symphonique d'Atlanta, dirigé par Robert Shaw (Telarc). Françoise Pollet, le rossignol français, accompagnée par l'orchestre philharmonique de Monte-Carlo, direction Amin Jordan (Fnac Music, 1993) ne suscite pas non plus un grand enthousiasme:

"Parfois la voix se détimbre, ailleurs l'articulation savonnée rend les poèmes guère audibles (sic), mais Pollet incontesta-

blement possède l'envergure, le charisme et l'intelligence exigés par ces oeuvres superbes. Bon soutien de Jordan."

On l'aura remarqué, nous n'avons pour l'instant répertorié que des disques comportant des voix féminines, sopranos ou mezzo-sopranos. La version qui semble avoir la préférence des critiques, actuellement, réunit Brigitte Balleys (mezzo-soprano) et l'Orchestre des Champs- Elysées dirigé par Philippe Herreweghe (Harmonia Mundi, 1995):

"Brigitte Balleys a une intelligence du texte qui permet de souder celui-ci à la ligne poétique. Philippe Herreweghe et son orchestre l'accompagnent avec talent et discrétion pour signer les plus belles Nuits d'été qui soient."

Il s'agit en effet d'une très belle interprétation, dont la diction est claire bien que la prononciation des "r" alourdisse le texte, mais Brigitte Balleys n'atteint pas l'intériorité de Régine Crespin dans "Le Spectre de la rose". En revanche, la célèbre "Absence" possède ici une grandeur, une vérité dramatique remarquables, de sorte que tout le cycle se réorganise autour de cette pièce centrale épurée de toute banalité: l' "Absence" est d'ailleurs maintenue ici à sa véritable place, la quatrième et non la troisième comme dans l'enregistrement Crespin/Ansermet.

Mais il existe [et les auditeurs du concert offert le 20 juin 96 à Maisons-Laffitte avec Catherine Cardin (mezzo-soprano), Léonard Pazzino (ténor) et Sylvie Lechevalier (piano) ne s'en étonneront pas] des versions refusant la notion de cycle dévolu à une seule voix, et privilégiant la pluralité des interprètes. J'ai répertorié deux versions répondant à ce choix, et le poussant même aux conséquences extrêmes :

- En 1969, sir Colin Davis dirigeant l'Orchestre Symphonique de Londres, accompagnait Sheila Amstrong (soprano), Joséphine Veasey (mezzo-soprano), Frank Patterson (ténor), John Shirley Quirk (baryton):

"Le choix de Davis de confier chaque mélodie à un interprète instaure une discontinuité assez fâcheuse, d'autant que seule Joséphine Veasey tire son épingle du jeu dans Le Spectre de la rose. Mais son accompagnement orchestral est lui parfaitement homogène."

J'ajouterais pour ma part que non seulement Joséphine Veasey a une

voix prenante, mais que sa diction du français est parfaite.

- L'autre tentative du même ordre réunit Diane Montague (mezzo-soprano), Catherine Robbin (mezzo-soprano), Brigitte Fournier (soprano), Howard Crook (ténor), Gilles Cachemaille (baryton) et l'Orchestre de l'Opéra de Lyon dirigé par John Eliot Gardiner (Erato, 1989).

"Timbres clairs, engagement des chanteurs, transparence et acuité de l'orchestre caractérisent ce fort beau disque".

Assez curieusement, les catalogues que j'ai consultés ne répertorient pas la seule interprétation confiée à une voix masculine, avec l'accompagnement originel pour piano; et pas à n'importe quelle voix, puisqu'il s'agit de celle de José Van Dam, ni à n'importe quel accompagnateur puisqu'il s'agit de Jean-Philippe Collard (EMI, 1989). Ces mélodies habituellement confiées à des mezzo-sopranos ont ici un caractère quelque neu différent, mais José Van Dam étant baryton, la transposition à l'octave respecte le système des tonalité. Quel phrasé, quelle articulation, quelle émotion! Il v a de toute facon quelque chose d'insoluble dans la conception de ce cycle. C'est faire un saut supplémentaire dans l'univers de l'art pour l'art que d'entendre une femme chanter : "Reviens ! reviens ! ma bien aimée !" ou "Ma belle amie est morte !" Aucun des poèmes choisis par Berlioz dans le recueil de Gautier n'échappe au départ à une énonciation typiquement masculine, sauf le Spectre de la rose, nous y reviendrons. Il est vrai que toute mise en musique gomme la sexualité du locuteur ou tout au moins la réinterprète, l'effaçant parfois, comme dans ce cycle berliozien, mais le plus souvent la réactivant, comme dans les cycles de Schumann, Dichterliebe et Frauenliebe und Leben.

GAUTIER	BERLIOZ
1 Villanelle	
27 Le Spectre de la rose	2 Le Spectre de la rose
28 Lamento	3 Sur les lagunes
37 Absence	4 Absence
43 Lamento	5 Au cimetière
44 Barcarolle	6 L'Ile inconnue
55 Villanelle sythmique	

La notoriété de la musique de Berlioz, doit, c'est certain, beaucoup au disque. La Symphonie fantastique, quelques extraits symphoniques de la Damnation de Faust, l'ouverture du Carnaval romain, voilà ce à quoi se limitèrent longtemps les concerts dominicaux. Tout change à partir des années 60. La Damnation de Faust bénéficie d'un enregistrement dirigé par Markévitch, encore intéressant aujourd'hui et le Requiem se popularise en 1962, dans la version de Charles Münch; en 1968 Les Troyens ressuscitent partiellement avec un coffret d'extraits dirigés par Charles Prêtre et dans lequel s'illustrent Guy Chauvet (Enée) et Régine Crespin, idéale dans le double rôle de Cassandre et Didon

(VSM-EMI). Ce n'était qu'un début. Aujourd'hui, on ne peut plus dire que Berlioz soit méconnu. N'est-il pas surprenant toutefois que ce cycle, Les Nuits d'été, fait d'intimité encore qu'il n'appartienne pas strictement au domaine de la musique de chambre, connaisse à ce point la faveur du public? Plus, même, que les célèbres cycles de Schubert qui, pour Léon Guichard, étaient alors l'exemple-type de ce vers quoi se tournaient les mélomanes? On peut essayer d'interpréter le phénomène et, pour cela, se retourner vers les textes de Gautier.

Les six poésies de Gautier qu'utilisa Berlioz appartiennent au recueil de La Comédie de la mort paru en février 1838, dans la section intitulée Poésies diverses. Les poésies courtes, de forme strophique, y sont nombreuses, et Berlioz n'avait que l'embarras du choix. Il sélectionna les pièces 27, 28, 37, 43, 44 et 55 et les disposa dans un ordre qu'il est intéressant de comparer à celui du volume; quatre titres sur six furent modifiés; ce qui donne:

Tout se passe comme si Berlioz avait sélectionné des textes pouvant former un tout indépendant, avec une sorte de fil conducteur que luimême aurait repéré. L'introduction fut fournie par "Villanelle", l'avant-dernière pièce du recueil de Gautier, qui passa chez Berlioz en première position. En outre, le texte de Gautier est parfois modifié, en affadissant l'expression (dans "Le Spectre", " ta gorge " est remplacée par " ton sein ", plus conventionnel), des vers sont répétés pour des effets de refrain ou parfois même toute une strophe comme dans "Absence" qui se trouve par ailleurs écourtée de deux strophes. En revanche, les répétitions de la strophe initiale étaient prévues dans "Barcarolle" et Berlioz utilisa simplement cette formule. On peut dire que, dans l'ensemble, le texte de Gautier n'a pas été trop malmené et même, on peut observer que le musicien a fort bien su tirer parti des caractéristiques rythmiques des poésies, par exemple du vers final de deux syllabes à la fin de chacune des strophes de la "Villanelle": ... Siffler/ ... Toujours/... Des bois.

Mais quelle cohérence établissent entre elles ces histoires que nous chantent la mezzo-soprano ou le ténor des Nuits d'été? Les différentes situation se constituent-elles en narration, comme cela est le cas dans le Voyage d'hiver, la belle Meunière, les Amours du poète, l'Amour et la vie d'une femme, la bonne Chanson? Bien évidemment non. Dans la première pièce, un homme invite une femme à la promenade en forêt; dans la seconde pièce, une rose reproche à une femme de l'avoir cueillie pour s'en parer au bal; dans la troisième, un pêcheur se plaint de la mort de son amie; dans la quatrième, un homme supplie sa bien-aimée de revenir; dans la cinquième un narrateur rapporte les sensations éprouvées à la tombée du soir près d'une blanche tombe; dans la sixième un homme invite au voyage une jeune belle et un court dialogue s'instaure entre l'homme et la belle dans la dernière strophe. La différence entre les locuteurs est donc évidente, cinq sont des hommes et pas forcément le même, un est une rose. On est donc amené à considérer ces six mélodies comme

une suite de situations diverses, et l'on peut se demander pourquoi Berlioz les a plus particulièrement retenues, limitant son inspiration à elles seules et les rapprochant dans un ouvrage dont le titre, d'inspiration shakespearienne, est de son invention: le déterminant, Les Nuits d'été, semble d'ailleurs indiquer qu'une totalité s'exprime à travers ce cycle.

En simplifiant, ces situations peuvent se résumer ainsi:

1) Invitation — 2) Mort glorifiante — 3) Mort et solitude — 4) Absence — 5) Mort et fantastique — 6) Invitation pour un pays chimé-

rique, souhaité de la femme, nié de l'homme.

L'amour est ainsi présent dans tout le cycle, quoique de façon beaucoup plus allusive dans la cinquième poésie. Si on admet que la rose, qui, finalement s'enorgueillit d'avoir eu un sort si beau que de mourir sur le sein d'une belle, peut se ramener à un locuteur masculin (poète ou roi), on voit que presque toutes ces pièces tournent autour de l'idéalisation pétrarquisante de la femme. Seule la dernière, plus sceptique, remet en cause l'amour idéal et clôture ainsi le cycle dont elle conteste l'idéologie dominante.

Menez-moi, dit la belle, A la rive fidèle Où l'on aime toujours. Cette rive, ma chère, On ne la connaît guère Au pays des amours.

Ce sont les quatre pièces centrales qui sont les plus riches de suggestion. Musicalement, les pièces 2, 3 et 5, aux tempi retenus, se répondent, et c'est d'ailleurs en elles que la poésie du texte est la plus délicate, quelque peu sophistiquée même dans le "Spectre". Les deux "Lamentos" de Gautier sont poétiquement les plus réussis de ces six textes, et c'est en eux aussi que le sentiment de la mort est le plus présent, poignant dans le "Lamento du pêcheur", inquiétant dans celui qui parle du cimetière, dont l'inspiration annonce celle de Giselle. La souffrance causée par la mort de la femme aimée est un sujet qui a, vers l'époque de composition des mélodies, inspiré à Berlioz une de ses plus belles pages dans Roméo et Juliette, symphonie écrite sur un texte qui était pour lui un rappel de la passion malheureuse qu'il éprouva pour la belle actrice Harriet Smithson: il s'agit du court passage décrivant le désespoir de Roméo lorsqu'il trouve Juliette inanimée. Mais si l'on fait abstraction de tout élément narratif, on s'aperçoit qu'il s'agit en fait d'un thème beaucoup plus large: croyant à la mort de Juliette, Roméo se trouve confronté à la séparation, c'est-à-dire à la solitude, à l'exil de l'être, en quoi peut se résumer la condition humaine que seul l'amour romantique peut combler. Ainsi, l' "Absence", dont la signification englobe la mort mais ne se réduit pas à elle, est finalement l'axe thématique véritable du cycle berliozien car l'image de la première strophe s'enrichit d'un système d'échos avec nombre d'autres passages du texte.

Comme une fleur loin du soleil La fleur de ma vie est fermée Loin de ton sourire vermeil.

Ces vers qui décrivent une absence suggèrent cependant deux réalités positives, celle du soleil et du sourire vermeil, réunissant des couleurs de gloire qui, chez Gautier, équivalent à l'expansion heureuse de l'être, telle qu'elle est personnifiée par exemple dans la scène de la cathédrale de la Morte amoureuse lorsque la blonde Clarimonde apparaît dans sa robe nacarat. Le soleil disparu pourrait évoquer l'hiver, mais cette association est plus baudelairienne que gautiériste: pour Gautier, l'absence de soleil correspond tout simplement à la nuit qui est explicitement présente dans le "Spectre de la rose", "Sur les lagunes" et "Au cimetière". Toutefois, l'appel " Reviens, reviens, ma bien-aimée ", s'il est sans réponse, n'est pas sans espoir. Dans la nuit, l'espoir continue de briller. et la vie peut s'épanouir à nouveau: de part et d'autre de l' "Absence", deux mélodies évoquent la mort, mais si dans "Sur les lagunes", le tragique triomphe "Ah! sans amour s'en aller sur la mer! ", dans "Au cimetière", le réveil de la jeune morte se présente comme une solution fantastique à l'absurdité du destin:

Et le fantôme aux molles poses Murmure en vous tendant les bras: Tu reviendras!

Le locuteur, il est vrai, déclare ne plus vouloir s'exposer à ces impressions, mais c'est là peut-être une façon de revenir au réel, de repousser une tentation comme dans la plupart des récits fantastiques de Gautier. L'homme ne saurait d'ailleurs délibérément se soustraire à la présence de l'au-delà, comme le murmure le spectre de la rose:

Toutes les nuits mon spectre rose A ton chevet viendra danser.

Cet au-delà a beau être affadi, christianisé, il n'en demeure pas moins obsessionnel, ce qu'a bien senti Berlioz qui souligne les paroles par des répétitions et une grande envolée de la voix sur le deuxième de ces vers:

Ce léger parfum est mon âme Et j'arrive du paradis.

Au total, les côtés obscur et lumineux de l'être s'équilibrent dans ces Nuits d'été au titre si bien trouvé. Berlioz a su découvrir dans ces petits poèmes sans prétention " des milliers de sublimités " et il est certain que sa musique, surtout avec les timbres multipliés de la version orchestrale, a su en exploiter les moindres possibilités. Toutefois, il ne faut pas oublier que la musique, en parant ces textes, s'est aussi nourrie d'eux, et

que les scénarios imaginés par Gautier touchent à l'essentiel de l'humanité.

> François BRUNET Montpellier III

Notes

1- GUICHARD Léon, La Musique et les lettres au temps du romantisme, 422 p, Presses universitaires de Grenoble, 1955.

- C'est moi qui souligne.
 BOSCHOT Adolphe, Un Romantique sous Louis-Philippe, Plon, rééd. de 1948, p. 338.
- 4- Les catalogues que j'ai consultés sont les suivants. Les Indispensables du disque contact classique 95 par Jean-Charles Hoffelé et Piotr Kaminski, Fayard. Le Guide 1996 du CD, Marabout. Dictionnaire des disques et des compacts, Diapason, Bouquins, R. Laffont, nouvelle édition 1991.
- 5- Opinion qui n'engage que son auteur. Tout le problème est évidemment là: cycle ou simplement collection de textes? Les deux opinions peuvent également se soutenir.
- 6- Roméo et Juliette, op. 17, troisième partie, "Roméo au tombeau des Capulets".
 7- Selon une expression que Berlioz appliqua aux Orientales (Lettre à H. Ferrand du 2 février 1829), Correspondance de Berlioz, T. 1, édition de Pierre Citron, Flammarion, 1972.

JUDITH ENCHANTE LE MAITRE DE BAYREUTH

La Walkyrie Deux Visites à Lucerne

Le couple Mendès(1), qui trop souvent dissimulait mal ses discordances, se retrouvait cependant sur une terre d'élection, celui de l'art, et en particulier celui de la musique. Ne s'étaient-ils pas rencontrés pour la première fois dans une salle de concert? Ensemble ils avaient découvert et aimé Wagner, à un moment où il était violemment controversé.

Il n'est que de feuilleter les journaux pour prendre conscience du climat d'agressivité dont à l'époque le compositeur du Vaisseau fantôme constitue la cible. Parmi ceux qui mènent l'attaque, l'un des plus virulents est le Charivari. C'est là qu'un humoriste s'amusa à transformer Tannhäuser en Tanne-aux-Airs. Ce fut un formidable éclat de rire! On monta même un vaudeville intitulé Panne-aux-Airs.... Tandis que dans les années 1860, les goûts du public ne se transformaient que modérément, en passant de Meyerbeer et de Donizetti à Offenbach ou à Gounod, quel était ce nouveau venu qui prétendait jeter par terre toutes les conventions de l'opéra? Wagner faisait figure de véritable trouble-fête. C'est pourquoi on veut le blesser dans son orgueil, on écrit que son orchestre sonne comme un bombardement, on l'appelle le musicien Boum-Boum, le Krupp musical. A Berlin et à Vienne, les railleries prolifèrent aussi, et le ton n'est pas plus tendre.

A l'automne 1868, Judith, dont toutes ces basses attaques renforçaient encore la détermination, éleva la voix. Elle et Catulle rentraient enthousiasmés de Baden, où ils avaient assisté à la représentation de Lohengrin. Le 8 septembre, La Presse donnait un premier article où transparaissait un éloge appuyé du Maître. Judith y exposait clairement les conceptions wagnériennes, que la critique n'avait que trop tendance à escamoter:

Faire de l'opéra un ensemble harmonieux, où tous les arts, poésie, musique, peinture (car les décors importent) et statuaire (car la disposition des groupes choraux procède de l'art sculptural) concourent à la manifestation du sentiment humain sous toutes ses formes.

Puis, dans les numéros des 17 et 20 octobre, elle prenait à partie le musicien E. Reyer. Celui-ci venait en effet de donner un compte rendu déplaisant de *Lohengrin*, prétendant qu'on s'y ennuyait. Judith défend l'œuvre avec autant de compétence que de fougue. Nul doute que le Maître n'ait été touché en lisant cette énergique argumentation: pour la première fois, un critique parisien comprenait ses intentions profondes.

A sa fervente admiratrice, le musicien adressa une de ces lettres riches de contenu et qui font date. Avec une de ces délicatesses dont cet

homme impulsif avait le secret, il louait sans réserve sa

connaissance si profonde et si intime de la musique.

Un seuil venait d'être franchi. Dans les mois qui suivent, la jeune femme se multiplia. En avril, le Théâtre Lyrique donne *Rienzi*. Elle écrivit à son père pour le persuader de manifester à cette occasion ses sympathies wagnériennes:

Je compte sur toi pour défendre de toute ta puissance la magnifique cause de Richard Wagner... toi qui le premier as parlé de Wagner en France et qui ne peux manquer d'admirer la beauté absolue, quel que soit l'art où elle se révèle?

Et pour une fois, Catulle se trouvait à ses côtés. Il avait l'art de saisir les occasions, il lui fallait rehausser son prestige, autant vis-à-vis de lui-même que d'autrui. Dans *Le Diable*, il s'était également évertué en faveur des opéras de Wagner.

Le couple avait reçu mission de faire un reportage à Münich dans le courant de l'été 1869. La Suisse ne les éloignait pas beaucoup de leur route, et Judith écrivit au Maître pour savoir si une brève visite serait opportune. Immédiatement celui-ci répondit qu'il les attendait à bras ouverts.

Dans le train qui roulait vers Lucerne, ce n'était pas sans une certaine angoisse que le trio (l'inévitable Villiers s'était joint à eux) évoquait la personnalité fracassante de Wagner, sur lequel couraient tant de rumeurs invraisemblables. Villiers lui découvrit un étrange surnom, peutêtre en rapport avec le cygne surnaturel de Lohengrin: le Palmipède. Sur le quai de la gare, il fut le premier à le reconnaître, vêtu d'une redingote de drap marron et coiffé "à la Wotan" d'un immense chapeau de paille.

Le premier contact dépassa toute attente. Wagner, qui s'attendait à rencontrer une journaliste compétente, mais dénuée de charme, semble avoir été émerveillé par la beauté de Judith. Il les installa à l'Hôtel du Lac, les invitant à venir visiter, dès l'après-midi, son petit domaine, situé à Tribschen, de l'autre côté du lac. Il avait eu le temps d'envelopper ses

visiteurs d'un regard lumineux et d'adresser à la jeune femme un théâtral mot de bienvenue:

C'est un bien noble sentiment qui nous lie, Madame!

Il est utile de préciser ici qu'une grande partie des faits, sensationnels ou de grande importance, qui jalonnent cette mémorable visite nous sont connus à travers le *Troisième rang du collier*, relation que Judith écrivit plus de trente ans plus tard. A l'appui de ce document viennent heureusement s'ajouter des témoignages directs. Ce sont les lettres qu'échangèrent Richard, Cosima, et Judith, ainsi que la correspondance de Villiers. On possède aussi les articles que les journalistes envoyèrent à la presse durant leur séjour. Tout ceci permet d'affirmer que, si la mémoire de notre Walkyrie stylise parfois la réalité des choses, son témoignage n'en est pas moins fiable pour l'essentiel.

Une heure ne s'était pas écoulée depuis le départ de Wagner, qu'un batelier faisait traverser au trio le riant lac des Quatre-Cantons. Sur cette nappe d'azur (avec son don de coloriste, Judith parle "d'un saphir liquide...d'un bloc immense de cristal..."), un cygne évoluait majestueusement. Ils y virent un symbole de la légende du Graal ... Du débarcadère, une vaste pelouse montait en pente douce vers une grande et belle maison entourée d'arbres: cadre champêtre et romantique à souhait.

Au moment de franchir le seuil du sanctuaire, l'intense émotion qui s'était emparée des trois Français cède rapidement devant l'accueil direct et chaleureux de leur hôte. Celui-ci est venu à leur rencontre, suivi de Russ, son inséparable terre-neuve noir. Ils gravissent le perron, pénètrent dans le salon. C'est là qu'ils font la connaissance de Cosima. Wagner la leur présente de façon un peu inattendue lorsque l'on sait qu'ils vivent ensemble depuis plus d'un an : - "Mme de Bülow, qui a bien voulu venir me voir avec ses enfants "... Grande, mince, d'allure élégante et distinguée, celle-ci est entourée de ses quatre fillettes et offre le tableau de la mère aimante et dévouée. Elle nomme chacune d'entre elles : Senta, Elisabeth, Isolda, Eva, prénoms dans lesquels les visiteurs reconnaissent autant d'héroïnes des opéras de Wagner. Tout de suite, l'enthousiasme gagne les coeurs. Les deux jeunes femmes - Cosima, avec sa magnifique chevelure blonde et ses yeux bleus, Judith, aux cheveux noirs et aux yeux de jais - découvrent qu'elles partagent un même culte.

Débordant de verve, le Maître raconte en un français savoureux quelques épisodes de ses difficiles années de jeunesse à Paris. Ne tenant pas en place, il les entraîne dans une galerie tendue de velours violet, où des panneaux retraçaient des scènes des Nibelungen ..

Il y avait une petite pièce attenante au salon; Louis II y avait couché, lors de son séjour à Tribschen. Judith remarqua aussi un portrait du jeune roi, elle fut touchée par l'étrange beauté du regard :

des yeux vraiment surnaturels... des yeux d'un bleu polaire...

Ce fut sous le signe de l'entrain et de la musique que se déroula ce séjour, prévu au départ comme une simple prise de contact et qui dura finalement neuf jours.

Tantôt le maître se mettait au piano et improvisait une scène de Siegfried, œuvre qu'il était en train de façonner. Un jour Judith le surprit interprétant le quadrille des tailleurs, tiré des Maîtres chanteurs, tandis que les quatre fillettes dansaient et criaient de joie. Une autre fois, il invita la jeune femme à jouer à quatre mains une marche militaire. Elle était intimidée, mais s'en tira bien et le Maître la félicita de sa dextérité à "rouler les trémolos".

Dès les premiers moments de cette visite, le Maître et Judith éprouvèrent à se voir un plaisir des plus vifs. Par la suite, la seule perspective d'une rencontre les rendait joyeux. Qu'ils entament une conversation, qu'ils fassent ensemble de la musique, un charme se posait sur eux. L'un comme l'autre, il y avait longtemps qu'ils ne s'étaient senti pareil entrain. Dans tout cela, rien qui puisse véritablement inquiéter une femme aussi perspicace et bienveillante que Cosima. Ce n'était encore que romantique vibration.

Du kiosque au bout du jardin, où Wagner l'avait entraînée, il y avait une vue superbe; mais la beauté des lieux ne retint que brièvement le regard de Judith. Toute l'attention de celle-ci s'était fixée sur les expressions du créateur de *Tristan et Yseult*, dont elle cherchait à pénétrer les pensées :

C'était lui que je regardais maintenant, et ce fut un instant inoubliable. Ses yeux du même bleu que le lac, très ouverts, presque fixes, semblaient boire ce tableau, d'où rayonnait pour eux un monde de pensées. Ce refuge, cette retraite exquisse, créée par la tendresse d'une amie bien-aimée, qui avait su tout braver et faire face, tête haute, à la réprobation du monde, pour venir consoler celui auquel elle s'était vouée tout entière quand il était le plus cruellement pourchassé par les injustices de la vie, cette chère solitude, égayée par des rires d'enfants, où les coups du destin ne lui arrivaient plus qu'à travers un rempart d'amour, c'était avec une gratitude attendrie qu'il la contemplait 3.

Tout en se montrant très attentif aux souhaits de la jeune femme, et aussi désireux de sa présence qu'accessible à son rayonnement, le musicien sut éviter que l'atmosphère ne s'alourdît. La surprenant pour ainsi dire muette d'admiration devant son piano, ses partitions, ses objets

familiers, il plaisanta:

Comme vous êtes enthousiate! Il ne faut pas l'être trop, car cela nuit à la santé⁺.

Mais la lumière attendrie de ses yeux disait assez ce que voilait son rire....

Dans ce petit domaine que Cosima avait surnommé "L'Ile des Bienheureux", la vie s'écoulait aussi réglée et palpitante qu'un spectacle de l'Opéra. Adressé à Judith, un billet de la main de Cosima est parvenu jusqu'à nous. Il témoigne de l'intimité qui s'établit très vite entre les deux femmes :

La chaleur était étouffante et l'on se baignait. Judith surprit ses hôtes par ses talents de nageuse. A d'autres moments, on lisait à haute voix, on improvisait des jeux... Villiers et Catulle eurent chacun leur moment de gloire. Wagner faisait des calembours. Cosima ne l'avait jamais vu aussi gai; lui qui n'aimait pas en général jouer en public, ni recevoir longuement, faisait avec les jeunes Français tout ce qui lui passait par la tête. Une lettre de Villiers à son ami Marras fait état d'une atmosphère de fête dépassant tout ce qu'on peut imaginer:

Catulle a pleuré; Judith fondait littéralement en larmes, moi je beuglais comme le dernier des veaux... Nous ne faisions, Wagner et nous, que de nous embrasser comme des fous... Il m'appelle "Monsieur le métaphysicien allemand" et nous grimpons dans les grands arbres... Wagner y grimpe avec une agilité si grande que je mets le double du temps... Il saute du premier étage dans le jardin. C'est un vrai chat toujours en mouvement... Nous sommes obligés de l'arracher du piano (quel piano! sourd, sonore, profond, ondoyant, magique....). Et quand il chante, c'est fou, c'est à ne pas croire... Ce n'est plus un piano ni une voix: c'est une vision.... C'est le grand Inspiré de la musique universelle... Avec lui et sa poésie, on touche, comme il dit "à l'autre bord".... 6.

En contraste avec ces scènes mouvementées, il y avait aussi des moments de calme. Judith en profitait pour monter à l'étage de Cosima. Elle aimait s'asseoir sur le divan et bavarder avec la maîtresse de céans. Cosima sait écouter. Elle a compris que Judith et elle, toutes deux filles d'hommes illustres, et temporairement en difficulté avec leur père, pouvaient se faire du bien. Dans l'intimité du petit boudoir vert, d'où l'on

aperçoit une couronne de montagnes, elles laissent déborder leur cœur.

Les deux amies se découvrirent aussi un goût commun pour l'Orient. Contre une page écrite de la main de Wagner, Judith offrit un éventail orné de caractères chinois. Cosima lui traduisit de l'allemand l'histoire de Nal et Damayanti, célèbre couple de l'Inde. Judith songea un moment à inclure cette histoire dans une collection de figures légendaires intitulée "Les grandes amoureuses".

C'est aux côtés de Liszt que les trois Français assistèrent à l'avantdernière répétition de L'Or du Rhin qui se donnait sans décors ni costumes. La musique qui montait, dans cette salle presque vide, de la scène obscure leur parut d'une extraordinaire beauté. Mais le jour de la première représentation, en présence du roi de Bavière, la machination se dévoila. Volontairement, afin de ridiculiser le chef-d'œuvre, les décors avaient été complètement sabotés. Les rochers étaient de simples cartons découpés. Un affreux quinquet prétendait figurer "l'or du Rhin". Quant à Wotan, il avait l'air d'un chemineau dormant à la belle étoile. Il s'agissait d'une cabale, montée par l'entourage du monarque et qui visait à atteindre Wagner et, à travers celui-ci, le jeune roi.

Judith était indignée. Catulle et Villiers envoyèrent un télégramme à Tribschen. Dans la nuit, Judith écrivit à Wagner une lettre que conservent les archives de Bayreuth. Evoquant l'aspect caricatural de la mise en scène, dès les premiers mots, elle résume parfaitement la situation:

Maître, venez ou donnez vos pleins pouvoirs à quelqu'un.... Il est impossible que le Rheingold soit représenté de cette façon; la mauvaise volonté, la bêtise se sont donné le mot; l'orchestre et les chanteurs sont très bien, l'orchestre surtout; mais les décors et surtout les machines sont impossibles, le dernier théâtre en rougirait.... 7.

Costumes, couleurs, mouvements de scène, elle précise ensuite avec autant de compétence que d'humour, tout ce qui détonne, à son avis.

Quelques jours plus tard, Wagner arrivait en personne. La situation était dramatique: Hans Richter⁸ avait lancé sa démission à la figure de l'intendant Perfall; l'interprète du rôle de Wotan s'était lui aussi récusé. Dans une pareille confusion, que pouvait faire Wagner? Après avoir réuni ses amis et apporté un réconfort au courageux chef d'orchestre, il préféra laisser au roi l'initiative, et rentrer chez lui. A Hans Richter et aux trois Français, il donna rendez-vous en Suisse.

En septembre, les Mendès et Villiers firent encore un bref séjour à Tribschen. Lors de la dernière soirée -si l'on en croit le récit de Judith-Wagner se mit au piano et joua une grande partie des Maîtres chanteurs.

que la jeune femme connaissait à peine. A côté du Maître, et le suppléant de temps à autre, se trouvait Hans Richter. Au moment du départ, Judith est chargée de quelques "commissions" à faire à Paris et à envoyer à Tribschen: des confitures pour Cosima, et pour Wagner un certain tabac à priser qu'il préférait à tout autre.

Les Mendès sont à Paris le 17 septembre. Installés maintenant au 69 boulevard de Madrid, ils hébergent Franz Servais⁹. A la fin du mois, ils vont à Hal, chez le musicien belge, et évoquent avec celui-ci des projets wagnériens. Ils passent par Bruxelles et rendent visite à Victor Hugo, dînant avec lui, ainsi qu'avec Juliette Drouet. Sachant que l'auteur de La Légende des siècles n'apprécie ni Wagner, ni sa musique, ils tentent de modérer leur enthousiasme, mais sans y parvenir tout à fait.

En 1870, bien qu'au bord de la rupture, le couple prend à nouveau le chemin de Tribschen. Au fil des mois, Judith et Cosima ont échangé des lettres émouvantes. L'été est encore une fois ensoleillé. C'est ici que se place une scène émouvante. Elle a lieu au bord du lac: tandis que Cosima se baigne, Judith prend sur ses genoux le petit Siegfried, qui vient d'avoir un an, et dont les Wagner lui ont demandé d'être la marraine. Mais, secrète comme toujours, elle évite de dévoiler ses sentiments.

Cosima est venue à bout des formalités de son divorce. A Tribschen, le mariage est à l'ordre du jour. Les Mendès y sont conviés.

Mais la guerre franco-prussienne, dont la menace se faisait sentir depuis quelques jours, éclate. La dernière soirée, à laquelle participent Saint-Saëns et Duparc¹⁰, est marquée par une certaine tension. On évite pourtant les questions brûlantes, et en restant dans le domaine de l'art, on parvient encore à s'entendre, l'amitié demeure.

Parsifal Trois Visites à Bayreuth

Par l'intense poésie de sa personne, Judith a contribué à l'un des chefs-d'œuvre de l'Opéra, mettant en mouvement l'inspiration de Wagner. Entre elle et le personnage de Kundry, le seul rôle féminin de Parsifal, la relation est intime, le sait-on? Comment s'est opérée cette transfiguration?

Judith encore juvénile, replongeait Wagner dans ses années d'autrefois, lorsqu'il écrivait *Le Vaisseau fantôme*. Le compositeur avait besoin d'un bain de jouvence, l'épouse déçue de Catulle Mendès allait lui apporter un charme, une fraîcheur qui le mettrait dans un état d'euphorie dont il avait besoin pour créer. Pour comprendre cette magie, il est nécessaire de suivre le fil des événements.

En 1872, le cadre de vie des Wagner avait subi un complet bouleversement. Richard et Cosima quittaient Tribschen, où Judith avait fait un séjour enchanteur en 1869, et allaient s'installer à Bayreuth. Le compositeur aimait l'atmosphère de cette petite ville, qui avait déjà été, au XVIIIe siècle, un haut lieu de la musique.

Au moment de laisser leur propriété des bords du lac de Lucerne, Cosima fait part à Judith de ses soucis d'épouse: elle abandonne "l'Île des Bienheureux"

le cœur gros et l'esprit inquiet ".

Son mari y avait trouvé le calme et le repos qui lui permettraient de terminer la *Tétralogie*. Elle sait qu'il a besoin d'une retraite à l'abri des atteintes de ses détracteurs, où il vivra tranquille au milieu des siens. Avant tout, il lui faut la paix de l'esprit pour créer d'autres harmonies. Lorsqu'elle présente à son amie sa nouvelle maison, Wahnfried, elle en traduit le nom, choisi par Wagner, "Illusion de la paix ". Après la longue césure de la guerre, on pressent que l'intimité va renaître entre les deux femmes. Ces six ans, jalonnés seulement par quelques échanges de correspondance, de quels événements majeurs avaient-ils été marqués! Pourtant il semble que, des deux côtés, peut-être pour effacer l'horreur du conflit franco-prussien, on n'avait voulu retenir que le charme de l'amitié et la magie de la musique.

Judith restée fidèle à l'œuvre de Wagner, avait cherché toutes les occasions de la faire appécier, mais elle ne s'était pas encore imposée en France.

Dans la bibliothèque de Wanfried, les oeuvres de la fille de Gautier figurent déjà en bonne place. Cosima, qui a bien saisi le caractère de Judith sait trouver les mots susceptibles de la toucher et l'incite à écrire:

Quand on est douée comme vous, il faut bien que les dons se manifestent et je suis sûre que vous écririez par plaisir, si vous ne le faites par devoir 12.

Dès la première visite à Tribschen, des échanges littéraires s'étaient tissés entre le compositeur et le jeune écrivain. L'allure et l'intelligence de Judith avaient ébloui Wagner. Il y avait longtemps que celui-ci songeait à son Parsifal et il lui avait confié ses projets. En 1845, après avoir lu le poème de Wolfram von Eschenbach, il avait ressenti une sorte d'illumination. Désormais, il est poursuivi par un rêve, qu'il mettra presque quarante ans à réaliser. L'histoire de Parzival lui avait déjà inspiré Tannhäuser et Lohengrin. Il est hanté par le héros du Graal qui va lui permettre de porter au sublime son thème de la rédemption, qu'il a semé à travers toute son œuvre. Il a épuisé les légendes nordiques pour son Ring et il cherche une nouvelle source. Lors du séjour de Judith à Tribschen, il lui confie qu'il oscille entre les thèmes germaniques et celtiques. Celle-ci lui parle au contraire des drames hindous. Il a trouvé une interlocutrice de choix, dont l'imagination est enrichie de mystique orientale.

Les idées du compositeur trouvent en elle un écho qui lui revient et contribue à enrichir son thème de départ. Reprenant l'histoire médiévale, elle lui raconte que Chrétien de Troyes l'avait empruntée à un certain Kyot, troubadour provençal, s'inspirant des vieux contes orientaux rapportés en Espagne par les Arabes. Un dialogue se noue, où se mêlent des aspects techniques et des aspects intimes; chacun apporte ses connaissances historiques, mais aussi sa sensibilité personnelle et Judith va se trouver ainsi intimement mêlée à cette création.

De l'homme, elle gardait le souvenir d'un fringant quinquagénaire escaladant son balcon. Elle avait bien deviné qu'il n'était pas insensible à sa jeune beauté et elle avait partagé son enthousiasme lorsqu'il lui déclarait:

La vie ne fait que commencer pour moi.

En nommant sa maison de Saint Enogat "Le Pré aux oiseaux ", elle pensait sans doute à un Richard en pleine jeunesse, tel qu'il s'incarne en Walther, le poète du renouveau des Maîtres chanteurs.

La prochaine rencontre, -elle se situera dans l'ambiance animée des Festspiele de 1876-, sera en effet des plus romantiques. C'est avec enthousiasme que Judith avait sauté sur l'invitation à ces somptueuses festivités qui vont marquer les premières représentations de l'Anneau du Niebelung, dans l'intégralité de ses quatre parties, au nouveau théâtre édifié tout exprès, à Bayreuth. Depuis la représentation de la Walkyrie, à Munich en 1870, les deux dernières parties n'avaient pas été portées à la scène. Pour le compositeur, c'est une véritable apothéose, à laquelle

l'Europe entière est conviée. L'occasion est unique. Judith va revoir le maître en pleine gloire! De part et d'autre, on sait réussir son entrée. Cette fois, la jeune femme, qui n'aime pas voyager seule, emmène Benedictus ¹³. Lui aussi a fait de Wagner son héros. Elle se sent épaulée par la solide silhouette à ses côtés, mais elle est femme jusqu'au bout des ongles et sait parfaitement mettre son compagnon en avant, et également l'escamoter selon les circonstances. Dans le train qui roule vers l'Allemagne, elle se remémore les moments exaltants du premier voyage. Elle craint que le troisième ne lui réserve pas autant d'intimité avec ses amis et elle redoute de se trouver au milieu de mondanités, qui sont toujours pour elle une corvée plutôt qu'une distraction.

Si l'Europe est à son apogée, on peut en dire autant de la beauté de Judith. Tous ceux qui l'ont approchée s'accordent à la trouver séduisante. A trente et un ans, elle frappait toujours par sa silhouette sculpturale. Si elle commence à s'épaissir, son allure indolente n'a rien perdu de son charme un peu mystérieux. Les épreuvres de ces dernières années n'ont pas éteint son sourire lumineux et le regard de ses grands yeux noirs s'est approfondi. En traversant la Bavière, elle laisse courir ses pensées. Cette nouvelle rencontre avec un compositeur plus prestigieux encore qu'il y a sept ans allait-elle marquer un autre temps fort de son existence? La mort de son père a laissé chez elle un grand vide, elle a besoin d'un autre Dieu et Wagner n'est-il pas celui de la musique ? Elle a beau rêver, elle ne peut imaginer à quel point cette visite va bouleverser sa destinée. Plus tard, elle confiera à sa fidèle amie Suzanne Meyer-Zundel:

L'année 1876 fut la plus brillante, la plus étonnante ".

Elle marque effectivement le début d'une période exaltante, qui durera sept ans et verra son apothéose lorsqu'il lui sera donné d'assister aux côtés du compositeur à la représentation de l'ultime opéra de Wagner, *Parsifal*.

A travers la presse, elle a compris à quel point Cosima a su merveilleusement tisser sa toile en contribuant à installer son époux au sommet de l'art de son pays. Restée fougueuse et spontanée, Judith n'a pourtant pas la patience d'attendre une occasion favorable pour rencontrer ses amis. Se souvenant de Tribschen et de l'accueil très simple qu'il y avait rencontré, elle n'a pas encore compris combien le style du ménage s'est transformé. C'est une sorte de cour qu'ils entretiennent à Bayreuth: têtes couronnées, artistes de renom défilent chez eux. La ville est en fête, dans les petites rues et les brasseries mille cinq cents invités s'éparpillent entre deux séances musicales.

A peine arrivée dans l'après-midi, Judith se hâte de tirer de ses bagages une toilette qui la mettra en valeur; une robe rose à noeuds bleus qui, effectivement, lui sied à ravir. Négligeant tout protocole, elle se précipite à la villa. Celle-ci lui semble bien austère: une sorte de gros cube gris, d'aspect massif, dans le goût germanique de l'époque. Les plans ont été élaborés par Wagner lui-même. Une frise sculptée représentant les héros de l'Anneau du Niebelung orne le fronton. En levant les yeux, le visiteur se persuade qu'il va pénétrer dans le temple de la musique. Qu'importe la solennité, elle gravit le perron avec enthousiasme et trouve les hôtes tranquillement assis dans leur grand salon, en tenue de soirée. Ils attendent les invités d'une fastueuse réception qu'ils donnent presque quotidiennement. La jeune Française est cependant accueillie chaleureusement. Ajustant son lorgnon, Cosima la fait tourner devant eux et déclare péremptoirement qu'elle a encore embelli. Richard reste sans voix; mais pour tous les deux, cette éblouissante apparition restera gravée dans leur mémoire :

Vous étiez resplendissante

écrira Cosima plus tard à Judith; et lui, de son côté :

Vous étiez si radieuse et de si forte constitution que cela augmentait ma joie de vous revoir¹⁵.

Pour Wagner, l'ambiance du festival est un peu trop mondaine. Ce qu'il souhaite avant tout, c'est que sa musique soit totalement acceptée. Il a quelques soucis, dont il fait part à Judith. Il est chagriné de l'absence du roi Louis II qui se fait prier, ne souhaitant pas se trouver aux côtés d'autres monarques qui risquent de l'éclipser. Il finira cependant par assister au troisième cycle de représentations.

La mise en scène de ce spectacle fabuleux -il dure quatre soirées entières- n'a pas été sans présenter de multiples difficultés. Se souvenant à quel point il avait été trahi en 1869 pour L'Or du Rhin, le compositeur avait préparé et dirigé la mise en scène de tous les épisodes dans leurs moindres détails, et non sans rencontrer quelques aléas. Une anecdote avait fait sourire Judith: le dragon qui devait apparaître dans Siefried avait été mal orienté: on avait confondu Bayreuth et Beyrouth et l'animal fantastique avait ainsi parcouru une énorme distance et effectué un long séjour avant d'arriver à destination.

La vie de Wahnfried sous le flot des visiteurs risquait de devenir étouffante. Heureusement, le compositeur avait su inventer des formules qui lui permettaient de paraître aimable et ensuite de retrouver, le moment venu, sa liberté de créateur et l'intimité de son foyer.

Judith a la joie de revoir son filleul Siefried, bel enfant de six ans aux boucles blondes et aux yeux bleus. Elle regarde aussi avec plaisir les quatre fillettes aller et venir dans la maison. Cette atmosphère, à la fois juvénile et créative, lui fait penser à Neuilly. Une douce image paternelle lui est fournie par Franz Lizst. Celui-ci a pris l'habitude de rendre régulièrement visite à sa fille et à ses petits-enfants. Judith n'est-elle pas

la bonne fée qui a rétabli l'entente familiale? Face à ces frais visages, le grand'père en soutane et la fille d'Ernesta Grisi inventent un hymne à l'enfance et à la famille.

Mais, pour Wagner, Bayreuth c'est avant tout son théâtre, dont la première pierre avait été solennellement posée le 22 mai 1872, jour anniversaire des cinquante-neuf ans du compositeur. Lorsque Judith s'y rend pour la première fois, elle aperçoit, en haut de la colline, un bâtiment de briques rouges dont l'architecture pesante ne la satisfait pas du tout, il lui rappelle le Trocadéro! En revanche, elle est vivement impressionnée par l'atmosphère quasi religieuse qui se dégage de la foule se dirigeant respectueusement vers le sanctuaire.

Wagner avait tenu à lui faire visiter lui-même sa " cathédrale ". Il lui exposait en même temps ses conceptions toutes modernes d'une représentation d'opéra, à contrecourant de la mode récente. Ce qu'il recherchait avant tout, c'était une parfaite synchronisation entre le chant, le jeu, la gestuelle des interprètes sur le plateau et la magie orchestrale. Pour lui, l'art lyrique ne devait pas être un simple divertissement, mais une recherche rituelle, et le nouveau théâtre avait été justement concu pour le démontrer. Il emmène son amie dans les coulisses, retrouvant son agilité de Tribschen pour grimper dans les praticables et l'entraîner dans les dessous, après lui avoir fait admirer la salle, où l'acoustique a été spécialement adaptée à sa musique. Encore aujourd'hui, l'orchestre, " lieu saint", demeure situé sous la scène. Le compositeur est fier de montrer cette innovation à sa belle Parisienne, elle sait apprécier une telle trouvaille, y découvrant comme une sorte de sphère mystique, d'où jaillit toute l'énergie du spectacle. En revanche, elle se sent devenir espiègle lorsqu'elle entend le maître lui expliquer que les " filles du Rhin " sont suspendues à l'aide d'ingénieux mécanismes. Quand les Allemands se mêlent de légèreté! pense-t-elle en elle-même!

Le festival se déroule avec succès. La première série des quatre représentations, commencée le 13 août a été saluée avec enthousiasme. Le compositeur voit enfin réalisé le rêve de sa vie, mais il fait remarquer à Judith qu'il aurait souhaité plus de rigueur, il avait même tenté de supprimer les saluts et les bis, au grand mécontentement des exécutants.

Aux obligations mondaines, Richard et Cosima préfèrent les petites réunions intimes avec leurs amis, et Judith franchit quotidiennement le seuil de Wahnfried. Sachant combien le musicien apprécie l'élégance féminine, les dames se mettent en frais. Un soir, Cosima arbore une robe bleue garnie de cygne, bien choisie pour rehausser sa blondeur. Judith, elle, a choisi une toilette vieil or, qui lui donne un aspect un peu surréel et accentue son côté fascinant. Son entrée produit l'effet escompté. Wagner s'écrie :

Voici la déesse!

et il offre un bras à chacune d'elles. L'instant a quelque chose d'intense et on pressent qu'entre Judith et le compositeur, tout va basculer. Ces mots "Voici la déesse! "sont la réplique-clé du duo d'opéra qu'ils vont échanger. Tout à coup la fille de Théo personnifie cette femme-inspiratrice qu'il a poursuivie sans relâche, tout au long de sa vie, à travers Minna, Mathilde, Cosima.... Dans sa robe aux plis d'or, elle personnifie l'héroïne féminine que le compositeur cherche à réchauffer en lui-même, en vue de sublimer son Parsifal. Cette Kundry, femme étrange, un peu démoniaque, qui blesse et qui guérit, qui rapporte d'Orient les sortilèges. Elle sème le trouble et la tempête, mais c'est elle encore qui sauve le héros du péché, le conduit au renoncement. Thomas Mann voit en elle "la plus forte et la plus audacieuse figure féminine jamais conçue par Wagner."

"Voici la déesse" a prononcé le compositeur, le moment capital et révélateur, les mots et les gestes de cette scène préfigurent la suite.

Judith était invitée à la deuxième série du cycle du Niebelung, l'auteur s'assied à ses côtés, lui tenant la main, la serrant contre lui en murmurant à son oreille:

Je ne veux plus écouter ma musique autrement que comme cela 16.

Un soir en sortant du théâtre, elle ne peut retrouver son manteau, il fait un peu frais et, galamment, Wagner jette son pardessus sur ses frileuses épaules. Lorsqu'elle regagne le petit appartement qu'elle avait loué pour son séjour, avec Benedictus et Saint-Saëns, les deux hommes se jettent sur ce précieux trophée. En fouillant ses poches, ils découvrent un foulard blanc qu'ils se disputent avec une fougue d'adolescents. Le plus fort gagne et c'est Benedictus, il ne se séparera jamais de cette inestimable relique.

Si la soirée en robe d'or a été en quelque sorte l'ouverture de l'opéra que Judith et Richard vont interpréter ensemble pendant plusieurs années, la matinée suivante en constituera le premier acte. La jeune femme est seule au logis, on sonne et quelles ne sont pas sa surprise et son émotion en reconnaissant l'immense feutre beige! Selon le récit donné plus tard par Judith elle-même, celle-ci ressentit bientôt le choc des sentiments. Le visiteur changea subitement d'expression, singulièrement troublé, il regardait sa bouche et aurait dit:

Je ne vous avais pas vue telle que vous êtes 17.

A partir de ce jour, leur relation revêt un aspect sensuel qu'elle se plaît à souligner, sans toutefois trahir ses propres sentiments :

Quand il pouvait m'attraper seule dans quelque encoignuure de porte, il m'embrassait. Pas tant de bruit lui disais-je -si, iustement avec bruit me répliquait-il.

Elle prétendit même qu'au cours d'une autre visite, il lui demanda si elle ne désirait pas lui donner un fils. Judith reste ambiguë, elle a toujours voulu être secrète et le reste de sa vie, elle brouillera les cartes à plaisir. Comment affirmer avec certitude qu'elle fut sa maîtresse, ou que la relation soit demeurée platonique ? Qu'importe après tout qu'ils aient été amants. l'important est qu'ils se soient aimés.

La jeune femme avait prolongé son séjour jusqu'à la fin de la troisième série de représentations, à laquelle le maître avait tenu à ce qu'elle assistât, mais les derniers accords du Crépuscule de Dieux en mar-

quent tout de même la fin.

La vie est une tragédie,

lui déclare Wagner au moment des adieux et la scène revêt un caractère mélodramatique dont l'héroïne se plaît à raconter (ou à reconstituer les détails) bien des années plus tard :

La dernière visite, la visite d'adieu, fut affreusement poignante et belle. Très pâle, grave et triste, avec un effroi, une angoisse visible, il demanda: "Vous partez?..." Il pleura et l'embrassa sur les yeux... puis il se dirigea vers le piano et improvisa quelques phrases d'une beauté inouïe, mais d'une indicible tristesse. C'étaient les échos de sa douleur."

La visite n'avait duré que deux semaines, sans doute les plus intenses de la vie de Judith qui emporte dans son cœur l'amour fervent d'un des plus grands génies de son temps. Quoi de plus exaltant? La flamme qu'elle vient d'allumer va continuer à brûler à travers des échanges épistolaires non moins passionnés. A peine rentrée à Paris, elle reçoit un mot daté du 3 septembre 1876, empreint d'amour et de regret:

Aurais-je vous pour la dernière fois embrassée ce matin? Non, je vous reverrai. Je le veux puisque je vous aime."

Comment expliquer ce subit embrasement? Le sentiment couvait-il depuis Tribschen? De tempérament impulsif, très sensible au charme féminin, Wagner s'exalte, tombe éperdument amoureux de cette superbe créature. Au milieu des journées harassantes du festival, elle avait représenté pour lui une oasis de fraîcheur, un parfum mystérieux aux effluves orientaux, selon sa propre expression:

un feu doux, calme et enivrant.

Elle lui offre le miroir qui lui renvoie le reflet de ce héros jeune, fantastique, mystérieux, auquel il rêve depuis si longtemps et auquel il est tenté de s'identifier: Parsifal. Cette disposition si particulière de l'artiste ou du poète, qui travaille dans un état d'inconscience étrangère au monde, c'est celle de Richard Wagner lorsqu'il est absorbé dans la composition de ses oeuvres :

Je ne conçois la musique que dans vos bras

écrivait-il déjà à Mathilde von Wesendonck.

Sa vie conjugale avec Cosima lui a procuré un havre de paix, mais le créateur a besoin en même temps du calme et de la tempête. Au moment de se replonger dans l'écriture d'une œuvre difficile, Wagner aspire à une montée de sève printanière pour stimuler son pouvoir de création, qui s'est peut-être anémié avec l'âge. Homme de théâtre, il vit en quelque sorte sur la scène et il sent que Judith s'y trouve dans son élément. Celle-ci a toujours favorisé le rêve et l'illusion. Elle a bien saisi que les répliques d'opéra que lui lançait son prestigieux partenaire seraient d'autant plus réussies, données à quelque distance. Il projette sur elle son désir en multipliant les brûlantes déclarations :

Je goûtais vos embrassements... J'aimerais vous embrasser encore...

Les lettres, surtout au siècle passé, fournissent pourtant matière à l'analyse psychologique, mais il ne cherche pas à la comprendre. Il n'est pas dans la réalité, c'est une certaine image de l'éternel féminin qui s'est emparée de son esprit. Lorsqu'il essaie d'entraîner Judith dans cette chevauchée théâtrale en lui déclarant :

Aimons! Aimons! Aimez-moi toujours,

que pouvait-elle bien lui répondre? On reste un peu dans le vague, car on ne possède pas ces documents.

Parfois la teneur de sa réponse transparaît aux réactions plus ou moins satisfaisantes de son correspondant. D'une manière générale, la jeune femme paraît assez fine, elle ne contrecarre pas de manière franche le torrent de passion, mais on sent qu'elle cherche à dévier un peu le courant.

Peut-on imaginer que les lettres de Judith ont été détruites par Cosima, dans un accès de jalousie posthume, ou par Wagner lui-même? Les siennes qui datent de fin septembre 1876 à octobre 1877 manquent également, sans doute étaient-elles les plus brûlantes, les plus compromettantes. Elles auraient été acquises par un amateur suisse; le reste de la correspondance a été déposé à la Bibliothèque Nationale, en 1931, selon la volonté qu'a exprimée Judith ²⁰.

Judith Gautier a suscité autour de Wagner une atmosphère de sensualité qu'il entretient volontairement afin qu'elle rejaillisse sur *Parsifal*, mais il ne lui suffit pas d'évoquer la présence de l'aimée, il veut à nouveau la serrer dans ses bras. Il est en train d'écrire le premier acte et à mesure que monte sa passion, il aimerait sentir chez Judith un certain répondant. Une occasion se présente: en mai 1877, il doit se rendre à Londres pour donner une série de concerts et il l'invite à venir le rejoindre, elle refuse. Ce rendez-vous manqué marquera un tournant dans les échanges amoureux avec le compositeur qui est fort déçu et lui écrit le 1^{er} octobre 1877:

Vous qui étiez si méchante de ne pas accepter mon invitation pour Londres; et pour quelle raison? Bien, je la connais. Oh que c'est méchant!

Pourquoi manifeste-t-elle cet esprit de recul? L'étreinte du maître lui fait-elle peur? Aime-t-elle davantage le musicien que l'homme

vieillissant qui a encore quelques beaux moments de flamme?

La jeune Marie de Régnier rendait souvent visite à Judith Gautier. Pour elle, c'était déjà une vieille dame drapant sa corpulente quarantaine dans des peignoirs japonais. A propos d'une photographie posée en évidence sur une petite table de son salon, elle s'entend répondre:

C'est Richard Wagner, je l'ai bien aimé, mais de loin, quoiqu'on en ait dit, car il avait une langue noire comme un crocodile, je n'aurais jamais pu! 21

Par la suite elle essaiera de mettre en avant les qualités musicales de Benedictus et elle souhaiterait que Wagner veuille bien s'intéresser à lui. Le compositeur paraît furieux de ces échappatoires et le manifeste:

J'ai relu votre dernière lettre, elle m'a bien blessé.

Ce bon Benedictus, le trio en joue un peu selon les circonstances. Pour Wagner, l'excellent Hollandais paraît un peu quantité négligeable. A un moment, il invite "mon cousin", comme il l'appelle, ne paraissant pas craindre que cela brise les élans. Judith le pousse un peu en avant et par la suite essaie de le regonfler pour qu'il trouve bien son rôle.

Cependant Wagner est toujours amoureux et il tente de remplacer la "présence enivrante" par l'évocation de souvenirs. Il s'exalte:

Je vous vois toujours ici, à droite sur la chaise-longue, me regardant... vous êtes l'abondance de ma pauvre vie... la richesse... .. mon superflu enivrant

-le mot est révélateur-

Sentant bien qu'elle s'esquive, il lui distribue un autre rôle, qu'elle semble plus disposée à interpréter: elle va devenir une sorte de commissionnaire pour ce qu'il appelle ses "misérabilités". En pleine création il trouve un délassement à collectionner toutes sortes d'objets de luxe, sur lesquels il peut déplacer ses fantasmes. Il raffole des parfum et particulièrement de l'esssence de rose, dont il imprègne ses lettres. Il la commande "pure et forte en flacon de bois", ainsi que des eaux pour le bain, "en flots abondants" du lait d'iris, des poudres...Il avait toujours aimé s'habiller avec recherche. On le trouvait chez lui en robe de velours violet, béret assorti, accoutrement qui ouvrait directement les portes du théâtre. Les tissus lumineux, les couleurs chatoyantes, les masques, les costumes, les décors, l'aident à s'évader dans l'imaginaire. Et Judith qui, elle aussi, adore les déguisements prend plaisir à se mettre en quête d'

un morceau de soie blanche à bouquets roses.

Tous deux sensibles à la lumière, ils sont charmés par les reflets des plis du satin, par le fond jaune pâle de la lampe.

Mais ce qu'il cherche avant tout, c'est la couleur de sa carnation, le contact de sa peau. A travers quels sens a-t-il pris possession de celleci ? Il lui faut absolument une couverture toute belle et extraordinaire, qui sera nécessairement somptueuse et portera le nom de Judith; elle représentera en même temps une sorte de couverture musicale de la scène qu'il est en train de composer. Le croirait-on? Il demande encore des éponges, des gants de toilette, des babouches, un pulvérisateur... Il est fasciné par les matières douces, par les fragrances.... Cette luxuriance de colifichets ne suffit pas à le rassurer:

Vous m'aimez un peu de vous occuper de ces niaiseries

lui écrit-il. Il a besoin de communiquer avec elle pour nourrir son inspiration et lorsqu'il lui commande une poudre-sachet pour son linge, il ajoute :

ce qui me servira à être en bon rapport avec vous, lorsque je me mets au piano pour composer la musique de Parsifal.

Précision qui en dit long sur son raffinement et sa méthode de travail. Judith devient en quelque sorte la décoratrice de son théâtre intime et il se montre de plus en plus exigeant: il discute le prix des tissus, réclame des échantillons, elle finit par lui expédier des caisses entières et racontera plus tard qu'un commerçant intrigué par tous ces achats, lui avait demandé:

Madame, avez-vous l'intention d'ouvrir une parfumerie?

Ceci ne l'empêche pas de continuer à entretenir avec le compositeur des échanges plus littéraires; dans une de ses lettres, il discute du nom de son héros. Il a trouvé quelque part que "parsi" signifierait "adorateur du feu" et que "Fal" voudrait dire "homme inculte, homme génial". Judith aime faire des recherches et se lance dans de sérieuses investigations. Le nom "Parsifal" va de pair avec une certaine connotation de "prédestinité". Wagner tient à son idée et lui répond:

Le dialecte arabe dans lequel il fallait trouver Fal, signifiant "fou" était de mon invention. Je voulais imposer ce mot à un dialecte quelconque parce qu'il me va 22

Pour une fois, Judith est consciencieuse et le maître, dépassant la pure recherche, se livre à une certaine fantaisie.

Il a des enthousiasmes d'adolescent:

Vous me voyez dans un entrain frivole. Ah, je fais de la musique, je me moque de toute la vie, de tout le monde, je me sens aimé, et j'aime!

Il se sent en pleine liberté, ses lettres à Judith sont brûlantes et il a trouvé la manière d'endormir la vigilance de son épouse par des cadeaux, lui faisant croire que la jeune Française est la pourvoyeuse. Tout en s'excusant auprès de celle-ci de tout le tracas que lui donnent ses " misérables commissions ", il est pris d'une véritable frénésie:

Inventez! Ordonnez!

A travers ces fantaisies, il tente de superposer en quelque sorte les deux images féminines qui l'habitent. Ne faudrait-il pas que Judith se fasse arranger une certaine robe

tout à fait comme celle de Cosima!

Il est clair que l'imaginatif Richard effectue une sorte de synthèse intime par le biais de ce vêtement.

Si l'on veut comprendre les curieux échanges qui vont faire palpiter notre trio, on peut revenir à l'image de Wagner offrant d'un même mouvement le bras à Cosima et à Judith, toutes deux resplendissantes dans leur tenue de soirée. Ce geste suggère la très curieuse "distribution d'emplois" qui s'annonce.

De toute évidence, le metteur en scène est très content: d'un côté, il a une sorte d'attache, de l'autre une sorte de tourisme sentimental et sensuel. En ce qui concerne les deux femmes, très vite une question se pose: qui va jouer le premier rôle? Pendant plus d'un an, de septembre 1876 à fin décembre 1877, l'épouse ignorera le fond des choses et on

peut dire que maître Richard a réussi son ballet. Cosima croit que Judith est "utile" et non nocive, qu'elle ne présente pas un véritable danger pour son ménage. D'une certaine manière, elle aussi est sous le charme. Quelques passages de son Journal laissent transparaître son admiration pour cette Parisienne, la comparant à toutes ces femmes "si raides", qui paraissent constituer la population de ces petites villes allemandes, elle apprécie sa chaleur naturelle. Elle retrouve en celle-ci une variété d'expressions -douleur ou enthousiasme- qui lui rappellent

l'intensité de Giulia Grisi lançant au théâtre le mot Gioia.

Elle est donc enchantée de continuer à correspondre avec une gentille Française, qui la met au courant des événements littéraires et des potins de Paris. Elle aussi la charge de quantité d'achats : des bas de soie, des gants, un cetain chapeau gris assorti à une toilette qu'elle veut porter à Londres et pour lequel il faut courir chez "Félix", le grand couturier du Faubourg Saint Honoré. Pour Noël, Judith envoie des cadeaux aux enfants: un théâtre du Niebelung miniature dont elle avait fabriqué ellemême tous les personnages, décors et accessoires.

Lors du voyage de septembre 1876, les deux amies s'étaient retrouvées avec plaisir, mais Cosima était trop occupée par le festival, par toutes les obligations mondaines qui en découlaient. Son père était là aussi en visite, et c'est de Lizst qu'elle parle dans son *Journal*: la visite de Judith n'est même pas mentionnée.

Il faut croire que Wagner a été des plus discret sur ces rendez-vous amoureux. A présent, il invente une petite comédie: les lettres que Judith lui adresse lui parviennent par l'entremise d'un barbier. En somme, le compositeur, en parfait homme de théâtre, a très bien compris qu'un figaro est le canal le plus commode pour résoudre certains problèmes de relations féminines. Ce rôle d'inspiratrice à distance, tout en gardant l'amitié de Cosima, convient à merveille à Judith. Wagner a eu la ruse de lui faire croire que le stratagème de barbier n'était nullement dirigé contre sa femme, à laquelle il s'agissait de ménager des surprises à l'occasion de Noël. Dans une lettre, datée du 12 décembre 1877, il lui expliquait qu'il désirait être aussi excessif que son épouse:

Elle m'a fait cadeau d'une tabatière incroyablement belle.... ainsi, choisissez une très belle chose.

Mais il arrive un moment où le scenario change de style, l'épouse découvre la boîte à lettres secrète et on peut imaginer qu'une explication s'en suivit.

Dès le début de l'intrigue, alors qu'ils séjournaient en Italie, Cosima s'était rendue compte qu'une ombre pesait sur son ménage. Dans son *Journal* elle avait noté le 30 octobre 1876.

Il nous arrive souvent de rester muets pour ne pas nous communiquer l'un à l'autre nos pensées tristes sur notre situation et ce que nous avons vécu.

De nouveaux indices viendront confirmer son impression de trahison conjugale. Plus tard, elle surprend son mari en train de brûler des papiers... Pris en faute, Wagner se déploie en vue d'apaiser son épouse. Il en résulte une nouvelle distribution des rôles. Tout est changé et le metteur en scène, c'est à nouveau " la blonde ". Ses efforts vont s'employer à ce que " la brune " reprenne ce style aimable et inoffensif qu'elle lui avait distribué au début. Dans cette deuxième phase, le caractère de Cosima, femme de tête, ayant hérité des grâces de l'intelligence de son père et de la lucidité de sa mère, va se dessiner. Habilement, elle s'anplique à dresser une solide barrière entre Richard et Judith. C'est pourquoi les voyages prévus à Saint-Enogat n'auront jamais lieu, malgré les invitations pressantes. Elle reprend la direction des opérations et il est remarquable qu'à aucun moment, elle ne fait de reproches cinglants à sa rivale. Au contraire, fort subtilement, elle lui fait comprendre qu'elle tient la situation en main, lui ôtant toute illusion. Judith a vraiment affaire à la personne la plus douée pour entortiller qu'on puisse imaginer. Très finement. Cosima ramène l'attention sur Benedictus. Wagner, dans son élan, avait un peu bousculé l'image du Hollandais, le traitant en quelque sorte d'amateur. Cosima, au contraire, lui vante ses mérites, espérant ou'elle préfèrera ses bras à ceux de son mari :

> Vous avez trouvé un ami digne de vous... il a exprimé les plus beaux sentiments dans le plus bel allemand et nous a vivement touchés.

Ce qui veut dire qu'il sera fort utile pour aider à la traduction de Parsifal. C'était Cosima qui était chargée de transcrire le texte en français, Judith ne connaissant pas du tout l'allemand, mais parfois l'auteur lui envoyait l'original, et Benedictus le déchiffrait.

Il est étonnant de voir l'habileté de l'épouse qui noie le poisson, écrit à Judith qu'elle ne doit pas prendre à la lettre tout ce que son mari écrit, son français n'est qu'approximatif. S'il emploie parfois des expressions très fortes, c'est parce qu'il utilise les premiers mots qui lui viennent sous la plume, de là peut naître un malentendu. On peut se demander si ce malentendu a été vraiment dissipé. En tout cas, Cosima va veiller à ce que chacun reste bien dans le rôle qu'elle a distribué. Loin d'avoir fermé les yeux, comme on a pu le prétendre, elle s'est défendue et elle a gagné.

De son côté, Wagner n'a pas cessé de parsemer ses lettres de déclarations brûlantes, un peu à l'emporte-pièce:

Oh chère bien-aimée! Salut, amour! Chère âme!

Pourtant, une certaine distance, et même de l'amertume, semble s'être glissée entre les feuillets. On aimerait savoir ce qui motive des réponses telles que :

Je crois presque que vous mettez de la doute dans mon amour 23.

L'hiver 1878, Judith souffre de bronchite, ce qui inquiète son correspondant, qui n'en continue pas moins à la charger de multiples commissions. Inquiet de ne pas trouver l'enthousiasme qu'il espère dans les réponses de sa bien-aimée, il prend un ton plus romantique, évoque des souvenirs de Tribschen, l'imagine même à Paris, où ils ne se sont jamais rencontrés, et une de ses dernières lettres se termine de façon mélancolique:

Tout est tragique -tout penche -au meilleur cas- à l'élégie.

La suivante, du 4 janvier 1878, trahit l'intervention de l'épouse:

Je vous conseille de m'écrire directement, peut-être en songeant un peu à ce que je n'eusse pas à cacher vos chères lettres....

Judith continue à vibrer, mais si elle accepte d'être la muse du compositeur, elle préfère se tenir à distance. Même si elle a partagé un moment son désir, au fond, elle préfère sans doute que la situation soit claire visà-vis de Cosima. Elle sait bien que celle-ci n'abandonnera jamais son empire et elle n'a pas envie de se retrouver en seconde position. C'est à *Parsifal* qu'elle tient avant tout.

Wagner avait eu l'adresse d'intéresser Judith au succès de son entreprise. En quelque sorte, il lui en fait l'offrande:

Mon poème, je l'espère, vous fera plaisir.

déclaration où l'on peut percevoir un rappel du thème de la déesse, et on imagine que Judith est profondément touchée par un tel hommage. A la perspective de donner un équivalent en langue française du texte de l'auteur, elle se sent inspirée:

Le désir me vint tout de suite d'entreprendre une traduction fidèle de cette œuvre, en apportant tout le dévouement, tous les soins possibles.4

Est-ce que, de cette manière, elle n'offre pas sa contribution personnelle? Elle a sa propre idée sur cette traduction. Elle décide qu'elle sera "fidèle", mais indépendante de la musique, elle sent bien qu'il est presque impossible d'accorder les deux. L'auteur doit lui faire parvenir une transcription en français mot à mot sous son contrôle. En fait, c'est Cosima qui en était chargée. Le maître sut encore une fois donner un rôle aux deux femmes. La première était pratiquement bilingue et donnerait une version littérale, la seconde insufflerait un charme et une expression poétique. En somme, toujours une femme à chaque bras. Ce n'est plus une passion, c'est la collaboration littéraire.

Vers la fin de l'année 1877 et le début de 1878, Wagner était occupé à créer ses "filles fleurs", les charmantes créatures de rêve envoyées par Klingsor pour séduire Parsifal. Elles rient, chantent gracieusement avec une fraîcheur et un charme candide, mais se fânent avec l'automne. Cette atmosphère de jardin est nouvelle pour le compositeur, la chaleur sensuelle qu'il y exprime lui est inspirée par sa passion pour Judith. Dans ses lettres, il lui parle de ses créations et on a l'impression qu'il entretient avec elles une sorte de ménage, qu'il lutine ses filles-fleurs, voyant en celles-ci, non pas des créatures éthérées, mais au contraire de belles filles du Rhin, opulentes et espiègles.

Elles caressent Parsifal, lui tâtent les joues, le menton, comme des enfants qui folâtrent.

Cette innovation l'amuse beaucoup et il plaisante avec Cosima : Ces fleurs de haricot ne sont que les filles de cuisine de Klingsor 25

En décembre, il lui joue le passage où Kundry s'évanouit derrière un buisson et peut-être a-t-il à présent moins besoin d'une sensuelle inspiratrice que du calme du foyer:

J'ai les trois ans de Parsifal devant moi et rien ne doit m'arracher à une douce paix de réclusion productive,

écrit-il à Judith. Est-il influencé par Cosima? Des lambeaux de jeunesse lui sont revenus à l'esprit, mais il est tout de même envahi par le terrible poids de l'âge. Il s'est incarné dans les deux personnages masculins du drame: le vieux roi blessé et le jeune héros encore adolescent qui sort des profondeurs de la forêt. Du point de vue féminin, il a toujours été hanté par une certaine ambiguïté féminine: femme fatale ou femme salvatrice. Soudain, Judith à ses yeux a réincarné cet être si apte à toucher, à donner la vie: Eve. Il tient son épouse au courant de l'œuvre, lui joue le prélude, lui fait part de ses recherches. Cosima est la fée du logis et Judith l'inspiratrice lointaine, il a parfaitement réglé le ballet.

En février 1878, il a fini le premier acte. Tournant important. Après une période exaltante, il a peut-être besoin d'être seul avec lui-même, il a en quelque sorte intériorisé son œuvre, l'inspiratrice peut s'évanouir. D'autre part, sa santé s'altère, son théâtre lui donne des soucis financiers, il se prétend épuisé. Sa dernière lettre, datée du 15 février 1878, est plutôt qu'un adieu déchirant, une sorte de transfert de compétences, aussi modéré que possible:

Chère âme! J'ai prié Cosima de se charger de ces commissions.... Je suis actuellement si troublé par les affaires que je ne trouve plus le loisir de continuer ma composition de Parsifal. Soyez bonne pour Cosima....Aimez-moi toujours!

Comme par le passé, les réactions de Judith s'enfouissent au plus profond d'elle-même. Apparemment elle accepte sans amertume de continuer sa mission de correpondante, en envoyant à Cosima (et à travers celle-ci, à Wagner) toute une corbeille d'objets, d'évocations. Pourtant, au fond d'elle-même, il reste sans doute une blessure: cet amour non complètement vécu avec l'auteur de *Tristan et Yseult*.

Mais l'harmonie de pensée qui s'était déjà manifestée entre eux ne tarde pas à renaître. La jeune femme sait parfaitement quelles sont les cordes sensibles du compositeur.

Parsifal marche bien

lui avait-il écrit et il lui envoyait un échantillon de la musique. On croirait qu'il parle d'un enfant qui fait ses premiers pas dans le jardin. De son côté, Judith s'enorgueillit à la pensée que cette création est, d'une certaine manière, leur œuvre commune. Quelle félicité pour elle d'être embarquée dans cet opéra! Il est certain qu'une complicité s'établit entre le compositeur et sa correspondante au plan de cette extraordinaire création. Une sorte de griserie s'est emparée d'elle, si réceptive, si capable de courir sur des nuages. Cosima est consciente de cette alliance et elle se sent mal à l'aise. Lorsqu'elle envoie à Judith ce qu'elle appelle en s'excusant " son galimathias ", avec une modestie peut-être en partie feinte, c'est qu'elle compte sur Judith, la bonne fée, pour transformer

le monstre en beau prince.

Assez curieusement, alors que, quelques mois auparavant, un orage était près d'éclater, les voilà de nouveau tous les trois gentiment assis sur leur siège et apparemment satifaits de leur personnage.

Il y eut, entre l'auteur et la traductrice, quelques divergences en ce qui concerne l'esprit de la traduction. Judith cherchait certains raffinements, Wagner, de son côté, avait tendance à se méfier. Il craignait la légèreté de la Française, qui prétendait que rien n'était intraduisible, alors que pour lui, l' "élasticité de la langue allemande " ne pouvait être comparable avec " la rigidité implacable du français ". Quelques querelles amicales éclatèrent; par exemple à propos de l'expression allemande " ein furchtbar schönes Weib " que l'auteur voulait rendre par " une femme d'une beauté terrifiante ", mais sous la plume de Judith, Kundry devint

une femme terrible et belle26.

Wagner a été touché par la grâce mystique, il a la nostalgie de la pureté, de la sainteté. Le thème de *Parsifal* appartient au monde héroïque du roi Arthur et des chevaliers, qui était aussi celui de Tristan. On y retrouve les principes opposés du Bien et du Mal, le château du Graal où s'expriment les saintes souffrances, celui des plaisirs, sous la malédiction de Klingsor. L'innocence de Parsifal, comme celle de Siegfried, triomphe finalement des ruses de l'esprit et des pièges de la chair. Le vieux, le sage Gürnemanz rappelle Wotan, Amfortas porte la peine de son péché d'amour.

Judith a bien compris que Wagner se retrouvait dans chacun de ses personnages, mais au moment de traduire les plaintes d'Amfortas, elle pense sans doute qu'il est angoissé par sa propre maladie, mais qu'il se sent encore jeune et conquérant, comme Parsifal "le simple instruit".

Se retrouve-t-elle dans Kundry qui exerce simultanément son pouvoir d'envoûtement sur les deux hommes? Peut-être y voit-elle, au contraire, une de ces créations typiquement masculines et assez loin de la vérité. Elle ne l'a pas révélé: mais n'accentue-t-elle pas certains traits d'Amfortas

Malheur à lui le téméraire. Aux rêts de Kundry il s'est pris.

Et de Kundry:

l'innommée démoniaque 27

Il est incontestable que Judith et Wagner ont éprouvé (peut-être pas en même temps) le sentiment de former un couple, un peu de ce dynamisme est passé dans certaines pages de *Parsifal*. On sent parfois qu'ils sont bien sur la même longueur d'onde.

Le compositeur, avec ce don de la psychologie des profondeurs, si rare et si en avance sur son temps, semble avoir découvert dans le caractère de Judith des aspects qui ont rarement été compris. N'avait-elle pas sur Cosima quelques supériorités? Elle est plus créatrice, d'une beauté plus extraordinaire. Cosima est une diurne, Judith est une nocturne. Avec cette dernière, il a pris un bain d'inconscient et au contact d'une personne lunaire, fantômatique, pleine de couleur, de sang, de cris, il renoue

avec sa puissance créatrice. Grâce à son sens de l'organisation, son épouse l'aidait à mettre de l'ordre dans sa vie quotidienne.

Mais, à chaque fois qu'il déballe un cadeau arrivant de Paris, il se sent porté par une sorte d'encens. Avec son goût des pierreries, sa frénésie des odeurs, son attirance sensuelle pour les soieries et les brocarts, il a quelque chose d'un prince oriental; c'est pourquoi, de 1876 à 1878, son inspiration sera au zénith, il demeure en pleine gestation. Grâce à Judith, il a senti les puissances dramatiques se déchaîner en lui. C'est bien ce que l'on trouve à la fois dans certains passages des lettres un peu volcaniques et simultanément dans le livret de l'opéra. Quand est-il homme de théâtre, ou bien quand sa passion est-elle ressentie de manière intime, il est difficile de répondre à cette question. Il s'agit d'un créateur qui entretient justement cette confusion en vue des nécessités les plus immédiates de son art.

Pour elle, quelle plénitude de se voir ainsi soulevée par ce génie à ces niveaux d'inspiration théâtrale! Il faut souligner qu'elle porte en elle une double image, fruit de son ascendance française et italienne. Fille d'un poète et d'une cantatrice, il est facile au compositeur de la faire vibrer. Il avait bien saisi sa parenté avec Kundry. Inconsciemment, il a toujours senti qu'il allait un jour rencontrer ce personnage féminin qui le hantait, et c'est Judith Gautier qui entretient cette parenté. Déjà, le 20 novembre 1858, il écrivait à Mathilde von Wesendonck, qui habitait alors ses pensées:

Parsifal m'a beaucoup occupé, une idée singulière entre autres celle d'une femme étrange et démoniaque (la messsagère du Graal) devient toujours plus vivante dans mon esprit et me fascine.

Le modèle de la mystérieuse pécheresse vaincue par le divin amour, ce sera cette belle Française; en elle, le compositeur retrouve le côté étrange et tumultueux de son héroïne.

Pour appuyer l'identité profonde entre ces deux natures, citons le mot d'Anatole France à propos de la fille de Théo:

Elle avait un je ne sais quoi de dédaigneux et de sauvage.

Judith et Wagner ne s'étaient pas revus depuis cinq ans, des retrouvailles peuvent, dans ce cas, conduire à certaine déconvenues. Leur correspondance s'était arrêtée en 1878, mais le travail sur *Parsifal* continuait de part et d'autre. Certains accents passionnés du texte ravivaient peutêtre dans le cœur de Judith la flamme allumée à Bayreuth. Elle pouvait s'imaginer qu'ils s'adressaient à elle, sentant bien qu'elle était sa Kundry.

Transposé dans la composition de l'œuvre, le lien avec le musicien est toujours aussi vivace. De l'homme, quels souvenirs a-t-elle gardés? A son égard, ses sentiments sont toujours présents. Elle les tempère dans les poèmes qu'elle lui adresse fidèlement à chacun de ses anniversaires, le 22 mai. Le sonnet de 1879 laisse surtout percer sa dévotion à un maître, elle est à ses pieds. Il se termine par ces lignes:

Maître terrible et doux! Laisse de l'humble apôtre, L'amour fervent monter vers toi comme un encens.

Le texte gentiment décoré d'une romantique floraison par la juvénile poétesse ne fut sans doute pas du goût de Cosima, qui répondit brièvement

J'ai embrassé mon mari pour vous et je vous transmets son rendu.

Nullement découragée, l'admiratrice récidive l'année suivante. Pour l'année 1881, elle envoie même un coussin avec ces vers brodés :

J'ai sous tes plis cousu mon cœur.

Si Cosima continue à défendre son empire, elle préserve en même temps le fil qui les relie, son mari et elle, à cette Française si utile. Curieuse et assez fascinante complicité de ce couple pour mener à bien l'œuvre entreprise. L'épouse tient son amie au courant des progrès de Parsifal, tout en s'intéressant au travail de sa correspondante. Celle-ci semble en pleine effervescence littéraire. Si elle a inspiré Wagner, il a également stimulé sa créativité. Cosima qui, dans sa lettre du 2 avril 1877, l'avait déjà félicitée pour Lucienne, trouve des adjectifs parfois inattendus pour qualifier une œuvre aussi érudite que Les Peuples étranges, pour elle

un livre charmant, instructif, amusant, spirituel.

Rassurée par l'éloignement et sachant Benedictus aux côtés de Judith, le ton des lettres est plutôt enjoué et affectueux:

Le repos, le gazouillis des enfants, voilà ce qu'il nous faut.

En revanche, Judith ne traverse pas une période très heureuse. Elle a des problèmes de santé, des embarras financiers et se sent certainement solitaire et déçue. Cosima s'en émeut dans sa lettre du 2 mai 1880:

Je suis triste de vous voir triste et voudrais savoir la cause momentanée de votre chagrin. L'épouse de Wagner, en revanche, s'était beaucoup réjouie de voir Judith occupée à défendre la cause wagnérienne à Paris. En mars-avril 1880, Judith avait organisé une série de concerts dans l'atelier de Nadar, rue Saint-Honoré. La partie orchestrale, représentée par quatre pianos, était dirigée par Benedictus. Les interprètes de qualité avaient prêté leurs voix pour chanter des extraits d'opéras du maître de Bayreuth. Judith avait écrit un texte, lu à haute voix, pour résumer les oeuvres présentées. Seuls les mélomanes wagnériens avaient apprécié la qualité des représentations. Dans un article du Figaro, intitulé "un Monsieur de l'orchestre", un journaliste prend de façon humoristique, mais assez acerbe, la défense des malheureux voisins, gênés par le bruit.

A la belle saison, Judith s'installe maintenant à Saint-Enogat et relance l'invitation. Cosima a bien juré de ne pas risquer une dangereuse rencontre, et, prenant prétexte de la mauvaise santé de son mari, elle l'entraîne en Italie.

En 1881, Judith a terminé sa traduction et se sent impatiente de la montrer à l'auteur. Justement l'occasion attendue se présente, sous forme d'une série de concerts, basés sur les oeuvres de Wagner, qui sera donnée à Munich en septembre. Cosima joue le jeu, parle de la joie des éventuelles retrouvailles:

comme si nous ne nous étions pas quittées,

du plaisir à échanger sur leur travail commun.

Et puis, le moment venu, une avalanche de quiproquos -lettres égarées, dépêches mal adressées, retards, déplacements-, vient bousculer les projets. Faut-il y voir l'étourderie de la jeune femme, plus spontanée qu'organisée, ou le mauvais sort? Ou l'acte manqué? Finalement, au lieu de retrouver les Wagner à Münich pour la première série de représentations, Judith et Benedictus assistent à la seconde, et gagnent Bayreuth où, selon Cosima, ils étaient attendus depuis deux jours.

Judith éprouve un certain recueillement en approchant du temple de la musique. Comment va-t-elle retrouver le maître? Ou plutôt l'homme qu'elle va y voir. Imaginative, inconsciente, elle le trouve inchangé, même rajeuni, alors qu'en fait, il était déjà souffrant et affaibli.

Ils logent à Wahnfried et la présence proche de sa rivale réveille à la fois la jalousie et le chauvinisme de la maîtresse de maison. Cette fois, elle a tout de suite saisi le danger. Excellente comédienne lorsque quelques centaines de kilomètres la séparent de sa rivale, elle devient plus nerveuse lorsque celle-ci se trouve sous le même toit. Grande dame, elle accueille pourtant ses hôtes avec une amabilité toute diplomatique. A travers son *Journal*, il est assez curieux de percevoir une vie secrète très peu en harmonie avec la mondanité extérieure:

J'essaie de lui (à Wagner) faire comprendre le sentiment qui me fait ressentir de manière si vive la présence de l'étrangère dans la maison.²⁸

Heureusement, il y a la présence de Lizst.

Wagner n'est pas satisfait de l'instrumentation de Parsifal. Le compositeur a des projets, il voudrait que son théâtre devînt une sorte de conservatoire où l'on formerait des chanteurs et où l'exécution de ses oeuvres servirait de modèle à ceux qui projetteraient de les monter ailleurs. En même temps, il se sent vieillir et il est inquiet du devenir de son œuvre. Au fond, il manifeste une certaine jalousie à l'égard des jeunes talents:

Est-ce que nous ne sommes pas assez?

déclare-t-il en reprenant le mot du vieux musicien Auber. En particulier il supporte mal la présence du malheureux Benedictus, se livre même à des remarques acerbes sur

la voix des Juifs, qui fait penser à du feutre gras.

Inconsciente et enthousiaste, Judith est fascinée par la présence du maître et s'assied imprudemment à ses côtés à la table de whist. Elle aperçoit Cosima, grande silhouette sévère au " profil d'oiseau noble " s'éloigner vers ses appartements. Sans doute celle-ci cherchait-elle à retouver son calme et à prendre une certaine distance. Malheureusement, que voit-elle en pénétrant dès le lendemain matin dans le salon? Non, vraiment, c'en est trop! Judith est en grande toilette, plus belle que jamais. Tantôt elle se penche sur le piano où Richard joue à son intention des extraits de Parsifal, tantôt, avec sa manie des gestes de théâtre, elle virevolte autour de lui. Voulant peut-être détendre l'atmosphère, Wagner propose une visite à l'atelier du créateur des décors de l'opéra, un Russe, fils d'un poète illustre, précepteur d'Alexandre II, qui avait quitté la cour de Saint-Pétersbourg par vénération pour le maître. Judith est fascinée par la forêt au soleil levant. On lui explique les astucieux mouvements des toiles qui permettent de donner l'illusion que les personnages gravissent une colline pour s'avancer vers le temple du Graal -celui-ci avait été imité d'un dessin relevé par l'artiste devant la cathédrale de Sienne. La jeune femme se sent dans son élément au milieu de cette féerie, qui est pour elle comme une seconde nature: elle croit même entendre la source gazouillante qui coule dans le bois fleuri de l'ermite. Quant au jardin de Klingsor, Wagner en avait eu une première vision en admirant un palais mauresque à Amalfi, mais il le voulait à présent tout à fait invraisemblable. En effet, Judith ne put s'empêcher de pousser un cri d'admiration lorsqu'on lui montra que les fleurs et la végétation verte et luxuriante pouvaient se faner en un instant, laissant la place à une lande aride. Pour les costumes, le maître s'était montré encore plus exigeant. Il avait déjà mentionné dans une lettre la tunique de Kundry, qui devait être quelque chose comme celle de Tanit dans Salambô et Judith avait même offert de prêter une de ses étoffes orientales. Ainsi ce drame de Parsifal qu'elle vivait en imagination depuis plusieurs années prenait tout à coup une immense dimension scénique.

Wagner n'eut peut-être pas le temps de prendre connaissance de la traduction dans son entier, la visite n'ayant duré que trois jours. Il s'en trouva cependant très satisfait et il l'écrira dans une lettre le 14 octobre 1881 à l'éditeur Scott, dont Judith, très étonnamment, prétend n'avoir eu connaissance que lorsqu'elle fut publiée dans L'Illustration du 3 janvier 1914:

Judith Gautier nous a rendu visite et m'a communiqué sa traduction. Cette version m'a semblé si parfaite à tous points de vue que son désir de la publier me paraît tout à fait justifié.

Si les moments d'échanges personnels sont trop rares, Wagner fait tout de même allusion au passé:

Il était temps, plus que vous ne le pensiez, de finir brusquement, cela devenait sérieux;

Il est malade, fatigué, triste à la pensée de vieillir et de sentir venir sa fin. Cependant, il a gardé, lorsqu'il parle de son œuvre, une jeunesse d'expression qui réveille l'élan de jadis et Judith est toute prête à éprouver cet enchantement qui tient à la personnalité de Richard autant qu'à ses dons musicaux. Il semble que ce soit lui, cette fois, qui ait manqué de souffle:

Ma chère enthousiaste, prenez pitié de moi!

Une sorte d'angoisse étreint cet homme qui se sent depuis peu arrivé au terme de sa vie. C'est elle qui est éprise et qui pousse un cri déchirant:

Trop tard

titre d'une de ses nouvelles, publiée en 1882. Lui avait peut-être rassemblé ses dernières forces pour créer *Parsifal* et il sentait maintenant qu'il avait achevé son œuvre.

Ce voyage avait été décevant pour l'inconditionnelle wagnérienne. A la fin de sa vie elle confiera à Suzanne Meyer-Zundel:

En 1881, ce fut hélas la période déchirante des regrets, le drame tout entier tient dans le décalage de ces deux dates. Il advint pour lui ce qui avait été pour moi en 1876.

Cette fois, il n'y eut pas d'adieu. Souffrant, Richard gardait la chambre, veillé par son épouse dévouée. Du haut de la galerie, la maîtresse de céans regarda ses hôtes s'éloigner sans prendre congé et sans doute avec un certain soulagement. Judith en fut blessée. Quelques jours plus tard, le 14 octobre 1881, dans une lettre à Cosima, elle fit part de son regret de cette séparation si peu chaleureuse. Avec cette adresse qui la caractérise, Cosima trouva le moyen de minimiser le froissement. Sa tactique consiste à remettre Benedictus en selle:

Votre ami n'a en rien soulevé la colère de mon mari.

Judith était arrrivée à Wahnfried le 29 septembre ; le 1^{er} octobre, qui devait être la veille de son départ, elle fait une promenade mélanco-lique dans le jardin de la propriété. Elle y admire les plantes exotiques de la serre, remarque les oiseaux rares d'une grande volière qui lui rappellent ses promenades au Jardin d'Acclimatation. Après avoir contourné de magnifiques corbeilles de roses parfumées, elle s'enfonce dans un petit bois où elle découvre avec tristesse, sous un enchevêtrement de ronces, une dalle de marbre gris, double tombeau que Wagner avait fait creuser pour lui-même et pour Cosima. Et pour donner à ce pélerinage une teinte totalement romantique, elle cueille un bouquet de fleurs de ce jardin, qui le lendemain sera blanchi par une gelée précoce.

Judith rentre chez elle le cœur débordant de réminiscences et toujours déterminée à lutter pour la cause wagnérienne. Cosima avait de bonnes raisons de la ménager. Si elle protégeait son mari dans sa propre vie, en maintenant une sorte d'ambiance patriarcale autour du " sage de Bayreuth", la Française, elle, était en mesure de diffuser son œuvre et sa renommée au-delà des frontières.

De son côté, Judith tient à entretenir la correspondance afin d'échanger des nouvelles avec le maître. La traduction de *Parsifal* est terminée et elle a hâte de voir l'œuvre prendre vie sur la scène. En attendant, elle souhaite sauvegarder le lien profond qui l'unit à l'auteur.

Entre les deux femmes se joue une sorte de jeu littéraire et amical. On se manifeste un intérêt commun pour des ouvrages sur l'Inde; Cosima, tout en assurant sa correspondante qu'elle l' "aime tendrement", n'oublie pas de mentionner les livres qu'elle reçoit à Palerme:

Je serais bien ingrate si j'oublais Isoline, c'est aussi gracieux d'idée et d'exécution que joli comme édition.29.

Ayant fui l'hiver bavarois froid et pluvieux, Wagner s'enthousiasme pour le ciel bleu, l'air chaud et embaumé de la Sicile et sa santé s'améliore. Malheureusement, au fil des mois, ses troubles cardiaques, qui n'ont pas été précisément diagnostiqués ni soignés, reparaissent et l'épouse inquiète éprouve le besoin de faire partager son angoisse à l'ins-

piratrice:

Judith si intuitive, est-elle saisie d'un presssentiment? Au retour de Bayreuth, peut-être influencée par Charavay, son éditeur, (celui-ci prévoit que la renommée de Wagner va s'étendre jusqu'à Paris), Judith avait décidé d'écrire un ouvrage consacré au maître vénéré: Richard Wagner et son œuvre poétique, sorte de supplément littéraire à l'œuvre musicale; ce livre paraîtra en 1882.

Modestement, elle prétend qu'il ne s'agit que de " quelques lignes écrites au courant de la plume ". Quel meilleur moyen de prolonger ses meilleurs souvenirs que de raconter ses cinq visites en Allemagne? En même temps, elle pourra tracer un portrait idéalisé du compositeur, en le présentant comme un héros incompris:

Il y a des violences et des rudesses qui sont cause qu'il est si souvent méconnu.....Nerveux et impressionnable à l'excès, les sentiments qu'il éprouve sont toujours poussés à leur paroxysme....

Elle souligne " son exquise sensibilité ", sa sincérité... 31.

L'avant-propos de l'ouvrage est assez désabusé et un tant soit peu agressif. Elle y affirme avec fracas que les Français sont trop superficiels pour comprendre les chefs-d'œuvre, ils vont même jusqu'à outrager des génies. Si elle prend comme exemple Shakespeare et Victor Hugo, sans doute pense-t-elle également à son père, condamné toute sa vie aux feuilletons et aux critiques pour nourrir les siens. Peut-être même projet-te-t-elle en même temps quelques déceptions littéraires? Avec son tempérament entier, ennemi des concessions, elle cherche à peine à convaincre les ignorants. Au lieu d'adopter un rôle de porte-drapeau, elle préfère s'adresser

au petit groupe d'initiés qui ont franchi le parvis de l'art nouveau.

C'est à l'intention de ceux-ci qu'elle consacre une partie du livre à l'analyse, concise et pertinente, de chacun des opéras du maître.

Les autres chapitres sont, au contraire, très personnels. Une large part est faite aux premiers voyages à Tribschen; elle y rappelle les temps forts de cs visites en tous points réussies: Quand les esprits sont d'accord, les coeurs s'entendent bien vite et mon affection pour mes hôtes égala bientôt l'admiration que m'avait inspirée l'artiste.

Les lecteurs découvrent dans cette sorte de reportage sur la vie privée du maître, des aspects de sa personnalité qu'ils n'avaient peut-être pas attribués d'emblée à l'auteur de Lohengrin. Judith, débordant alors de fantaisie et d'exubérance, avait partagé sa vivacité d'esprit et de mouvements, lorsque

levé le premier, il chante la Marseillaise en tambourinant sur les portes.

Au passage, elle règle certains comptes avec Catulle, en l'excluant complètement, ainsi que Villiers, de son récit. Son ex-époux se vengera d'ailleurs de la même façon: lorsqu'il écrira à son tour un ouvrage sur Wagner, il se contentera de mentionner:

une jeune femme que nous avions l'honneur d'accompagner dans ce voyage 32.

Judith reste fort discrète en ce qui concerne la visite de 1876, s'attachant plutôt à décrire les nouveaux sanctuaires: Wahnfried, le théâtre; pour illustrer certaines pages, elle se sert de fragments de lettres que lui avait adressées le maître. Les pages consacrées au voyage de 1881 sont, en revanche, empreintes de mélancolie.

On ne sait pas ce que Wagner pensa de ce livre. Judith y rappelait leurs moments heureux et, en lisant entre les lignes, il pouvait comprendre certains états d'âme discrètement évoqués. Pour lui peut-être ne s'agissait-il pas davantage que

de l'hommage et de l'admiration d'un disciple au maître lointain.

Grâce à Cosima, Judith est au courant de l'emploi du temps du compositeur, elle a compris sa méthode de travail, à la fois brouillonne et ordonnée, et attend avec impatience que *Parsifal* soit complètement orchestré. Comme elle aurait aimé partager l'allégresse générale, lorsqu'à la famille, réunie pour le dîner, à Palerme, le maître s'écria le 13 janvier 1882:

J'ai terminé tout à l'heure mon Parsifal.

Il déposa sa volumineuse partition sur le piano, comme s'il se déchargeait d'un lourd fardeau et, pendant qu'on préparait le champagne, il se mit à jouer l'ouverture des Fées, son premier opéra, conçu près d'un

demi-siècle auparavant. Ce retour en arrière était significatif, la boucle était bouclée, Wagner venait d'achever son œuvre immense.

Au printemps, il faut regagner Bayreuth pour préparer les représentations. Judith connaît la soif d'absolu du maître, qui se donne toujours beaucoup de mal pour approcher de l'inaccessible perfection.

Elle lit les nouvelles dans la presse: la petite ville s'anime, le personnel engagé pour le théâtre commence à s'installer. Le roi ne viendra pas et elle partage la déception de l'ami. Louis II, pour qui Wagner avait dirigé lui-même le Prélude de Parsifal, l'avait trouvé "admirable et merveilleux", mais il s'enfonce de plus en plus dans sa solitude morbide. Il avait cependant compris le désir du compositeur de faire jouer le drame sacré au théâtre de Bayreuth, conçu spécialement pour ses oeuvres, et en avait fait rouvrir les portes fermées depuis les Festspiele de 1876; en outre il lui fait envoyer l'orchestre et les choeurs de Münich. Dans une lettre du 19 septembre 1881, Wagner remercie son

royal seigneur de sa générosité et de sa libéralité sans bornes.

Judith attend avec impatience de se rendre à Bayreuth.Les deux premières représentations, les 26 et 28 juillet, sont réservées aux invités. Une foule de gens célèbres débarque tous les jours, parmi eux les compositeurs français, Saint-Saëns, Chausson, Vincent d'Indy, Léo Delibes. Arrivée le 25, la jeune femme se précipite à Wahnfried après déjeuner, mais le maître est fatigué, et Cosima, qui monte la garde, la reçoit seule! Déception! Mais elle sait qu'elle le retrouvera le lendemain au théâtre, puisqu'elle est conviée à prendre place dans sa loge.

L'émotion la saisit lorsque le rideau se lève et qu'elle reconnaît les beaux décors de Joukowski, qu'elle avait admirés l'année précédente dans son atelier :

Le Burg sacré apparut, la lumière se répandit sur lui juste au moment de l'accord en ut majeur.

Malheureusement, le jardin magique, que Wagner avait pourtant fait refaire sept fois, ne rendit pas l'effet escompté et les couleurs parurent criardes sous les feux des projecteurs. Les costumes des filles-fleurs ne furent pas du goût de certains critiques.

Assis aux côtés de Judith, le grand compositeur ne cessa de pleurer. Très émue, Judith se pencha vers lui pour comprendre son chagrin, mais il lui avoua:

Tout cela est très bien, mais il faudrait avoir vingt ans de moins pour en jouir 33.

Un banquet est donné ensuite à l'hôtel "Fantaisie". Epuisé, l'auteur n'y assiste pas; Judith, elle, n'y passe pas inaperçue. Alors que toutes les femmes sont en toilette du soir, elle arbore une sorte de vareuse excentrique. Une écharpe d'un rouge flamboyant rehausse son teint mat et sa fascinante beauté attire encore une fois le regard des hommes. En face d'elle, Liszt -on croirait qu'il incarne le vieux roi Titurel-, s'enthousiasme:

Le Parsifal est plus qu'un chef d'œuvre, c'est une révélation dans le drame musical, le suprême cantique de l'amour divin.

Curieusement, Cosima semble avoir gardé de cette fameuse soirée un souvenir plus terne. Elle note dans son *Journal* à cette date:

Les applaudissements se déchaînent, on ne cessse de le rappeler. Même à la maison, il faut longtemps pour qu'il se calme, je lui apporte mon petit cadeau (un coussin) et petit à petit, il pense à autre chose, nous allons nous coucher à une heure moins vingt.

Sa sollicitude pour le vieux maître, qui peut paraître un peu maternelle, est de plus en plus tournée vers le problème angoissant de sa santé.

Les seize autres soirées obtinrent aussi le plus grand succès. Judith put en prendre toute la mesure en lisant un article écrit par Wagner luimême, de Venise, le 1^{er} novembre 1882:

La perfection ne s'affaiblit pas au cours des représentations...

Il souligne l'importance de l'excellente acoustique qui permit à l'orchestre de guider le spectateur, à travers les décors

comme dans le ravissement du rêve.

Judith n'eut pas l'occasion de féliciter Wagner. Trois mois plus tard, le 13 février 1883, il s'éteignait à Venise. Son corps fut ramené dans le tombeau de Wahnfried. Celui de Cosima allait rester vide un demisiècle: elle ne mourut qu'en 1939 (34).

A celle-ci, Judith écrivit une lettre touchante; elle s'efface devant son immense chagrin:

Quelle est notre douleur à nous qui étions si loin de son cœur, à côté de votre désespoir?

Elle ne reçut pas de réponse.

Cette disparition laissait un vide intérieur, mais les poètes ont un sens du temps et de la beauté qui n'appartient qu'à eux. Elle se souvint de ces vers qu'elle lui avait envoyés quelque temps auparavant. Cette poésie faisait allusion au dernier mois de mai que Wagner avait été donné de vivre. Ce sonnet "Adoremus", inspiré de "L'Enchantement du Vendredi Saint", constitue une sorte d'adieu touchant;

Car tu vas seul, et je te plains, porte-lumière, Je te plains d'ignorer l'extase et la prière Qui brisent nos genoux aux pieds de ton autel 35

Elle reprend son rôle de disciple, continue à répandre la gloire wagnérienne, dont elle a fait une sorte de religion. En 1898, dans son théâtre de marionnettes, elle fait représenter *Parsifal* pour la première fois en France, sans se douter qu'elle va attirer les foudres de Cosima. Par une sorte de jalousie posthume, celle-ci lui adresse une lettre où l'affection a fait place à l'intérêt matériel. Devenue procédurière, la veuve se refuse à lui octroyer la moindre parcelle des œuvres de son mari. En fait, Wagner avait lui-même exigé que *Parsifal* ne soit pas joué en dehors de Bayreuth. Ecrit et orchestré en fonction de l'acoustique du théâtre, il ne revêtait selon lui, tout son sens musical que dans cette salle.

Judith le comprend mais essaie d'expliquer qu'il ne s'agit que de petits personnages d'argile, modelés par elle, comme ceux qu'elle avait adressés à Eva pour sa fête et qui représentaient les héros de L'Or du Rhin; elle ajoute de façon touchante:

Mais ce temps est loin et le présent est autre. Je tâche de l'ignorer pour mieux me souvenir, car croyez bien qu'à travers tous les changements, je suis restée immuablement fidèle et de cœur à vous.

Ainsi finirent trente ans d'amitié entre ces deux femmes.

La rencontre avec Wagner avait été pour Judith Gautier le moment capital qui avait donné un sens à sa vie. Ferdinand Bac, qui a su la faire parler longuement de Wagner, a bien compris quelle place celui-ci avait tenue dans son existence:

En 1869, Wagner, en aidant Judith à descendre de voiture, l'avait prise dans ses bras pour lui donner le brûlant baiser de l'immortalité...

et il imagine avec une certaine emphase romantique:

la tremblante épousée enveloppée par les fluides de sa nature formidable ³⁶. Judith, nature de poète, mélange de passion et de silence, a des possibilités de vision lointaine. Nostalgique, désabusée, elle s'est déjà tournée vers l'Orient, où elle vivra désormais en imagination.

Geneviève FRANC

NOTES

Ces pages sont extraites d'une biographie de Judith Gautier, en préparation, que l'auteur, psychologue, envisage sous l'angle de la psychologie. L'auteur remercie chaleureusement M. Amaury d'Esneval pour les renseignements précieux qu'il lui a fournis.

- Le 17 avril 1866, Judith Gautier avait épousé le poète Catulle Mendès, malgré la vive opposition de son père, qui avait refusé d'assister au mariage.
- 2- Voir Correspondance générale de Théophile Gautier, éd. par Cl. Lacoste, Droz, 1996, tome X, lettre 4230.
- 3- Judith Gautier, Auprès de Richard Wagner, Mercure de France, 1943
- 4- Ibid
- 5- L. Guichard, Lettres à Judith Gautier, Gallimard, 1964.
- 6- Villiers de l'Isle Adam, Correspondance générale, Mercure de France, 1952.
- 7- Lettres à Judith Gautier, op. cit. Cosima explique toute l'affaire du Rheingold dans cinq lettres adressées à Judith en août-septembre 1869.
- 8- Hans Richter (1843-1916), chef d'orchestre du Théâtre Royal de Münich où il remplaçait Bülow; il avait dirigé L'Or du Rhin en 1869 et en 1876 la création de la Tétralogie à Bayreuth.
- 9- Franz Servais, musicien et compositeur belge, fils d'un violoncelliste renommé, auteur de plusieurs oeuvres pour orchestre et cordes. Grand ami de Catulle et de Judith, il se joignit à eux pour défendre Richter au moment de la cabale de L'Or du Rhin.
- 10-Henri Duparc (1848-1933), compositeur français, auteur d'un recueil de mélodies, dont "L'Invitation au voyage".
- 11-Lettre de Cosima à Judith du 22 avril 1872, dans Lettres à Judith, op. cit.
- 12-Lettre du 26 juin 1874, op. cit..
- 13-Benedictus, compositeur et pianiste d'origine hollandaise; il avait mis en musique des poèmes de Gautier et collaboré à son *Tombeau* avec un poème en allemand. C'est dans les milieux pamassiens qu'il avait rencontré Catulle Mendès et s'était également lié d'amitié avec Mallarmé et Villiers de l'Isle Adam; ce cercle littéraire se retrouvait dans les cafés de la Nouvelle Athènes, où Benedictus avait la réputation d'un excellent joueur d'échecs. Fervent wagnérien, il avait rencontré Judith en 1873 alors qu'elle était délaissée par son mari occupé de sa maîtresse Augusta Holmès (il avait ramené de Vienne Judith malade), et il lui avait tout de suite voué une grande passion. Si la jeune femme n'avait, apparemment, pas entièrement partagé ses sentiments, elle gardera auprès d'elle, jusqu'à sa mort, ce fidèle compagnon, et composera avec lui des oeuvres musicales et théâtrales, principalement sur des thèrnes orientaux. Sa musique n'était pas appréciée de Wagner, pas plus qu'elle ne le fut plus tard par d'éminents collègues qui trouvaient ses oeuvres orientales "d'un conformisme occidental".

- 14-Suzanne Meyer-Zundel Quinze ans auprès de Judith Gautier
- 15-Lettre du 6 février 1878, op. cit
- 16-Meyer-Zundel, op.cit., p. 116.
- 17- Ibid., p. 116.
- 18- Ibid., p. 117.
- 19-Lettre de Richard Wagner, op. cit.
- 20-Guichard, op. cit.,
- 21-Henriette de Chizeray-Cuny, Marie de Régnier.
- 22-Guichard, op. cit.
- 23-Sic.
- 24-Judith Gautier, Richard Wagner et son œuvre poétique depuis Rienzi jusqu'à Parsifal, Charavay, 1882.
- 25-Cosima Wagner, Journal, 24 juillet 1880. 26-Judith Gautier et Kuffernath, Traduction de Parsifal, "La petite Illustration " du 3 janvier 1914.
- 27-Cosima Wagner, Journal, 27 septembre 1881.
- 28-Ibid
- 29-Cosima Wager, lettre du 2 mars 1882.
- 30-Id., 13 novembre 1881.
- 31-Judith Gautier, Richard Wagner,
- 32-Catulle Mendès, Richard Wagner, Charpentier, 1886.
- 33-Suzanne Meyer-Zundel, op. cit.
- 34-Note tirée du Journal de Cosima Wagner.
- 35-Judith Gautier, Poésies, Fasquelle, 1911.
- 36-Ferdinand Bac, Intimités de la 3e République, la fin des temps.

A PROPOS D'UN ASPECT PEU CONNU DE L'ŒUVRE COMPLET DE THEOPHILE GAUTIER

S'il est un domaine de la littérature du XIXe siècle mal appréhendé par les amateurs de catalogues ou de bibliographies, c'est bien celui de ces recueils d'images où le texte, confié à un collectif d'écrivains de renom, n'a qu'une fonction d'accompagnement. Nous allons en faire la démonstration avec trois recueils où figurent des textes de Th.Gautier 1

Le premier recueil, intitulé Les Peintres vivants et composé de cent estampes, fut édité par L'Artiste en 1853²; cet ouvrage, auquel collaborèrent Th. Gautier, A. Houssaye et P. Mantz, figure dans le Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale à la seule entrée Mantz, et dans le Vicaire³. Les textes ne sont pas signés; nous ignorons par conséquent la part qui revient à Gautier (cf. Lovenjoul n°1206).

Le deuxième recueil, intitulé *Portraits contemporains*, et composé de vingt estampes, fut édité par *L'Artiste* et la Librairie nouvelle en 1859⁴; cet ouvrage, auquel collaborèrent X. Aubryet, Th. de Banville, Philoxène Boyer, Th. Gautier, E. Lataye, Pierre Malitourne, P. Mantz, Ch. Monselet, L. Ratisbonne, Ernest Reyer, Franz Villers et J. Wallon, ne figure ni dans le *Catalogue général*, ni dans le Vicaire. Les textes sont signés; ceux qui le sont par Th. Gautier concernent les quatre portraits suivants: Mlle Rachel (cf. Lovenjoul, n° 1553), Honoré de Balzac (cf. Lovenjoul n° 1571), Ingres (cf. Lovenjoul n°1491) et Mme Emile de Girardin (cf. Lovenjoul n° 1501).

Le troisième recueil, intitulé *L'Album* et composé de cent photographies de tableaux de l'époque, fut édité par Durand-Ruel en 1860⁵; cet ouvrage que publia Louis Martinet et auquel collaborèrent en particulier Th. Gautier, Frédéric Henriet et P. de Saint-Victor, figure dans le *Catalogue général* aux seules entrées *Martinet* et *Henriet*, mais ne figure pas dans Vicaire. Certains textes sont signés, d'autre pas ; ceux qui le sont par Th. Gautier concernent les huit tableaux suivants: "Audience chez un Khalifat (Sahara)" par Fromentin (cf. Lovenjoul n° 1625bis), "Les Femmes de Mola di Gaëte" par de Curzon (cf. Lovenjoul n° 1621bis", "La toilette de Vénus" par Baudry (cf.

Lovenjoul nº 1620bis), "Paysage avec figures" par Corot (cf. Lovenjoul n° 1638bis), "Promenade dans la neige" par Tissot (cf. Lovenjoul n° 1634bis), "Proscription" par Muller, "Les Rahia (pâtres açabes)" par Gustave/Louis Boulanger, et "Bûcherons à l'heure du repas, (Bourgogne) " par Armand/Adolphe Leleux6.

Eric RERTIN

NOTES

L'auteur de cet article a entrepris des recherches sur Ingres et son temps. Collaborateur régulier du Bulletin du musée Ingres depuis 1992, il prépare un inventaire des lettres adressées à Ingres.

1- On trouvera des exemplaires bien complets de ces trois recueils à la bibliothèque de l'Institut de France pour les deux premiers (cotes Lovenjoul C 1468 et Lovenjol8719), à la bibliothèque des Beaux-Arts pour le troisième (cote Réserve photographique 1013 L). Il me semble pas que des textes de Gautier aient servi à d'autres recueils d'images que les trois cités.

2- Cette date est celle à laquelle la totalité du recueil était en vente (cf. Bibliographie de la France, 29 janvier 1853, n° 715).

3- Le Vicaire consacre au recueil deux notices successives, la première à Gautier, la seconde à Houssave.

4- Cette date est celle portée sur le recueil.
5-Cette date est celle à laquelle nous avons estimé que la totalité du recueil était en vente, compte-tenu du rythme de parution des livraisons.

6- Lovenjoul omet de citer les trois derniers textes, sous les n° respectifs 1630bis. 1626bis/1633bis et 1631bis.

LES TRADUCTIONS EN ESPAGNE DES OEUVRES DE THEOPHILE GAUTIER (XXe siècle)

Voici le résultat de mes recherches concernant les traductions en Espagne des oeuvres de Gautier, en volume, au XXe siècle. Les traductions concernant le XIXe siècle ont fait le sujet d'études détaillées et vont

être publiées prochainement¹.

Le nombre des traductions est tellement abondant que, pour l'instant, nous dressons uniquement le répertoire (répertoire qui n'a pas d'ailleurs- la prétention d'être exhaustif: nous continuons nos recherches dans ce sens-là. L'analyse détaillée de chaque ouvrage (les caractéristiques de la traduction, de la collection, des traducteurs...) devrait fournir, dans l'avenir, le sujet de plusieurs articles. Aujourd'hui nous pouvons indiquer les traductions originales, les réimpressions, le nom des traducteurs (lorsqu'ils sont indiqués dans le volume), la maison et le lieu d'édition, les noms et numéro de collections, le numéro de pages et les illustrations -s'il y en a-. Losqu'un de ces détails manque, c'est parce qu'il s'agit d'un élément inconnu.

Nous avons organisé l'information par années d'édition. A la fin se

trouvent les traductions qui ne peuvent pas être datées.

1901

El Velloncino de oro. Traduction de Ramón Orts Ramos Imprimerie Tarascó y Cuesta, Barcelona 8º

1903

En busca de una mujer. Traduction de Carlos Miranda Ed. A.R. López del Arco, Madrid 16°, 140 pages

1904

Jetatura. Traduction de Ramón Sempau Collection "La vida literaria", Barcelona 8°, 127 pages

1906

Espirita. Traduction de Wenzel Illustrations de José Calderé Ed. F. Granada y C^a, collection "Ambos Mundos", Barcelona 8°, 188 pages

La novela de una momia. Traduction de Manuel Ferrer de Fronganillo Ed. Saturnino Calleja, Madrid 8^a, 256 pages

1907

Un viaje por España. Traduction de Roberto Robert, fils. Ed. Sempere y C^a (Imprimerie "El Pueblo"), Valencia 8°, 211 pages (1907 est la date la plus probable mais rien n'est indiqué dans le volume)

1910

Bajo las bombas prusianas (París sitiado) Ed. La España moderna, collection "Libros escogidos" Numéro 98, Madrid 8°, 301 pages

La señorita de Maupin. Ed. Maucci, Barcelona (on signale qu'il s'agit d'une troisième édition)

1912

Madame de Girardin y Balzac Ed. La España moderna, collection "Libros escogidos", Madrid 8°

Nerval y Baudelaire
Ed. La España moderna, collection "Libros escogidos", Madrid
8°

1915

Espirita. Traduction de Wenzel. Ed. Atlante, Barcelona 8°, 192 pages Il s'agit d'une reimpression de l'édition de 1907

Espirita
Ed. A. Aguilar, collection "Biblioteca selecta", Valencia
8° (à nouveau, il faut constater que la date est une conjecture)

Cuentos. Traduction de G. Belmonte Müller
Ed. Pascual Aguilar, collection "Biblioteca Selecta" numéro LXXV,
Valence
(La date n'est qu'une conjecture. Ce volume contient les contes
"Las mil y dos noches", "El pie de momia", "Arria Marcela",
"El caballero doble", "El niño de los zapatos de pan" y "El pavellón
del lago")

La novela de una momia
Ed. Maucci, collection "Domenech", Barcelona
8° (à nouveau, la date n'est qu'une conjecture)

1920

Fortunio. Traduction de José María García Rey. Ed. Sopena, Barcelona 8°, 155 pages Il s'agit d'une conjecture en ce qui concerne la date, puisque le volume ne l'indique pas

Viaje por España. 2 volumes. Traduction d'Enrique de Mesa Ed. Espasa-Calpe, collection "Universal", Madrid 16°, 244 pages

Avatar
Ed. Jiménez-Fraud, Madrid
8°
(date probable)

Juan y Juanita. Ed. Jiménez-Fraud, Madrid 8° (date probable)

1921

La señorita de Maupín. Traduction d'Alvaro Carrillo Ed. Maucci, Barcelona 8°, 239 pages

El Capitán Fracasa. Traduction de C. Rivas Cherif Ed. Espasa-Calpe, collection, "Universal", Madrid 16°, 364 pages

Jetatura Ed. Mundo Latino, Madrid 8° Los amores de un torero. Traduction de Juan de Málaga 2 Illustrations de R. Romero Calvet Ed. Jiménez-Fraud, Madrid 8°, 218 pages

(Il s'agit de Militona. Ce changement de titre se trouve déjà dans les premières éditions espagnoles de Militona au XIXe siècle. Plusieurs éditions postérieures ne font que répéter ce changement qui, probablement, s'explique dans le but de faire passer au public un titre plus accessible)

Avatar. Traduction de Fernando G. Vela Ed. Espasa-Calpe, collection "Universal", Madrid 16°, 148 pages

La muerte enamorada. Traduction de Pedro Vances Ed. Jiménez-Fraud, Madrid 8°, 60 pages

Una noche de Cleopatra. Traduction de Pedro Vances Ed. Jiménez-Fraud, Madrid 8°, 62 pages

La maja y el torero. Traduction de Juan de Málaga Ed. Jiménez-Fraud, Madrid 8°, 218 pages

1923

La novela de una momia. Traduction de Clara Campoamor Ed. Calpe, collection "Universal", Madrid 16°, 248 pages

Avatar. Traduction de C.A. Ed. Cervantes, Barcelone 8°, 160 pages

1925

Jetatura Ed. Bauzá, Barcelona 8°, 128 pages

1929

Fatalidad. Traduction de Francisco Almela Vives Ed. Iberia-J. Gil, collection "Joya", Barcelone 8°, 158 pages (Il s'agit de Partie carrée)

1930

Avatar. Traduction (catalane) de Josep Carbonell Ed. Llibreria catalonia, Barcelone 8°, 166 pages

1932

Viaje por España. Réimpression de la traduction d'Enrique de Mesa

1941

La muerte enamorada E. Pal.las. Bartrés, Barcelone 8°, 96 pages

Honorato de Balzac. Traduction de José María Borrás Ed. Ave, Barcelone 8°, 93 pages

1942

Charles Baudelaire. Traduction de Sergio del Valle Ed. de la Gacela, collection "Constelación. Biografías" numéro 4, Madrid/Barcelone 12 cm., 112 pages

1944

Viaje por España Ed. Mediterránco, Madrid 8°, 272 pages

1945

Militona. Traduction de Jaime del Valle-Inclán Ed. Imán, collection "Prosistas europeos contemporáneos", Buenos Aires 19 cm., 172 pages

1950

Viaje por España
Ed. Mediterráneo, collection "Literatura universal" numéro 9, Madrid
(la date n'est qu'une hypothèse)

1952

El Capitán Fracasa. Traduction de C. Nogués Gil Ed. Exito, collection "Grandes novelas de la literatura universal". numéro X, Barcelone 20 cm., 515 pages, 2 illustrations

1955

La novela de la momia. Traduction de José Mª Claramunda Bes Ed. Fama, collection "Junco", Barcelone 18,5 cm., 248 pages

1960

Historia del Romanticismo. Recuerdos románticos y los progresos de la poesía francesa desde 1830. Traduction et notes de Javier Núñez de Prado. Préface de Emiliano M. Aguilera Ed. Iberia, collection "Obras maestras", Barcelone 19 cm., 247 pages, 2 illustrations

1964

La novela de una momia. Traduction de Sergio Vilar Ed. Toray, collection "Novelas maestras", Barcelone 19 cm., 172 pages

1968

La novela de una momia Ed. Espasa-Calpe, collection "Austral. Serie Azul: novelas y cuentos en general", Madrid

1969

El Capitán Fracasa Ed. Círculo de amigos de la historia, Barcelona 18 cm., 252 pages

1970

La muerte enamorada. Traduction et postface de Carlos Gardini Ed. Torres Agüero, collection "Cuentos", Buenos Aires 20 cm., 72 pages

1971

Espirita. Traduction, introduction et notes de Guillermo Carnero Ed. Edhasa, Barcelona 18 cm., 161 pages, 2 illustrations

Viaje por España. Traduction de Jaime Pomar

Ed. Mateu, collection "Mundo sin dimensión", Barcelone 24 cm., 366 pages

1974

Baudelaire por Gautier. Gautier por Baudelaire. Dos biografías románticas. Traduction de Sergio del Valle y F.J. Solero Ed. Nostromo, Madrid 19 cm., 140 pages

1985

La novela de la momia. Traduction de Sergio Vilar Ed. Orbis, collection "Las grandes novelas de aventuras", Barcelona 20 x 12 cm., 160 pages

Relatos fantásticos (obra completa). 2 volumes Ed. Forum, collection "Biblioteca del terror", Barcelona 17 x 24 cm., 1er volume: 100 pages / 2ème volume. 96 pages

Viaje por España. Traduction de Jaime Pomar, préface de Manuel Vázquez Montalbán Ed. Taifa, collection "Taifa literaria" numéro 6 12 x 21 cm., 336 pages

1986

La muerta enamorada. Edition de Santiago Rodríguez Santerbas Ed. Hiperión, collection "Pequeña biblioteca Hiperión, Madrid 11 x 15 cm., 64 pages

El caballero doble. Traduction de l'anglais? de M. Cristina Davie Ed. Edicomunicación, Madrid 13 x 20 cm., 238 pages

1987

El Capitán Fracasa
Ed. Promoción, collection "Obras maestras de la novela de aventura",
Madrid
13 x 18 cm., 256 pages

1988

La novela de la momia. Traduction de Sergio Vilar Ed. Orbis, collection "Biblioteca de novela histórica" numéro 26, Barcelone 20 x 13 cm., 160 pages (Réimpression de l'édition de 1985)

1990

El Capitán Fracaso. Traduction de Armando Ramos Ed. Gaviota, collection "Clásicos jóvenes" 24 x 17 cm., 416 pages

Cartas a la presidenta. Traduction de Ana Herrera Ed. Montesinos, collection "El índice de oro", Madrid 14 x 21 cm., 150 pages

La pipa de opio y otros cuentos. Traduction de Elena del Amo Ed. Siruela, collection "El ojo sin párpado" numéro 37, Madrid 18 x 12 cm., 402 pages

(Cette édition comprend les titres "La cafetera", "Ónfala", "El caballero doble", "El pie de momia", "Dos actores para un papel", "El club del hachís", "Arria Marcella, recuerdo de Pompeya", "Avatar", "Jettatura" et, bien sûr, "La pipa de opio". Même si ce n'est pas indiqué, cette édition supprime certains paragraphes descriptifs des contes de Gautier, fait surprenant dans la collection citée, car il ne s'agit pas d'une adaptation pour la jeunesse ni d'une édition très éloignée dans le temps, à laquelle nous pardonnerions volontiers certains défauts).

1991

El Misterio de la momia. Traduction de Elena del Amo Ed. Gaviota, collection "Trébol" 20 x 12 cm., 258 pages

1992

Avatar. Traduction de Pedro Gandía Buleo Ed. Lipari, collection "Otros autores" 21 x 14 cm, 142pages

La tauromaquia. Traduction de Diego Ruiz Morales Ed. Aguilera, Madrid 38 x 50 cm., 64 pages

1993

La novela de la momia Ed. Saturnino Calleja, collection "Biblioteca Calleja" numéro 38, Madrid 18 cm., 290 pages

La novela de la momia. Traduction de Susana Cantero, édition de Alicia Mariño

Ed. Cátedra, collection "Letras universales", Madrid 18 x 11 cm., 296 pages

La novela de la momia. Traduction de Clara Campoamor Ed. Valdemar, collection "Tiempo cero" numéro 36, Madrid 13 x 21 cm.

1994

El Capitán Fracasse. Traduction de Benito Herrero Amaro Ed. Anaya, collection "Tus libros" 13 x 19 cm., 512 pages

Peu de la mòmia; Arria Marcella. Traduction catalane de Josep Lozano Lerma Ed. Bromera, collection "A la lluna de València" numéro 16 21 x 13 cm., 112 pages

Viajeros franceses en la Valencia del siglo XIX. Traduction de María Angeles Bonet
Ed. Mairie de Valence
30 x 21 cm., 300 pages
(Le volume contient aussi des traductions d'Imbert, E Bégin, C. Davilier sur le sujet énoncé dans le titre)

TRADUCTIONS QUI N'INDIQUENT PAS LA DATE ET SUR LESQUELLES NOUS NE POUVONS PAS AVANCER DE CONJECTURES

Historia de una momia. Ed. A. Aguilar, collection "Biblioteca selecta", Valence

Avatar.

Ed. A. Aguilar, collection "Biblioteca selecta", (Imprimerie J.M. Blesa), Valence 8°, 204 pages (le volume indique troisième édition)

Avatar

Ed. A. Aguilar, (Imprimerie F. Vives Mora), Valence 8°

Jetatura. Traduction de J. Sánchez Caballero Collection "Figaro", Madrid 8° Avatar
Ed. Maucci, collection "La novela breve", Barcelone 8°

El Capitán Fracasa. Traduction et adaptation de Mª Dolores García Lomas, illustrations de J. Fariñas Ed. Mateu, collection "Juvenil cadete", Barcelone 272 pages

Un viaje por España
Ed. Prometeo
8°, 211 pages
(Il s'agit d'une réimpression de la traduction de Roberto Robert fils)

QUELQUES REMARQUES A PROPOS DE CES EDITIONS

Un premier aperçu sur ce répertoire que nous venons d'établir nous permet de constater :

a) Méconnaissance de l'oeuvre poétique de Theóphile Gautier en Espagne.

b) Les ouvrages les plus traduits sont ceux qui ont un thème espagnol, soit Militona et Voyage en Espagne.

c) Le Capitaine Fracasse, dont il existe plusieurs traductions, est un roman destinée surtout à la jeunesse, comme cela arrive dans pas mal d'éditions françaises.

d) Les contes fantastiques les plus connus sont Avatar et La morte amoureuse: il est aisé d'en trouver les raisons; ce sont deux contes où l'élément spirituel est très important. Il est possible de réaliser une lecture
traditionnelle d'Avatar, ce conte qui exalte l'amour conjugal, c'est de
cette façon qu'il a été interprété en Espagne. Il en est de même pour La
morte amoureuse, ce conte qui nous dit les dangers du démon et de la
chair...voilà le côté retenu en Espagne.

e) Le cas du Roman de la momie nous permet d'émettre des hypothèses semblables: la fin du roman surtout exalte les valeurs religieuses catholiques, voilà un sujet cher dans un pays aussi catholique que l'Espagne.

Il va sans dire que Gautier n'aurait pas apprécié ces interprétations mais... lorsque l'écrivain publie son oeuvre, en quelque sorte, elle ne lui appartient plus.

Il va sans dire aussi que, pour le moment, nous ne fournissons que de petites appréciations: nous comptons, dans l'avenir, analyser -d'une manière systématique- toutes ces traductions: maisons d'édition, collections, lieu d'édition, années..., personnalité des traducteurs, caractéristiques de la traduction (suppressions, changements, gallicismes...). Ces analyses devraient contribuer à créer une image fidèle de la réception de Théophile Gautier en Espagne.

Marta Giné Janer Université de Lleida (Espagne)

NOTES

1- Marta Giné: "Las traducciones de los relatos fantásticos de Gautier en el siglo XIX" in La narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica), Ed. Milenio, Lérida (sous presse)
Marta Giné: "Las traducciones de las obras de Gautier en España en el siglo XIX (exceptuando los relatos fantásticos" in Miscelánea homenaje al profesor Jesús Cantera, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid (sous presse).

JOURNAL D'EUGENIE FORT CARNET N°7 (suite) (1)

Nous poursuivons l'édition des dix Carnets dans lesquels Eugénie Fort consigne, pratiquement quotidiennement, son emploi du temps, toujours selon la même méthode qui tient davantage de l'aide-mémoire que du journal intime. Elle reste égale à elle-même : son fils, dont elle déplore le manque d'énergie et de ressources, reste le principal de ses soucis. Elle trouve beaucoup de réconfort dans la fréquentation de Gautier, qui, goûtant sa compagnie et le calme qu'elle lui procure, vient souvent lui rendre visite et qu'elle aime écouter parler. Elle semble toujours en proie aux soubresauts de sa passion pour le jeune Arthur Kratz, passion qu'elle veut considérer comme éteinte, en tout cas comme appartenant à un passé qu'elle souffre d'évoquer. Mais elle est toujours aussi pudique et se refuse systématiquement aux confidences intimes, d'où de simples allusions que le lecteur peut interprêter très subjectivement. Le cercle de ses amis ne varie guère, même quand elle quitte Paris pour s'installer à Versailles, dont elle goûte le charme et la solitude

Claudine LACOSTE

1er janvier 1863 - 31 décembre 1863

1863

jusqu'à six heures. Je dîne seule.

2 - A une heure T(héophile) G(autier). Il me conte comme quoi il a travaillé hier toute la journée. Emmanuel(3). T(oto) va dîner avec son père. A six h(eures) K(ratz), nous dînons tous les deux il reste avec moi jusqu'à minuit. Non pas qu'il semble s'amuser, mais enfin puisqu'il reste c'est que cela lui convient car depuis son retour, il ne m'est pas arrivé une fois de manifester une volonté. Pour moi, qu'il soit gai ou non, qu'il dorme ou qu'il chante, sa présence suffit à me rendre heureuse. Il est pour moi en même temps l'homme sérieux que je respecte et l'enfant à qui je pardonne tout.

3 - Mr Faure. Il s'excuse de venir aussi souvent, mais il aime à passer une heure auprès de moi. Je le lui pardonne. Il me parle beaucoup de T(héophile) G(autier). Mme La B(eaume)(4). Elle dîne et passe la soirée avec moi. Elle part à Versailles demain. K(ratz) vient un instant. Il m'a

apporté une revue, s'informe si on va à Neuilly(5) ce soir.

4 - Je ne vois personne. Je travaille au point de me fatiguer. Je ne sors pas assez, mais le temps est sale. K(ratz) il est triste mais il ne se plaint pas, il se contraint peut-être. Il est allé à Neuilly hier. Il me raconte. Je lui demande la carte d'une femme de ses amies. Que d'invitations que d'occupations tout cela pour conclure que je ne le verrai que ven-

dredi. Mais j'espère bien qu'il n'en sera rien. Il sait trop que j'ai besoin de le voir.

5 -T(héophile) G(autier) et T(oto). Nous dînons tous les trois. A

neuf h(eures) à la Gaieté.

6 - Mes nièces toute la matinée. De quatre à six K(ratz). Il s'exprime pour parler des choses les plus simples avec une agitation bien marquée qui indique combien il est préoccupé, mais il ne dit rien. Je le laisse. Trop souvent il m'a déclaré que rien ne lui est plus désagréable que

lorsqu'on s'occupe de lui.

7 - Mr Faure, puis Villepain, puis T(héophile) G(autier). Il prétend que les femmes seules ont intérêt au mariage. Je le crois bien les femmes sont si faciles à vous accepter comme amant. Il se plaint de Neuilly, prétend qu'on lui dépense trente mille francs. Nous décidons que les femmes devraient entrer dans le monde à quinze ans et en sortir à quarante. T(oto) m'apporte une lettre du maréchal(6) qui lui dit qu'il prend note de ses deux lettres qui l'ont intéressé. Il s'engage à s'occuper de sa demande.

8 - J'envoie un mot chez K(ratz). Toute la journée à Levallois(7).

9 - T(héophile) G(autier) m'apporte les dessins de V(ictor) H(ugo), puis T(oto) et K(ratz). Nous dînons tous les trois. T(héophile) G(autier) plaisante sur les deschins. Seule toute la journée. Une lettre d'Astelme pour ses tableaux .

11 - Les D(emois)elles Grimblat. Elles me montrent des lettres de leur Père. Je ne sors pas.

12 - Une lettre de Mme LaB(eaume). K(ratz) un instant seulment. Je ne l'avais pas vu hier. T(oto), nous dînons tous les deux. Il veut abso-

lument aller en Affrique. Il poursuit son projet.

13 - T(héophile) G(autier). Il reste plus de deux heures. Il me raconte sa soirée aux Tuilleries, chez la Princesse Mathilde, de *Fracasse*(8) et surtout de ce qu'il voudrait faire. Je ne sors pas, il pleut tous les jours. Je travaille beaucoup, le temps passe, c'est tout ce qu'il faut. Je suis, je crois, complètement indifférente à tout. Je lis aussi beaucoup car je dors

peu depuis déjà long-temps. Cela me fatigue, mais n'importe.

14 - Je sors une heure seulment car il pleut toujours et je suis un peu souffrante. T(oto). Il est triste, l'affaire du Nord est terminée(9). Il travaille mais ne reçoit pas d'argent. K(ratz) à cinq h(eures). Quelle singulière tournure prennent ses relations. Je ne sais trop comment les qualifier. Encore quelques mois et nous saurons bien... Le soir Mr et Mme Banan. Ils me reprochent de ne pas aller chez eux le samedi soir. Ils me disent que Holz est très peiné de voir que je renonce à les voir. C'est pourtant bien simple. Banan veut aller chez Toto pour une affaire de journalisme. J'écris à Mme LaB(eaume)

15.- Toute le journée à Levallois.

16 - T(oto) le matin ; il dîne avec son père. Mr et Mme Gaig de Blois. Ils m'offrent un appartement dans leur maison. A six h(eures) K(ratz) Il m'engage à aller rue Buffaut(10). Il croit que je puis intervenir dans la direction que la mère donne à sa fille. C'est une erreur. J'ai si souvent essayé.

17 - Mr Faure. Ma sœur, Mr Radet(11). Le soir à la répétition de Muette avec K(ratz). Les D(ames) R(enon) sont venues dans la journée. J'ai trouvé Marie parfaite. Je rentre bien fatiguée.

18 - J'écris un mot à T(oto). Je l'engage à aller demain à l'Opéra et

à y emmener son père. Le soir rue Buffaut. Je ne trouve personne.

19 - T(oto) le matin. Il se plaint, il veut partir. Je suis bien affligée de voir que sa vie ne s'arrange pas. Il a toujours des dettes et ne travaille pas assez. Je le lui dis et l'engage à chercher une position fixe. T(héophile) G(autier) un peu malade et surtout ennuyé de Neuilly. Il me donne quelques détails. Que dire ! Une lettre de Versailles.

20 - Mes nièces à déjeuner. Mr et Mme Gaig. De Blois. K(ratz), Je ne l'avais pas vu depuis samedi. Il est très occupé comme tous les hivers. Il semble s'amuser. Je n'ai rien à dire, moi qui ne désire plus que le repos. Je ne dis plus - que je dîne chez moi et que je passe la soirée seule. car cela a lieu presque chaque jour. Je refuse toute invitation, je ne vais chez personne.

21 - Mr Henissart, puis Mr Renon. Mr Bérard me fait engager à

dîner pour samedi. J'écris à Adeline.

22 - Toute la journée à Levallois, où je vois une petite maison qui me convient assez.

- 23 Mr Gaigneuson Père, T(héophile) G(autier). Il regrette que nous n'ayons pas vécu ensemble, que de fois cette phrase a reparue dans nos causeries. Il m'explique comment il est dominé par son sentiment de faux orgeuil qui l'a sûrement empêché de réaliser de bonnes intentions, de satisfaire de vifs désirs. - K(ratz) un instant, il va dans le monde ! Puis T(oto), nous dînons tous les deux et le soir à la Gaieté.
- 24 Je ne suis pas sortie. Je devais aller dîner (?) (?) (12) mais c'est si peu agréable pour moi que (je) ne me décide pas. Le soir, mon frère.
- 25 Moris . Il me demande de l'argent. Je l'engage à faire des écritures et à se procurer de cette façon quelques sous. Il dit qu'il renonce à compter sur moi. Ma nièce Marie veut m'emmener à Levallois pour dîner en famille, mais je refuse. Je sors une heure par un beau temps. A cinq h(eures) K(ratz). Il me raconte sa visite de ce matin rue Buffault. Il croit devoir n'y plus retourner. Il dîne à Neuilly,

26 - Emmanuel, puis Moris. K(ratz) à quatre h(eures). Nous bavardons jusqu'à six. T(héophile) G(autier) et T(oto) nous dînons tous les quatre, l'on parle beaucoup de Marie R(enon). J'irai la voir demain. Une lettre de Mme LaB(eaume) qui me prie d'aller à Versailles mercredi.

27 - Mr Faure. Puis mon frère. Nous sortons ensemble. Rue Buffault où je reste à dîner et toute la soirée. Mme R(enon) me parle de K(ratz) et paraît bien résolue à ne plus le voir. Je leur dis les conseils que leur donne T(héophile) G(autier) en y ajoutant les miens.

28 - Toute la journée à Versailles.

- 29 Au bain et toute seule toute la soirée. K(ratz) de cinq à sept. Je lui raconte ma visite rue Buffault. Lui aussi semble bien décidé à n'y plus retourner.
- 30 T(héophile) G(autier) à deux heures. Il dit que Charpentier propose à T(oto) la direction de la Revue Nationale(13). Je l'engage à faire

ce qu'il pourra pour que ce projet réussisse. C'est ce qu'il faut à T(oto). Une position fixe. K(ratz) vient dîner avec moi. Que de choses j'aurais dit, et j'ai dit en pareille circonstance dans d'autre temps. Aujourd'hui je ne suis pas moins heureuse de sa présence mais je n'ai plus le droit de rien dire même à moi. Il part à dix h(eures).

31 - Seule toute la journée. Chez ma mère. Seule toute la soirée.

FEVRIER 1^{er} - Chez Barroux. De quatre à six K(ratz). Ces visites se ressemblent et sont calmes et souvent tristes, mais j'avoue que j'y compte et qu'elles me font plaisir, relativement il est vrai, mais que puisje demander de plus. Il était engagé à Neuilly mais il n'a pas pu y aller.

2 - T(oto) vient dîner avec moi. Il me dit son projet d'article de voyage à Digne. Nous fesons le relevé de ses travaux depuis Achim d'Arnim(14) jusqu'à présent. Cela fait un total de plus de 10.000 p. Je lui parle de mariage pour la vingtième fois. Comme il le dit lui même en plaisantant sur ce que je vais écrire ce soir après son départ. Il se plaint comme tous les hommes de cette époque, il se croit le plus malheureux. Je fais ce que je peux pour lui démontrer qu'il est dans l'erreur. Il a lu quelques passages de Bulwer(15). Il trouve cela intéressant, bien rédigé. Je vais continuer avec plaisir. Nous avons aussi parlé de Versailles. J'irai seule cette semaine. Il viendra avec moi plus tard. Ce matin je suis allée à l'atelier d'Haro(16), pour le Christ. J'y suis restée longtemps à causer avec T(héophile) G(autier) et T(oto). Nous n'avons pa vu K(ratz).

3 - Rue d'Ulm. Je fais le tour du Luxem(bourg) par un beau temps.

Le soir Barroux.

4 - Je sors de deux à quatre. K(ratz) assez mal disposé, il s'impatiente facilement. Puis T(héophile) G(autier) toujours se plaignant de l'arrangement de sa vie. Il veut changer, améliorer, mais quoi ? Il ne le sait lui-même. K(ratz) insiste généralement sur la seule combinaison de -vivre seul- Ils partent ensemble.

5 - Je ne sors pas. Je travaille beaucoup. T(héophile) G(autier) est venu ce matin à onze heures. Je lui dis que je songe à Versailles, -lui aussi, dit-il, s'il avait ce qui lui est promis, il ne me laisserait pas quitter

Paris.

6 - A Versailles toute la journée. J'ai écrit à K(ratz) et à T(oto). Le soir Mr Marion.

7 - Je ne sors pas.

8 - Chez moi toute la journée. K(ratz) de quatre à six. Il me raconte le bal, le souper, le concert, enfin toutes occupations de chaque hiver. Il est maussade, mécontent. Je ne peux rien faire pour lui être agréable, au moins je n'essaie plus.... Je ne lui ai encore rien dit de Versailles. J'attends quelques jours encore. Je travail(le) Bulwer jusqu'à minuit.

9 - Mr Faure. Il veut me conduire à la Chambre, mais je ne veux pas sortir . Vattepain pour Gruau(17), ma nièce Marie, K(ratz) un instant à cinq h(eures). Quel visage ! Est-ce la fatigue ? Est-ce la tristesse ? Il m'a fait peine ce soir . Il ne veut pas rester. T(oto). Nous dînons avec Marie Radet. Nous fesons une note des titres et travaux de T(héophile)

G(autier) que T(oto) porte chez Flaubert. A dix h(eures) je suis seule.

10 - Chez Vattepain, puis à l'Opéra. Je rentre à six h(eures). Je travaille toute la soirée.

13 - Mercredi. Je ne suis pas sortie. J'ai travaillé Bulwer. Jeudi toute la journée à Levallois quoique fatiguée. Vendredi à Versailles. T(oto) y est allé aussi, mais plus tard que moi et nous ne nous sommes pas rencontrés. Je n'ai pu rien décider. Hier toute la journée encore à Levallois. Aujourd'hui, je suis lasse, enrhumée. J'ai horreur de ces sorties réitérées, cela m'attriste, me rend malade. Il m'est venu plusieurs personnes, Hénissart, Mr Faure, T(héophile) Gautier) à quatre h(eures) K(ratz) à qui je dis que je vais à Versailles. Cela lui paraît naturel et en effet il n'a aucune raison de s'étonner, il y a plusieurs années que je parle de ce projet et le moment est venu. T(oto) un instant. Il va s'occuper de la Revue Nationale et autres chose chez Charpentier. Aumoins il aura une certaine somme fixe. Cela semble lui convenir.

16 - T(héophile) G(autier), T(oto) et K(ratz) dînent avec moi. T(oto) et K(ratz) se plaignent de -n'avoir aucune envie de s'amuser demain Mardi Gras. Mais rien ne les amuse. Nous parlons de Fracasse -

qu'elle sera la conclusion -

17 - Seule toute la journée. Je sors une heure. Mr Faure est venu sans me trouver. Mr Hénissart.

19 - Toute la journée à Levallois.

20 - Seule toute la journée.

28 - Samedi dernier Toto est venu dans la journée, il m'a engagé à aller à Versailles pour retenir un appart(ement) que nous avions vu ensemble. Au moment où j'allais partir, mon frère vient me chercher pour aller auprès de ma mère qui était atteinte d'une paralysie au cerveau. K(ratz) un instant seulment. Je vais le soir rue Amelot et j'y couche. Dimanche soir en rentrant j'écris à T(oto). J'écris aussi à K(ratz) pour lui dire que je ne serai pas chez moi de toute la semaine et en effet jusqu'à ce soir, j'ai passé une nuit sur deux. T(oto) est venu deux ou trois fois le soir passer une heure avec moi.

MARS 1^{er} - Ce matin à neuf heures Toto vient me prendre nous allons à Versailles. Nous avons enfin terminé Boulevard de la Reine, 23. Je vais coucher rue Amelot.

- 2 Je rentre ce soir. Une carte des Banan, une lettre de Pierre(18). J'écris à T(oto) que je serai chez moi demain et après. K(ratz) est venu dans la journée.
- 4 T(héophile) G(autier) est venu hier. Aujourd'hui ma nièce Marie. Je suis fatiguée et je n'ai pas eu le courage d'écrire à K(ratz) qu'il vienne me voir.

5 - Toute la journée chez ma mère.

9 - Vendredi et samedi seule chez moi. J'ai pu me reposer. Hier j'ai passé toute la journée rue Amelot. Je rentre à midi. T(oto) et K(ratz) viennent passer la soirée avec moi. T(oto) a l'air content de sa nouvelle occupation. Mais cela lui laisse peu de temps pour écrire. K(ratz) m'a

paru changé; il y avait vingt jours que je ne l'avais vu. T(héophile)

G(autier) est malade d'une foulure au pied.

11 - Hier je suis sortie dans la journée pour affaire. Le soir chez moi. Aujourd'hui je ne sors pas, je n'attends personne. Mme Banan envoye savoir de mes nouvelles et me fait dire d'aller la voir.

12 - Toute la journée à Levallois.

13 - K(ratz) vient à cinq heures. Il reste une heure et demi. Etais-je mal disposée? Je me suis sentie remuée jusqu'au fond de l'âme de son langage de ses projets, de cette façon nouvelle d'arranger sa vie. J'osais à peine proférer quelques mots, j'aurais pleuré! Quel malheur de perdre ce cœur si affectueux, mais il est trop tard, je ne veux plus en parler. Toto vient dîner avec moi. Le soir Mr Marion, puis Pierre qui me raconte la visite de T(héophile) G(autier) à son atelier.

14 - Mr Hénissart, puis Mr Faure. Je ne sors pas.

15 - Je viens de passer presque deux heures avec K(ratz). Il était content de son concert, content de je ne sais quoi, il a beaucoup causé moi-même j'étais moins sombre. Depuis hier ma pensée a été toute à lui. Je l'aime tant, mais je l'aime pour moi, sans le lui dire, sans même qu'il s'en doute. Ma solitude est toujours peuplée du souvenir de nos causeries si longues, si intimes. Cela me suffit. Et pourtant je vais partir. Je suis restée encore aujourd'hui toute la journée chez moi. Depuis jeudi je ne suis pas sortie. Je n'ai pas besoin de dire que je m'ennuie pas. Je ne sais pas ce que c'est que cette maladie.

16 - T(héophile) G(autier). Il a mal à un pied. Je ne dis rien de Versailles lui non plus. J'écris à T(oto) et à K(ratz). Dîner rue de

Buffault, rien d'intéressant.

- 17 T(oto). Il est très occupé de la bibliothèque Charpentier. Le soir chez Banan, qui monte une grande affaire- le moniteur de l'hygiène privée et publique- où il voudrait que Toto lui fasse un article chaque semaine.
- 18 Ma nièce Marie. Je ne sors pas, je suis fatiguée et très préoccupée des affaires de ma famille. Et puis ce départ qui commence à me faire peur. Et pourtant je l'ai assez désiré depuis un an.

19 - Toute la journée à Levallois.

20 - T(oto) et K(ratz) dînent avec moi. J'engage Toto à aller chez Banan. Il part à huit heures rejoindre son père aux Français. K(ratz) reste avec moi jusqu'à onze heures. Nous parlons de Versailles et cela nous emmène à faire des réflexions sur la nature de notre affection. Il en résulte selon lui que rien n'a changé, selon moi, il n'existe plus rien......

21 - Toute la journée à Versailles.

22 - Je ne sors pas. K(ratz) après son concert. Il développe sa manière de comprendre la passion à propos de romans. Il a raison. Le soir rue d'Ulm.

23 - T(oto) et K(ratz) dînent avec moi. Le soir Chavannes.

24 - A Montmartre à l'atelier de Pierre puis à l'exposition du boulevard le buste de T(héophile) G(autier) par Carrier(19). Puis chez Banan; le soir chez Barroux.

25 - T(oto) vient dans la journée, il n'est pas content de son père, il

ne va pas à Neuilly. Je l'engage à aller voir des tableaux que je lui désigne. Je n'ai pas vu T(héophile) G(autier) depuis dix jours.

26 - Toute la journée à Levallois.

27 - Je suis lasse, ennuyée de mon départ pour Versailles. K(ratz) avant cinq heures. Nous parlons de son enfance, des millions qu'il a du avoir, de l'académie de T(héophile) G(autier)(20). Il sort un quart d'heure et revient avec des gâteaux. Après six heures Toto et son père. K(ratz) et T(oto) font des projets de souper. T(héophile) G(autier) demande à être de la partie... K(ratz) et T(oto) vont aux Français, T(héophile) G(autier) reste avec moi. Il a remarqué que j'avais l'air inquiétée, préoccupée. Il me parle de Versailles. Il regrette de n'être pas maître d'arranger sa vie comme il le désire. Je lui dis, ce qui est la vérité que dans son cas à pareille époque, j'entrerais dans un couvent. A moins que lui ou Toto aie besoin de moi. Il se plaint beaucoup de Neuilly et ne croit pas que cette situation puisse long-temps durer- Je le conduis au Louvre. Je devais aller dîner dimanche à Boulogne, mais j'écris que je n'irai pas. Je ne veux pas me priver de ces deux heures que je regretterai souvent. J'écris aussi aux D(am)es Renon qui sont venues hier sans me trouver.

28 - T(oto) un instant. Dîné rue Buffault.

29 - Je sors le matin. De quatre à six K(ratz) rayonnant, de quoi, je n'en sais rien. Sa conversation est pleine de rires, de poésie, son visage est reposé. Peut-être est-il content. Je le désire. Je lui dis adieu pour huit jours, je ne dois le revoir qu'à Versailles.

30 - Je n'attends personne. Dîner rue Buffault.

31 - T(oto) vient ce matin. Il me dit qu'il est venu hier soir avec son père. Nous devions aller dîner et passer la soirée ensemble. J'ai beaucoup regretté d'avoir manqué cette soirée, car qui sait quand je verrai T(héophile) G(autier) puisque je pars demain chez Barroux où je dîne et le soir encore r(ue) Buffault. Je rentre fatiguée. J'ai eu ma nièce Marie toute la matinée. Elle a été témoin d'une inaction de ma part qui l'a bien étonnée. Je regrette devant T(oto) de n'avoir qu'une glace à moi, je craignais que ma chambre de Versailles ne fût terne car il n'y en a pas dans l'appartement. Une demi heure après son départ, un commissionnaire m'apporte la sienne. Cela semble naturelle et simple, mais moi je suis profondément touchée aux marques de délicatesses. Une bonne pensée mise à exécution est chose si rare.

AVRIL 5. - Je suis à Versailles depuis le 1^{er}. T(oto) est venu vendredi matin. Il me trouve bien. Il reste deux heures seulment. Mme LaB(eaume) toute étonnée de me voir aussi bien installée. Aujourd'hui T(oto) est venu déjeuner. Puis à une h(eure) K(ratz). Nous sommes sortis tous les trois. Ils sont partis à quatre heures me promettant de venir bientôt. Je le désire, mais je ne le demande pas. C'est déjà trop de désirer. Je dois vivre dans une complète solitude. Je veux beaucoup travailler. Je ne dis pas l'impression que me fait le changement. C'est pour moi une chose accomplie. Il me semble que cela existe depuis long temps.

8.- Lundi je ne suis sortie que pour aller au bain, j'ai encore eu bien

(des) choses à arranger ce matin. Le soir après mon dîner qui se passe à sept h(eures), j'ai travaillé à Sir Bulwer, pas cependant aussi long temps que j'aurais voulu, mais j'ai les yeux bien fatigués, heureusement que je m'endors aussi volontiers à neuf heures comme je veillais une partie des nuits. Rien n'est plus singulier que la facilité avec laquelle je me conforme à toutes choses

Mardi je suis allée voir Mme LaB(eaume). J'ai écrit à Banan. Aujourd'hui, ma journée a été bien remplie pour une exilée. De une h(eure) à trois, j'ai fait une longue promenade en suivant les belles avenues qui longent le petit Trianon. Le temps un peu couvert et même légèrement pluvieux n'était pas sans charmes. En rentrant, je trouve T(héophile) G(autier) seul avec son pied malade. Cher ami, cette visite m'a touché. Il était inquiet, il voulait voir par lui-même comment j'étais installée. Quel visage j'avais, où en étaient mes affaires d'argent -Je lui ai bien entendu tout expliqué. Nous avons beaucoup parlé de T(oto). Puis de ma traduction il va s'en occuper. Puis toujours de Neuilly. Il convient que cela tourne à la manie, à la maladie chez lui. Je l'engage à chasser cette pensée, de se livrer à un travail agréable ; je l'ai accompagné au ch(emin) de f(er) à six h(eures).

9. - Je suis sortie de trois à cinq h(eures). C'est ce que je ferai à peu près régulièrement. Comme je travaille beaucoup le matin, que je me lève de bonne heure, la journée est longue et il faut que je la coupe par une promenade. Et puis la nuit la promenade est possible à Paris seulment à la campagne il faut le jour le soleil, il faut juger les progrès des arbres, de la verdure, des fleurs, c'est ce qui intéresse. Les D(a)mes

LaB(eaume) sont venues passer une heure.

12 - Vendredi j'ai attendu Toto puis le soir il m'écrit qu'il ne viendra que dimanche. Samedi chez ces D(am)es. Aujourd'hui T(oto) vient à midi. Nous déjeunons. Il m'apporte la Revue nationale. Nous faisons de deux à quatre heures une longue course derrière Trianon. Nous longeons les plaines où courent les lièvres, nous traversons les frais semis de pensées puis nous rentrons par le parc. Il pensait que K(ratz) viendrait mais pour moi je n'y comptais pas. T(oto) part à cinq heures. Son père ne lui avait pas dit qu'il est venu. Pourquoi?

16 - Mardi soir je suis allée passer la soirée chez les Dames. Ce matin je reçois un mot de T(oto). Il vient à sept heures. Nous dînons et causons jusqu'après dix h(eures). Je l'engage à chercher quelque travail qui le mette à même de payer ses dettes d'ici à moins d'une année, époque à laquelle j'aurai peut-être besoin de lui. J'insiste pour les traductions ; il me promet qu'il s'en occupe. Je lui recommande d'être aimable avec son père, de chercher à le distraire. Il m'apporte des livres.

17 - Ce matin à neuf Toto apparaît. Il n'avait pas pu partir hier soir. Il a couché à l'hôtel. Nous allons nous promener une heure. Nous déjeunons. Il part à midi. Nous convenons que souvent il viendra le soir pour rester jusqu'au lendemain. Il me dit que K(ratz) a été empêché de venir dimanche quoiqu'il en ait eu l'intention. Peut-être devrais-je écrire à K(ratz). Peut-être a-t-il besoin pour venir à son aise que je lui dise que cela me serait agréable. Mais je préfère ne devoir ses visites qu'à lui-

même.

K(ratz) vient de partir ce soir à six heures. Il était arrivé à trois h(eures). Mme LaB(aume) était là. Je ne l'attendais pas, et sa présence m'a fait pâlir et je suis restée plus de deux heures glacée. C'est à ne pas croire, mais c'est ainsi. Je crois toujours que toute sensation violente a disparue, je me crois calme et indifférente, et puis je me retrouve toujours la même. Il était comme presque constamment ennuyé, accablé de déceptions, maudissant le sort, maudissant la vie. Il me reproche de ne pas le comprendre. Je le comprends trop bien, seulment je blâme quelques uns de ses raisonnements, je blâme en lui de ne savoir pas se trouver heureux (autant que l'homme pensant peut être heureux) ou je lui reproche de se mal diriger. Je déplore chez lui le caractère inquiet, vague, cette espèce de mobilité, de fièvre, qui lui fait croire à son ardeur d'ambition qui n'est peut-être pas bien réelle. Mais le raisonnement ne lui plait pas. Il faut gémir avec lui. Telle et telle personne lui apportent un soulagement, et moi non. Mais je ne mentirai pas à ma façon de voir. Il me promet de venir la semaine prochaine et de rester la soirée. Rien ne peut me faire plus de plaisir. Toutes mes affections sont renfermées dans ces trois hommes et Mme LaB(aume).

19 - Je suis partie hier à onze heures pour Paris. Je reviens ce soir à six h(eures). J'ai couché chez ma sœur Caroline. Mr Legras et son mari s'installaient à Levallois il a fallu dîner en famille. Ils voulaient me garder pour dîner encore aujourd'hui, mais j'étais pressée de rentrer chez

moi; seule, au repos.

21 - Hier je ne suis pas sortie. Aujourd'hui Mr Hénissart est venu à midi. Nous sommes allés à Trianon. Je l'ai quitté à cinq h(eures) à l'embarcadaire. Une lettre d'Adeline.

23 - Hier je ne suis pas sortie, j'avais quelques lettres à écrire.

Adeline, Pierre, etc. Ce soir je suis allée voir Mme LaB(aume).

25 - Je suis partie ce matin à dix heures pour Paris. Je viens de rentrer à neuf heures. Chez Mr Barroux, la Chaussée d'Antin, rue Louis le

Grand, mais je n'ai vu personne.

27 - Hier dimanche T(oto) est venu à midi. Après déjeuner nous avons parcouru les jardins du petit Trianon, puis à la musique. A cinq h(eures) nous sommes partis ensemble, lui pour Paris et moi pour Boulogne où j'ai dîné et couché. Je suis rentrée chez moi aujourd'hui à une h(eure) affreusement lasse. J'ai pris un bain et suis partie de nouveau pour Paris, pour affaire pour ma nièce Marie que j'ai retrouvée à la gare de départ. Je soupe à neuf heures et je vais me coucher. A part la fatigue j'ai été contente de ma journée de dimanche. T(oto) a été bien, il a causé et raconté !... Il me dit que son père attend ma visite j'ai promis d'aller le voir cette semaine. Il m'apporte Fracasse en épreuve. Îl songe à travailler pour le Monde illustré. Je l'engage à un peu plus nourrir ses articles. C'est toujours un peu court. - A Boulogne, comme toujours, ils ont tous été très affectueux. Nous avons beaucoup parlé des enfants de Grimblat..... De K(ratz) il n'en est pas question depuis le 17. Je ne m'en étonne pas; j'étais très bien préparée. Sa présence sera toujours pour moi une joie douce et son absence me laisse sans trouble, sans regret. Il y a

un an que je lui ai dit adieu.

30 - Je travaille beaucoup, je sors peu. Je suis allée ce soir au théâtre. C'était la cloture. Mme LaB(aume) dans la journée.

- MAI 2 Je suis allée à Paris, j'ai vu T(héophile) G(autier). Il m'engage à aller le voir toutes les semaines. Il parle de marier ses filles(21). Il a aussi beaucoup parlé de *Fracasse*. Il est satisfait de la fin. J'ai dîné chez Banan.
- 3 T(oto) m'écrit qu'il ne viendra pas. Il travaille. Je ne suis pas sortie. C'est grande fête ici.
- 8 Les premiers jours de la semaine, je ne suis sortie qu'une heure le soir. Je n'ai vu personne. J'ai écrit à T(oto). Hier matin, j'ai pris le chemin américain à dix h(eures). De midi à trois heures, j'étais au Salon. J'ai dîné et couché à Levallois. Ce matin, j'ai fait quelques courses dans Paris puis je viens de rentrer à deux heures, bien fatiguée, me laissant toujours aller à faire plus d'achats que je ne le voudrais. Je suis si bien chez moi! Je crois que -j'oublie- enfin! J'ai beaucoup pensé ces jours-ci à l'engagement que j'ai pris avec T(héophile) G(autier) d'aller le voir régulièrement tous les samedis. C'est beaucoup non pas d'être avec lui, j'y passerais ma vie volontiers, mais ce dérangement, cette sorte de rendez-vous ne me plait pas. J'esssaierai de donner une autre tournure à mes relations.

9 - Je reviens de Paris. Je n'y suis allée que pour T(héophile) G(autier). Je ne suis restée que deux h(eures) que j'ai passées avec lui. Il insiste pour que je respecte nos conventions, seul, pour le moment.

- 10 Ce matin à midi T(oto) est venu m'apporter force livres, brochures et journeaux. Cher enfant, je l'embrasse avec joie, je n'aime plus que lui. Nous étions à déjeuner quand arrive Mme Renon et Marie, puis Rodolpho. Nous sommes tous sortis de deux heures à six. Les jeunes gens ont fait provisions de tourtes, gâteaux etc. Ils ont dit beaucoup de bêtises, on a ri, Marie a été tès gentille, très enfant. A neuf heures, ils sont partis. De K(ratz) pas la moindre nouvelle. Qu'il soit fait comme il lui convient.
- 12 F. Gai. Il m'engage à aller passer quelques jours avec sa femme.
- 14 Hier dans la journée, Mr et Mme Lesage. Je suis allée le soir voir Mme LaB(aume). Aujourd' hui je suis sortie un instant. Mais comme c'était fête, il y avait beaucoup de monde partout et je me suis hâtée de rentrer. Je travaille toujours beaucoup le matin et le soir Bulwer dans la journée la tapisserie entremêlés de journeaux et d'autres lectures. Je m'habitue à vivre pour moi, j'oublie.
- 16 Je rentre de Paris ce soir à neuf. J'ai vu T(héophile) G(autier). Il m'a dit comme il a été content de l'article de T(oto) dans la *Revue* de ce mois.(22) Il m'a dit des choses bien curieuses sur lui ou plutôt de lui, de certaines impressions que je ne peux pas écrire.
 - 17 T(oto) vient de midi à six heures. Il me raconte, nous nous pro-

menons en causant comme des amis. K(ratz) a enfin été nommé. Je lui

écris deux lignes.

19 - Je viens de conduire ma nièce Marie au chemin de fer. Elle a passé deux jours avec moi. Elle est bien bonne fille, bien affectueuse. Elle a du bon sens, du goût pour les belles choses. Hier, quoique le temps fût laid, nous avons fait une longue promenade dans la journée. Elle a admiré et apprécié convenablement les splendeurs des points de vue, la poésie de ces belles allées ombragées et pleines de calme. Le soir nous avons été faire une visite rue de Versailles. Aujourd'hui nous sommes restées deux heures dans les galeries puis aux Trianon. Je n'ai pas été fatiguée et j'ai surtout été très heureuse de la vraie joie de cette enfant qui mérite si bien l'amitié que je lui porte. J'ai reçu un mot de Pierre qui m'annonce sa visite.

20 - Mr Hénissart vient à midi. Nous allons à l'exposition des

fleurs, puis nous asseoir au parc. Il part à cinq.

21 - Pierre bien tourmenté, pour ses tableaux. Il attend avec impatience les articles du *Moniteur*(23). En me quittant il s'excuse de m'avoir tant parlé de lui, de ses ennuis. Je lui pardonne, c'est si naturel entre amis.

22 - Aujourd'hui, il est dix heures du soir, voilà juste douze heures que je parle. Ce matin T(oto) est venu déjeuner avec moi. Il n'était pas gai, nous avons philosophé. Je crains pour lui que, à travers cette façon de tout mépriser qui est si fort à la mode, il n'ait l'âme plus tendre qu'il ne veut l'avouer. Ce (n'est) pas la première fois que je crois entrevoir l'amour peu heureux dans certains, je dirai pas discours, mais dans certains mots qui lui échappent. Et pourquoi pas ! Il a, à beaucoup d'égards. les mêmes idées que moi sur bien des choses, pourquoi le côté du cœur et du sentiment ne se ressemblerait-il pas ? Il part à une heure. Mme LaB(aume), puis à trois heures K(ratz). Il y avait plus d'un mois que je ne l'avais vu. Il est resté avec moi jusqu'à dix heures, causant beaucoup de tout, excepté de nous. Je suis arrivé avec lui à ceci de le reprendre au point où nous étions ensemble à cette même époque de l'année 1859. Il m'a fallu toute cette dernière année pour opérer cette transformation, tant il était entré dans ma vie, tant il semblait m'apporter. Nous avons beaucoup parlé de Marie Renon. Cette visite m'a fait plaisir mais sans me laisser cette illusion que fatalement elle se renouvellerait. Elle est peutêtre la dernière. Voilà comme je sens la situation.

23 - C'est samedi. Je suis partie ce matin à dix heures pour retrouver Toto qui m'attendait à la porte de l'exposition, entrée des cartes. Nous sommes restés là ensemble jusqu'à deux h(eures). Au Moniteur j'ai quitté le bras du fils pour prendre celui du père avec qui je suis restée jusqu'à quatre h(eures). Il avait fait son premier article du Salon(24) où il a fait trois colonnes sur Chavannes de son beau style majestueux. Il m'expliquait comment il veut arriver à cette limite du beau qui efface la main humaine. Il faut que cela semble ne pas être fait. Il veut donc que l'on dise qu'il crée et non pas qu'il fait. Il appelle cela se transformer. L'homme, le poète de 1830 s'est arrêté en 1850. Aujourd'hui il est grand, ample, solennel, comme il était bizarre et paradoxal. C'est sa vollonté et

il y est arrivé. Autant sa personnalité dominait toutes les oeuvres de sa jeunesse, autant dans l'âge mûr, il cherche à s'effacer complètement. Le beau, rien que le beau - J'ai dîné chez les D(am)es R(enon). Où la mère et la fille m'ont paru bien peu s'entendre. Je me suis souvenu de tout ce que m'avait dit K(ratz) deux jours avant sur l'avenir probable de ces deux femmes. Et je crains qu'il n'ait raison. Elles ont beaucoup insisté pour que j'aille les voir chaque semaine. Je viens de rentrer à onze h(eures) fatiguée, mais ayant bien employé ma journée. Je trouve une lettre de Pierre bien heureux.

24 - Je ne suis pas sortie. T(oto) n'est pas venu.

27 - F. Gaig(neuson) est venu le matin. Le soir avenue de Paris. Aujourd'hui il a fait bien beau temps. J'ai passé la journée dans le bois qui borde le canal du côté du Trianon. Qu'elle richesse de végétation! Une (25) de temps en temps, un cavalier venant seuls interrompre cette solitude. J'ai lu et travaillé là de une h(eure) à six, sans songer au temps. En face de moi de l'autre côté du canal un troupeau de beaux moutons paissant aussi tranquillement que je fesais ma lecture.

29 - Hier je ne suis pas sortie quoi qu'il fasse un temps magnifique. Mais le grand air me fatigue. Aujourd'hui aussi je suis restée au repos. T(oto) m'envoie le n° du *Monde* où il y a son troisième article du Salon. Bien fait, plus que de la simple description, une nuance de pensée apparaît depuis quelques mois dans ce qu'il écrit. J'ai reçu cette semaine trois

invitations à dîner pour samedi!

31 - Hier samedi à Paris. Chez Barroux. Mr Sentix. Je suis restée avec T(héophile) G(autier) deux heures. Il était un peu malade, fatigué. Il ne cesse de travailler. Il termine *Fracasse*. Il est content de ce que fait T(oto). Cependant il attend quelque chose de mieux. Je suis rentrée à onze h(eures). Ce matin T(oto) vient, mais nous ne sortons pas. Nous causons, je lui raconte l'opinion de son père. Je lui dis la mienne sur ses articles de Salon. Il était un peu plus gai que l'autre semaine. Il parle d'aller habiter le Marais pour fuir la société. Il part à quatre h(eures) en me promettant de venir un jour de la semaine.

JUIN 1er - Mme LaB(eaume) vient passer deux heures avec moi.

Je ne sors pas.

7 - Je suis revenue de Levallois hier soir, j'y étais depuis mardi matin. Toto devait venir vendredi, mais je l'avais prévenu que je ne serai pas chez moi. J'en ai été très contrariée. Je n'ai pas vu T(héophile) G(autier) cette semaine. Je suis restée chez moi toute la journée seule, j'avais besoin de ce repos pour recommencer à me fatiguer demain à Levallois, au milieu du bruit, du mouvement, ce que je fuis le plus que je peux. Ce matin à dix heures, j'avais déjeuné, ma toilette faite après avoir mis en ordre quelques papiers, écrit plusieurs lettres, lu mes journaux de quatre ou cinq jours en arrière, je me suis mise à travailler et il était six heures qu'à peine avais-je eu le temps de mettre en ordre mes pensées qui marchent vite cependant. Après dîner je suis descendue au parc, puis voilà bientôt dix h(eures). Et il y a des gens qui s'ennuient! qui trouvent

le temps long! Pour moi les jours sont trop courts. Quoique ma vie soit aussi simple, aussi calme, aussi dénuée de tout ce que l'on nomme amusement. Mais les distractions ont toujours été pour moi une fatigue. Je ne me suis jamais amusée. J'ai eu des joies immenses et profondes. Comme

i'ai eu de profondes douleurs.

15 - Huit jours ont passé sans que j'ouvre ce livre. Du 8 au 10 à Levallois, le 10 à six h(eures) je suis venue à Versailles où T(oto) m'avait donné rendez-vous. Nous avons dîné ensemble et passé la soirée. Il projette un voyage à Strasbourg. Jeudi matin, je suis repartie pour Levallois, jusqu'au samedi, mon jour de Paris. J'ai vu T(héophile) G(autier) de deux à cinq h(eures). Quoique la conversation avec lui soit des plus intéressantes, il est difficile de la rapporter. Car le grand charme est dans les détails, les expressions, il faudrait tout dire, quant au fond c'est toujours : combien la vie est pénible sans beaucoup de rapport, combien il est peu compris dans son intérieur. Puis souvent des regrets du passé et le vague pour l'avenir. Pour moi qui suis si détachée de tout, je ne cherche pas à l'occuper particulièrement. Ce serait inutile et cela est en dehors de mes idées. J'ai dîné chez les D(a)mes Renon avec M. Faure et le D(octeu)r. Une soirée bien insignifiante. Hier mon fils de midi à quatre h(eures) après le déjeuner nous avons fait le tour de (la) pièce d'eau des Suisses, comparant les beautés de ces belles avenues à ce que nous avons vu à l'étranger et jugeant que le monde se répète beaucoup. Il part à la fin de la semaine pour quelques jours. De K(ratz) pas de nouvelles ou plutôt pas de visites car je sais par Toto qu'il est toujours mélancolique, afaissé, le corps plié, la tête penchée quoi donc ou qui donc le rendra heureux !

25 - Depuis des jours je n'ai rien écrit. Je suis restée deux jours chez moi puis du mercredi 17 jusqu'au mardi 23 au soir à Levallois. T(oto) est allé en Alsace. Je l'attendais hier soir, mais il m'écrit de Baden-Baden que je ne le verrai que dimanche. Je retourne ce soir à Levallois. J'ai reçu exactement tous mes journaux même deux de Strasbourg où il est question de T(oto). Il m'a aussi envoyé un numéro de la presse où il y a un article très intéresssant sur Hernani. Rien du reste d'intéressant ne se passe dans ce moment ci pour moi. La vie dans la famille est des plus insignifiante si ce n'est un projet de mariage pour Marie qui explique mes voyages réitérés. Il est à remarquer cependant que j'ai bien de la peine à obtenir cette existence complètement calme et

solitaire que je cherche à présent. Enfin!

27 - Je rentre ce soir à huit h(eure). Je suis partie ce matin à onze h(eures) à Levallois. J'ai passé la journée avec T(héophile) G(autier). Nous avons beaucoup parlé de la façon de comprendre et de sentir l'amour. Du bon côté de ce qu'il nomme le pathétique. Il voudrait vivre seul pendant quelques mois. Il croit qu'il ferait quelque chose de beau. Je devais aller rue Louis-le-Grand puis j'étais fatiguée et j'ai pris la route de Versailles. Je trouve une carte de Mme La B(eaume) et une de Kratz. Je ne veux faire aucune réflexion... Je cache cette carte.... Je me couche à la nuit.

28 - Je suis restée hier soir pendant deux h(eures) couchée ma fenêtre ouverte et éclairée par une lune éblouissante, pensant, rêvant, me

reposant, quel calme! Ce matin à midi T(oto) est venu. Nous avons longuement causé jusqu'àprésent il est cinq h(eures). Il m'a raconté son voyage en détail. Comme il a été reçu avec une certaine déférence. Il va faire un article au *Moniteur* en plus de deux ou trois articles qui ont paru aux faits(26). Je le prie de dire à K(ratz) tous mes regrets. Je ne veux pas céder à mon désir d'écrire.

IUILLET 5 - De lundi dernier à vendredi à six h(eures) je suis restée à Levallois. M'occupant des affaires de ma sœur Caroline. Toto devait venir dîner avec moi mais à sept h(eures) j'ai reçu une dépêche m'annoncant qu'il ne viendrait pas. Samedi à Paris. A cinq h(eures) T(héophile) G(autier) et moi nous passons le pont des arts quand nous rencontrons Toto et Rodolpho, je reviens à Versailles à huit h(eures) nous avons beaucoup parlé de Toto, de la gêne sans fin où il est toujours, de la nécessité d'v mettre un terme. T(héophile) G(autier) se prêtera volontiers à l'aider. Je dis à T(héophile) G(autier) comme il y a de charmants passages dans ces articles du Salon. Avec quelle délicatesse il poétise certaines toiles, comme les artistes doivent l'aimer. Je regrette de ne pouvoir mettre ici tous les détails de ces trois heures de conversation que nous passons ensemble chaque semaine. Ce qui est certain c'est que si ce n'est pas le bonheur, c'est au moins un moment de repos en dehors de tout intérêt, s'il n'y a pas d'amour, il reste aumoins une profonde affection une grande simpathie, une réelle confiance. T(oto) a déjeuné avec moi. Nous sommes allés nous asseoir à la musique, il est parti pour Neuilly à cinq h(eures). Je lui ai dit que son père le désirait plus comunicatif, qu'il offrait de l'aider à payer les quelques cents francs qui le trouble. Nous avons aussi dit un mot (de) K(ratz). T(oto) le voit peu il paraît qu'il est tout aussi triste que les autres années malgré une satisfaction réelle. Enfin! N'y pensons pas.

10 - Je suis rentrée à Versailles ce soir à sept h(eures) K(ratz) était venu dans la journée il avait laissé une carte avec un mot d'adieu. Il part. Je viens de lui écrire. Est-il possible que j'ai encore des larmes pour cet amour fini pourtant! mais chez moi les souvenirs m'impressionnent très vivement et surtout dans cette circonstance. -Je suis restée cinq jours à Levallois. Ma nièce Marie ne se doute pas du sacrifice que je lui fais de quitter ainsi ma solitude, mon repos. Les D(am)es Renon sont venues

mercredi soir à Levallois.

12 - Toute la journée d'hier à Paris dîné rue Louis-le-Grand le soir à la répétition des *Vêpres*. Ce matin T(oto) et Rodolpho sont venus déjeuner avec moi.

13 - Je suis partie ce matin pour Paris, voir plusieurs personnes pour

les affaires du mariage de M. Radet.

14 - Ma nièce encore une fois chez moi. Je suis bien lasse de ce genre de vie je ne sais pas si j'aurai le courage de continuer encore pendant un mois. Je dîne et je me couche. Pendant mon dîner c'est à dire à huit h(eures) Mme LaB(eaume) vient passer une heure avec moi. Je reçois un mot de T(oto) qui m'annonce qu'il compte voir la fête de

dimanche.

20 - Toute la journée de samedi à Paris. Je ne suis pas contente de mes visites à T(héophile) G(autier). Je le vois peu de temps nous sentons l'un comme l'autre que nous n'avons pas le temps de parler, cette pensée nous rend silencieux. Je retrouve Rodolpho, nous causons de A(dolphe) G(aïffe)(27). Dîné rue Louis-le-Grand. Ce soir à la répétition générale des Vêpres. T(héophile) G(autier) vient dans la loge. A(dolphe) G(aïffe) lui avait parlé de Marie, sa mère n'a pas l'air d'être satisfaite. Cependant l'on sait à quoi s'en tenir. Hier T(oto) est venu dîner avec moi et à neuf h(eures) nous sommes allés au parc voir une très belle fête de nuit. T(oto) couche et ce matin il est parti à neuf h(eures). Je n'irai pas à Levallois aujourd'hui.

22 - J'ai passé ces trois jours dans mon fauteuil ne sortant pas me

levant tard me couchant à la nuit. Je lis, je me repose.

23 - Mr Guérard, je lui prête des livres, des journaux. Les D(am)es Renon en visite. Elles me font promettre que j'irai les voir samedi.

24 - Je suis toujours mal à mon aise je ne sors pas.

26 - Hier samedi à Paris. T(héophile) G(autier) était sombre, il sennuie et moi je n'étais pas gaie non plus. Nous nous sommes promenés sur le quai. Il se résigne à cette vie monotone. Il croit que cela doit être ainsi. Faire son travail régulièrement, consciencieusement, toucher son argent et rentrer dans sa maison où pas une âme ne le comprend. Je suis la seule personne avec laquelle il soit lui-même. -Pour moi, je ne suis pas satisfaite de cette façon de le voir. Je cherche une autre combinaison. J'ai dîné rue Louis-le-Grand mais j'étais rentrée à Versailles avant neuf h(eures)! Aujourd'hui j'ai vu Toto comme à l'ordinnaire. Nous sommes restés chez nous à causer. Il a le projet de faire un conte, une méditation en vers. Il me dit son idée. Elle me paraît gracieuse. Je viens de lire Souvenirs de Paris d'une femme russe. T(héophile) G(autier) m'a donné ce livre samedi en me priant de lui dire mon opinion plutôt sur l'auteur que sur l'ouvrage. Cette femme doit être bonne, aimable et spirituelle. Ses remarques sont fines et souvent justes. Elle a cherché à aprofondir le sentiment de l'amour. Il y a de certaines choses bien senties. Mais ce petit ouvrage sera plus interressant à lire pour des étrangers que pour nous.

AOUT 10 - Deux semaines se sont écoulées sans que j'ai ouvert ce livre! J'ose à peine me dire le pourquoi..... J'ai peur de me laisser aller à un mouvement naturel à une ancienne habitude..... de feuilleter, de chercher un souvenir quelconque,.... Et il faut bien le dire ici, je ne suis pas assez sure de moi. Je ne veux pas m'exposer à une douleur. Je le sens elle éclaterait facilement. Je suis sans cesse dominée par cette dernière impression. Bon Dieu est ce que cela dure encore. Malgré tant de tristes préoccupations, malgré un travail sérieux, malgré des occupations fatiguantes et peu agréables... rien ne me distrait..... Je te le pardonne car tu m'as bien aimée! Mes excurtions à Levallois sont terminées. Ma nièce Marie est mariée depuis le 4 août et je suis rentrée chez moi le 5 - Toto

est venu le 2 août comme à l'ordinaire. Nous avons passé la journée à bayarder, la veille, le samedi, j'étais allée à l'Ambigu avec les D(a)mes R(enon). T(héophile) G(autier)m'avait donné les stalles du Moniteur. J'avais couché à Paris et rentrée le dimanche matin j'étais très lasse. Samedi dernier j'ai vu T(héophile) G(autier). Il était content de lui. il avait fait un charmant article sur Emma Livry(28). Hier dimanche T(oto) et les D(ames) R(enon). Elles m'engagent à aller passer quelques jours avec elles à Fontainebleau. Je ne sais pas leur dire, non, et cependant je ne voudrais pas me déranger. T(oto) m'a apporté force revue livre et journaux. Bon et gentil garcon. Il a été très aimable avec Marie. Rodolfo est venu aussi. Nous avons beaucoup parlé de A(dolphe). G(aïffe), à cause de Marie. Ce soir je suis sortie une heure pour me promener. Ce que je n'ai pas fait ici depuis bien des semaines, toujours dans mon allée de Trianon. il fesait bon respirer dans la plaine, voir coucher le soleil et paraître les étoiles, car à cette époque ci à peine le jour disparu la nuit se fait. J'ai beaucoup lu malgré tous mes dérangements, mais il est vrai que je vais toujours un volume sous le bras, soit en voiture, soit en wagon, soit en marchant, toujours je lis : une douzaine de volumes de Dumas, la Vie de Jésus (29). Madelon, les revues, de l'anglais, que sais-je, sans compter les journaux de chaque jour. - La vie s'écoule, voilà le plus clair résultat.

14 - Depuis quelques jours je vais m'asseoir au parc avec un livre et de l'ouvrage. J'y ai rencontré plusieurs personnes. Mme LaB(eaume) est venue me voir. J'ai écrit que je n'irai pas à Paris demain samedi à cause de la fête. Aujourd'hui en rentrant à six heures je trouve une carte de Rodolpho avec le nom de Gaïffe. Ils sont venus tous deux. Je ne sais

pas dans quel but.

15 - Le soir chez Mme LaB(eaume).

16 - T(oto) me fait dire qu'il vient dîner au lieu de déjeuner. A midi, Marie et son mari. Nous allons nous asseoir au parc. A six T(oto) et Rodolpho. Quand nous sommes seuls ils m'expliquent la visite de Gaïffe, il a l'intention de m'offrir un laisser passer pour Ostende. Je refuse avant de le voir.

17 - Aujourd'hui lundi à Paris pour T(héophile) G(autier). A cinq h(eures) nous allons ensemble chez Haro qui veut nous donner des détails sur la mort d'Eugène Delacroix(30) que l'on avait enterré le matin. Nous parlons de Gaïffe. Je rentre à neuf heures. Je n'ai vu personne. C'est comme cela que je compte faire à l'avenir.

22 -Je suis restée tous ces jours ci chez moi travaillant beaucoup l'anglais ne sortant presque pas. Aujourd'hui j'ai passé la journée à

Levallois pour affaires.

23 - T(oto) est venu ce matin à dix h(eures). Bon et cher fils, avec quelle religion il vient régulièrement. Dois-je croire que je lui suis agréable! Enfin je lui suis reconnaissante. Nous causons de tout, de lui surtout de ses relations comme homme. Il s'occupe de (Hamelt?). Au parc nous rencontrons Banan et sa femme. T(oto) part à cinq h(eures). Les B(anan) restent dîner avec moi. Il est toujours question de journal.

26 - Lundi à Paris. J'ai dit à T(héophile) G(autier) que je sentais s'installer dans ma cervelle l'idée fixe de la date funeste (octobre 1864).

Il me répond qu'il y pense aussi, qu'il comprend cette préoccupation mais que nous en causerons ensemble. Il parle de Neuilly toujours dans les mêmes termes. Il est loin d'être heureux. Il me dit qu'il est question d'une position au ministère de l'Intérieur pour T(oto)(31). J'ai dîné rue Jacob. Hier j'ai été bien fatiguée de ma journée de lundi. Au bain coucher à la nuit. Aujourd'hui par le plus beau temps que l'on puisse rêver de deux à six h(eures) au parc du canal à l'entrée des bois de Satory, avec un livre et de l'ouvrage. Quel repos ! Je pense..... à des jours heureux mais pleins d'orages. Ici pas de bonheur mais le calme. Je l'ai tant désiré.

29 - Je reviens de Paris où je n'ai vu personne. J'y suis allée pour affaire. J'ai dîné à Levallois chez Marie, soirée aussi orageuse que la journée toujours les affaires d'argent de famille. Je suis affreusement lasse et ennuyée.

SEPT(EMBRE) 2 - Dimanche T(oto) est venu, mais une courte matinée il allait à Neuilly. Nous convenons qu'il m'écrira si je puis aller le soir voir cette représentation. J'avoue que (je) le désirais beaucoup. Mais j'hésitais à me décider. Hier lundi je reçois le mot à six h(eures) et malgré une grande défiance de ma part, je prends le chemin de fer à huit h(eures) et j'arrive rue de Longchamps à neuf h(eures) heure convenue. Mais l'aspect de la maison, le mouvement et puis il faut bien l'avouer un fort serrement de cœur m'indiquent que je dois fuir. C'était là mon vrai sentiment. Et je reviens chez moi l'esprit attristé et surtout que je n'avais rien à faire dans ces parages. Ces deux hommes que j'aime plus que moimême m'appartiennent bien peu. Je ne suis pas encore assez loin! J'écris à Toto ce qui c'est passé. Je lui laisse même voir ce que j'ai senti.

5 - Jeudi je ne suis pas sortie. Toujours les lendemains de mes voyages à Paris je suis très fatiguée. J'ai si souvent des courses d'affaire rarement pour moi. Hier je reçois un mot de T(oto) à six h(eures) il m'annonce sa visite. Nous avons dîné et passé la soirée ensemble. Sa présence m'a fait plaisir. Il parle de faire son article de musique. J'ai reçu aussi hier soir un mot de ma sœur Caroline. Je pars ce matin à huit h(eures)

pour Levallois.

23 - J'ai quitté Levallois ce matin. Ces trois semaines se sont passées dans les ennuis des maladies, des difficultés de famille, des fatigues de se réveiller à cinq heures du matin et de se coucher à neuf sans pouvoir être seule sans pouvoir lire à mon aise. Aussi me semble-t-il que des événements graves sont survenus et je ne sais rien je ne suis plus au courant, pas un être qui puisse parler et écouter. Enfin c'est un de ces moments qui se sont renouvelés bien souvent dans ma vie et sans aucune satisfaction pour moi. Je n'ai voulu voir Toto tant que j'étais là. J'ai reçu beaucoup de lettres. A deux h(eures) je suis monté chez Toto où je lui ai laissé un mot le priant de venir à Versailles aussitôt son retour d'une absence de quelques jours dans les Ardennes. Puis chez M. Sentin qui m'a gardée pour dîner. Je rentre à onze heures, bien heureuse de me retrouver chez moi.

24 - Chez Mme LaB(eaume) qui était venue plusieurs fois pour me voir. J'ai reçu un mot de T(oto) qui est arrivé à Paris hier soir et qui vient aujourd'hui passer la soirée avec moi. Nous dînons à huit heures et nous bavardons tant que nous pouvons. Il est content de son excursion il m'apporte les photos du 31 août. J'irai à Paris samedi pour T(héophile)

G(autier) que je n'ai pas vu depuis vingt jours.

27 - Hier je suis allée à Paris, partie à midi je suis rentrée à huit h(eures). J'ai été étonnée de ma tristesse, je n'avais pas de parole. L'aspect de la rue de Beaune me déplait, c'est sale et pauvre. Je doute que j'ai le courage d'y aller l'hiver. T(héophile) G(autier) était encore un peu malade. Nous avons parlé de sept(embre) 64, entretient peu récréatif pour nous. T(oto) avait à faire un article sur son dernier voyage il ne devait pas venir aujourd'hui. Je sors une heure et en rentrant pour dîner je trouve Mme LaB(eaume) qui passe la soirée avec moi. Moris est venu dans la journée il a été aussi désagréable que possible à l'occasion de la mort de Gruau.

29 - Il a fait un temps superbe je suis sortie pour sortir chose rare de ma part je suis allée en haut de la rue Satory à la barrière même. Il y a là une communauté de personnes qui reçoivent des pensionnaires, je suis restée une heure à visiter cette maison et à causer avec une des soeurs. C'est comme cela que je voudrais vivre maintenant. Hier je ne suis pas sortie.

30 - Ce matin dès neuf à Paris pour affaire à deux h(eures) j'étais rentrée. J'ai attendu T(oto) qui n'est pas venu. Je lui écris. J'écris aussi une longue lettre à Adeline, je me suis laissé aller à lui parler de moi, de mes inquiétudes, de mon désir de me retirer encore plus loin de Paris.

OCT(OBRE) 1er - Mme LaB(eaume) et Marie viennent me prendre. Nous allons entendre la musique au parc. Je finissais de dîner quand T(oto) arrive muni d'un pâté! On lui sert à dîner et nous passons trois h(eures) ensemble à causer. Il a trois ou quatre projets entrain. Les Ardennes au *Moniteur*, les beaux arts au *Monde*. Une nouvelle bien sombre, les personnages très désagréables et un article de musique pour la revue. Cette soirée m'a fait du bien, m'a un peu éclairci les idées, j'en avais bien besoin car depuis quelques mois je sens que la tristesse m'envahit. Je résisterai tant que je le pourrai, car rien n'est moins intéressant même pour ceux qui nous aiment. Et quoique j'ai été bien ennuyée par les autres je ne veux ennuyer personne je préfère fuir.

3 - Hier je suis restée toute la journée chez moi. Ce matin je suis partie à dix h(eures) pour Paris. J'avais beaucoup de choses à faire. En attendant trois heures je suis entrée aux Beaux Arts. Puis j'ai retrouvé T(héophile) G(autier). Il a commencé aujourd'hui un roman pour le Moniteur - Spirite(32)- Il avait travaillé toute la matinée il avait gagné deux cents francs - Et s'il le fallait "j'en pourrai faire tous les jours autant "- Nous allons quai de l'Ecole. T(oto) va à Neuilly et T(héophile) G(autier) et moi nous dînons ensemble à la belle Gabrielle. Nous parlons des femmes, il me démontre, et je suis forcée d'être de son avis, que

ce sont de vrais monstres! Depuis quelques années il cherche la vérité pure et sur ce point voilà ce qu'il a trouvé. A huit heures je reprends le

chemin américain. Toto ne viendra pas demain.

9 - Tous ces jours ci je les ai passés à mettre de l'ordre dans mes correspondances, dans mes comptes. J'ai achevé plu(sieurs) ouvrages, tapisserie, crochet etc. J'ai aussi et surtout beaucoup traduit. J'ai été deux fois à la musique comme on dit ici. J'ai passé la soirée hier rue de (Noctilles?) Mais j'ai surtout beaucoup pensé. Je suis beaucoup plus tranquille depuis que je me suis fait un nouveau thème pour occuper ma pensée. Avant de la dire ici il me faut la murire encore, y réfléchir quelques temps de plus. Car une fois écrite ici, ma pensée ne m'appartient plus. C'est à mes yeux comme un engagement envers moimême.

10 - Je suis partie ce matin à dix heures pour Paris. Rue L(ouis) le G(rand). Marie m'a parue triste. Elle me dit que Gaïffe veut me voir qu'il viendra chez moi à Versailles. Je vais (chez) ma soeur Caroline pour affaires bien ennuyeuses. De trois à six h(eures) vu T(héophile) G(autier). Il me dit encore qu'il voudrait caser ses filles, envoyer la mère à la campagne et vivre rue de Beaune. Nous prenons des mesures et faisons des projets d'arrangements dans l'appartement. Il s'inquiète de savoir si je me trouverais heureuse avant deux mille francs de pension par ans - Il trouve que mon visage se calme. Je lui explique qu'après de mûres réflexions faites dans la solitude, je me (suis) mise d'accord avec moimême et que je suis plus tranquille. Il me raconte comme quoi il sera bientôt propriétaire d'un terrain et d'une maison à quelques lieues de Paris. «Avec ma pension de trois mille francs et un gîte, je pourrais à la rigueur me reposer. Mais je ne le veux pas encore, je peux et je veux travailler et vivre à Paris encore vingt ans. Après soixante dix ans seulment, je consens à être vieux et à ne plus rien faire» - Il a raison il est organisé pour travailler toujours. Il ajoute et sans se rendre bien compte sans doute de la personne qui était à son bras «Nous serons très heureux, tu verras» - Hélas! je le verrai, sans doute, mais je n'y serai pour rien. - Il me dit que Toto a enfin fait un article dans la revue ce mois-ci. Tous les mois il devrait, et il le peut facilment, faire quelques pages pour cette revue. S'il manque de sujets, je lui en donnerai. Et d'abord en voici un -Le Musée du Luxembourg- Je dis que j'en prendrai note. T(oto) vient nous rejoindre et je pars à six h(eures).

11 - T(oto) vient de partir il est dix h(eures). Il est venu ce matin. Après déjeuner nous avons été aux tableaux, je lui ai dit ce que son père lui conseillait de faire. Il trouve cela bien. Cher enfant, il n'est pas entreprenant, ni énergique. C'est vrai, mais il est doux et il admet facilement que l'on lui donne un avis essentiel. Il fait un affreux temps nous rentrons à cinq h(eures). Nous faisons bon feu et nous passons toute la soirée à causer. Il a toujours l'intention de faire une nouvelle pour le Moniteur. Il

a aussi un article au Monde.

12 - Je ne suis pas sortie de la journée après mon dîner cependant je suis descendue un quart d'h(eure). Juste pendant ce quart d'h(eure), il m'arrive une visite. C'était Gaïffe. Comme il était assez effaré disant qu'il voulait absolument me voir il fait courrir après moi. Il va dîner aux

Réservoirs il attend. Enfin à huit h(eures) il arrive assez embarrassé car nous ne nous étions jamais rencontrés quoique nous connaissant. Nous parlons longuement de Marie. Je lui promets de m'occuper d'elle. Je vais la revoir jeudi. Je pars demain pour Paris pour toute la semaine.

Paris 13 - Me voilà installée rue de Beaune pour quelques jours. Colombe(33) vient me faire mon déjeuner et je dois aller dîner rue

L(ouis) le G(rand).

14 - T(oto) vient déjeuner avec nous. Nous sortons avec lui pour son nouvel appartement rue de Grenelle St G dîné rue L(ouis) le G(rand)

le soir à la Muette.

15 - T(héophile) G(autier) vient un instant. Nous flânons sur les quais. Je lui parle de son dernier article de théâtre, d'Oct(ave) Feuillet, de Balzac et les ballons qui est vraiment remarquable(34). Il dit qu'il arrive à la perfection, qu'il devient immatériel, que l'on ne sent pas que ce qu'il fait a été fait -Depuis longtemps déjà c'est là ce qu'il cherche, la perfection partout. L'on s'occupe beaucoup du Capitaine Fracasse qui va paraître. A cinq h(eures), je trouve Gaïffe au Palais Royal il me conduit rue L(ouis) le G(rand) où je dîne.

16 - Je ne sors pas. Une lettre de G(aïffe). Il me prie de le recevoir, je refuse. Dîné avec Banan à huit h(eures) rue L(ouis) le G(rand). A dix

h(eures)je trouve G(aiffe) à la porte il me ramène chez moi.

17 - T(oto). Nous allons faire quelques achats puis rue de Grenelle nous retrouvons T(héophile) G(autier) nous allons dîner tous les trois.

16 - T(oto) le matin, il me conte tout le mal qu'ils se donnent lui et Gaïffe pour le *C(apitain)e Frac(asse)* Doré fait un dessin(35), l'on prépare des affiches. T(héophile G(autier) se laisse aller tranquillement il semble indifférent mais il est content. Aux Tuilleries avec M. Banan. Dîné chez moi, je ne sors pas le soir. Une lettre de Gaïffe.

19 - Je ne sors pas de la journée. A cinq h(eures) une lettre de G(aïffe) Il me prie d'aller rue L(ouis) le G(rand); je (le) retrouve le soir.

Nous allons chez lui, il me ramène à minuit.

20 - Même journée qu' hier absolument et je crois les mêmes conversations. Je voudrais partir, mais le *Cap(itaine) Frac(asse)*, mais le dîner, mais la rue L(ouis) le G(rand) et Gaïffe!

21 - Une lettre de G(aïffe). Dîné chez moi le soir à l'Opéra avec Mme Guérard. G(aïffe) monte dans le couloir des troisièmes où nous

étions. Je lui donne la réponse à sa lettre.

22 - Je sors toute la journée pour affaires. Dîné chez moi. A huit h(eures) rue L(ouis) le G(rand). T(oto) et G(aïffe) viennent passer la soi-

гéе.

23 - Je ne sors pas. T(héophile) G(autier). Nous parlons beaucoup de T(oto). Il ne travaille pas assez il ne dit pas ses affaires. T(héophile) G(autier) a fait un avant propos pour le C(apitaine) Frac(asse): il m'en donne une épreuve que je lis en marchant sur le quai, puis nous en causons. C'est un charmant morceau, plein de poésie, quel soin il met à tout ce qu'il fait. C'est du reste sa volonté de faire tout très bien jusqu'à ce qu'il ait atteint la perfection. Et il n'en est pas éloigné. Nous retrouvons T(oto) quai de l'Ecole avec un de ses amis. Ils vont à Neuilly je les

accompagne jusqu'à la voiture. Du quai de l'Ecole à la place des voitures il n'y a pas loin, mais ce quart d'heure a suffi à T(héophile) G(autier) pour faire la plus remarquable description sur un certain pâté. Je dîne chez moi et me couche de bonne heure.

24 - Rue de Grenelle avec T(oto). Il est toujours très occupé du C(apitaine Fracasse) articles à faire un sur les Ardennes au Moniteur, un autre sur les théâtres pour la revue. Dîné rue Jacob. Je fais venir de Versailles un de mes fauteuils pour Toto.

25 - T(oto) a déménagé. Nous avons passé la journée ensemble

chez lui. Dîné chez moi je ne sors pas. Une lettre de Gaïffe.

26 - T(héophile) G(autier). Je ne puis pas lui cacher ma profonde tristesse. Je luis dis que je sens que je ne suis plus si agréable ni utile à lui ni à Toto, que je veux me retirer dans un couvent. Il croit que je m'ennuie à Versailles et m'engage à passer l'hiver rue de Beaune. Il regrette que T(oto) et moi nous n'ayons pas vécus ensemble dès oct(obre) 61. Encore aujourd'hui il serait d'avis que nous le fassions. Pour moi je suis toute disposée à faire ce qu'ils voudront, mais il faut qu'ils veulent. Nous allons quai de l'Ecole. Le C(apitai)ne Frac(asse) a paru. T(oto) apporte un exemplaire pour son père qui me le donne. Je rentre dîner et je ne sors pas. Je devais aller rue L(ouis) le G(rand) et voir G(aïffe). Je lui écris.

27 - Je ne voulais pas sortir mais à une heure G(aiffe) me fait monter une lettre. Il me prie de le recevoir ou d'aller le trouver il m'attend dans une voiture. Je lui donne rendez-vous rue de Grenelle à deux h(eures). A cinq h(eures) il me conduit rue L(ouis) le G(rand) où je dîne. A dix h(eures) je retrouve G(aiffe) nous allons rue Laffitte puis il me ramène chez moi après minuit. Je n'ai pas vu T(oto). J'ai bien besoin de

m'en aller, je suis lasse et attristée.

28 - Je rentre après minuit, je suis fatiguée, agitée, je ne sens pas le besoin de dormir. J'ai dîné rue L(ouis) le G(rand). Puis à dix h(eures) à l'Opéra. Dans le passage j'ai rencontré un ancien ami -Quoi? Vous à Paris? Oui. Quand êtes-vous chez vous? Je n'y suis pas. Je pars pour Versailles demain - Voilà toute notre conversation. Inutile de faire des réflexions. Tout a été dit à ce sujet. Pendant la représentation G(aïffe) vient me voir dans ma stalle. Il m'attend à la sortie et me ramène. Je lui dis que je pars. Je n'ai pas vu T(oto).

29 - Je ne sors pas dans la matinée A cinq h(eures) T(héophile) G(autier). Il est content du succès du Cap(itaine) Frac(asse). Il s'en étonne. Mais je lui dis que le succès est bien plus pour l'auteur que pour l'ouvrage. Rarement il a fait des livres desquels l'on pouvait s'occuper publiquement. Nous allons quai de l'Ecole; pas de T(oto). Nous allons à la voiture de Neuilly. Je rentre dîner et me couche à cinq h(eures).

30 - Chez Barroux. Rue des postes. En rentrant à quatre h(eures) je trouve une lettre de G(aïffe) il viendra me prendre à huit h(eures). Je dîne chez moi. Rue L(ouis) le G(rand). Je dis à Mme R(enon) les bruits qui courent sur sa fille. A dix h(eures) je retrouve G(aïffe) Il me ramène chez

moi.

31 - J'écris à G(aïffe) que je n'irai pas rue L(ouis) le G(rand). Je n'ai pas vu T(oto). Je ne sors pas. A onze h(eures) G(aïffe) me fait prier de le recevoir. Je refuse.

NOV(EMBRE) 1er - Une lettre de G(aïffe); il s'excuse d'être

venu hier soir. Je ne sors pas. Je n'ai pas vu T(oto).

2 - Une lettre de G(aïffe) dès dix h(eures) du matin. Je lui fais dire que je n'irai rue L(ouis) le G(rand) qu'après dîner. Il vient me chercher. J'écris à T(oto).

3 - Je ne sors pas je ne vois personne. G(aïffe) vient me chercher à huit h(eures). Je reste une h(eure) rue L(ouis) le G(and) puis rue Laffitte

où nous bavardons jusqu'après minuit.

Versailles 4 - Je suis rentrée le soir à cinq heures chez moi à Versailles. Je trouve une lettre d'Adeline, une de mon frère, puis des affaires ennuyeuses et pas pour moi.

5 - Une lettre de T(oto) il me dit qu'il regrette de ne m'avoir pas vu hier qu'il viendra dimanche. Je suis allée chez les dames Augustines.

6 - Je ne suis pas sortie, je me repose dans ma solitude. J'écris à

Adeline.

7 - A Paris. J'avais plusieurs courses d'affaire. Puis rue de Grenelle et à trois h(eures) rue de Beaune. T(héophile) G(autier). Il est fatigué et déplore l'inutilité de tout ce qui se passe dans la vie. Il est très ennuyé malheureux de Neuilly. Il veut défaire une situation si douloureuse, qui lui détruira son talent. Pauvre ami, je le plains. Je dîne rue de Beaune. A huit h(eures) rue L(ouis) le G(rand) à neuf h(eures) je trouve G(aïffe) il me conduit à la gare où nous restons ensemble jusqu'à dix heures et demie. Je rentre chez moi à près de minuit.

8 - Il fait un temps affreux je ne sors pas. Mme LaB(eaume) vient passer une heure. Elle est très affligée d'une affaire de famille. Bonnes créatures, elles méritent pourtant d'être heureuses. J'ai été bien émue de ce qu'elle m'a raconté. Toto vient passer la soirée avec moi. Nous dînons dans ma chambre. Il me conte ce qu'il a fait, ce qu'il a entrain -le chef d'oeuvre- est commencé. Il me parle aussi du ministère de l'Intérieur. Le Cap(itaine) Frac(asse) la troisième édition va paraître. Nous lisons un article de Sarcey(36). Je copie un ou deux passages pour y répondre.

12 - Je ne vois personne, je travaille toujours je ne lis que les journaux. Je suis sortie très peu de temps juste ce qui (est) nécessaire à ma santé! Du reste malgré ces temps de pluie, Versailles est superbe de propreté et quoique les feuilles sèchent et tombent les promenades sont encore belles. Il y a surtout une allée que je préfère et où je vais toutes les fois que je sors ne fût-ce que pour une demi-heure. C'est l'avenue qui suit le boulevard et qui conduit à Trianon. C'est toujours vert dans la prairie, toujours solitaire dans toute saison. Et puis ma maison est gaie. Aujourd'hui il est deux heures et le soleil inonde tellement ma chambre que j'ai les fenêtres ouvertes et je ne songe pas au feu.

13 - Mme LaB(eaume) vient une heure. Je vais passer la soirée chez

elles, elles sont seules. Une lettre de Sarcey, insignifiante.

14 - J'ai passé toute la journée à Paris de trois à six h(eures). T(héophile) G(autier) est venu rue de Beaune. Il était radieux. Il avait fini son Corrège(37) " Je le crois très bien fait. Je suis content ". Il parle de Neuilly il a déclaré qu'il voulait être le maître. Il a bien raison, mais peut-

il long temps occuper son esprit de cette chose aride que l'on appelle ménage. Cet esprit cette imagination toujours cherchant le beau, le bien, la perfection ne se gâchera-til pas à ce triste métier. Fracasse est à sa quatrième édition. Je le conduis quai de l'Ecole, je reviens dîner rue de Beaune et reprends le chemin américain à huit h(eures). Je n'ai pas vu T(oto).

15 - Les D(a)mes Renon et T(oto) viennent dîner. Nous lisons un

article de St Victor sur Fracasse(38).

16 - Je suis arrivée aujourd'hui à trois heures. T(héophile) Gautier). Il parle de ses articles sur le Corrège, Léonard de Vinci etc, son étonnement sur le succès du Cap(itaine) F(racasse). Je lui dis que cet ouvrage l'a popularisé. Nous lisons un article de SainteBeuve. Toto m'apporte la revue où il a fait les théâtres. Je vais jusqu'au quai puis je rentre dîner et le soir chez Madame Santex.

17 - T(oto) m'apporte ce matin une revue anglaise où il y a un article sur le Cap(itaine) F(racasse). Je le traduirai. Je vais à Levallois.

Je rentre dîner et le soir rue L(ouis) le G(rand).

18 -L'article anglais est assez malveillant. Nous n'en parlerons pas à T(héophile) G(autier). Je vais passer deux heures avec T(oto) chez lui. Je l'engage à travailler, je lis le commencement de sa nouvelle. Dîner rue L(ouis) le G(rand).

19 - T(oto) vient dans la journée. Je vais au Palais Royal croyant rencontrer Banan, je ne le vois pas. Je rentre à sept h(eures) dîner et me

coucher.

- 20 Je ne sors pas ce matin. A six h(eures) rue L(ouis) le G(rand). Nous dînons, T(héophile) G(autier), T(oto) et Gaïffe. T(héophile) G(autier) promet à Marie de lui faire son ballet très prochainement(39). Il parle de ce qui le préoccupe dans ce moment ci: «Nous ne sommes pas, nous sommes à l'état de devenir. Je me sens devenir un esprit pur. Tout ce qui est matériel en moi disparait. Ce que je pense me semble plus réel que ce que je fais, que ce que je vois. "Je lui reproche de trop s'arrêter à ces sortes d'idées, il semble que son cerveau est fatigué. Il était mystique. G(aïffe) raconte des histoires de revenants. T(héophile) G(autier) aussi raconte l'histoire du cheval qui fesait ses exercices en agonisant. De l'inquiétude du chien ne sachant pas l'anglais. T(oto) accompagne son père et G(aïffe) me ramène chez moi à pied et à une heure du matin, parlant plus que jamais de son mariage. Je l'engage à s'occuper d'affaires financiaires.
- 21 Je devais aller dîner rue Jacob et passer la soirée rue de Sèvres. Mais j'écris que je n'irai pas. J'écris aussi à G(aïffe). Le soir rue L(ouis) le G(rand). Mme R(enon) envoie sa fille se coucher et elle me parle longuement de G(aïffe).

22 - T(oto) vient un instant le matin. A deux h(eures) je suis chez lui. G(aïffe) y vient aussi nous restons à bavarder jusqu'à cinq h(eures).

Nous dînons et passons la soirée rue L(ouis) le G(rand).

23 - T(héophile) G(autier) de quatre à six, dîné rue L(ouis) le G(rand), à l'Opéra.

- 24 Chez T(oto) de deux à quatre, je rentre dîner, je vais partir à neuf heures.
- 25 En arrivant ici à Versailles hier soir j'ai trouvé plusieurs lettres et plusieurs cartes. J'ai écrit toute la matinée. A deux h(eures) rue de (Versailles?), Je dois retourner à Paris demain, ma mère est malade.

DECEMBRE 7 - Depuis le 25 novembre je n'ai rien écrit. Le soir même de ce jour il m'est arrivé un accident assez grave. Les rideaux de mon lit où j'étais couchée lisant, ont pris feu et sans songer au danger auquel je m'exposais j'ai fait tous mes efforts pour amoindrir l'incendie en attendant du secours. Quand le concierge et un locataire du rez-dechaussée arrivèrent, j'étais sufoquée par la fumée et j'avais les deux mains brûlées assez sérieusement, mais sans avoir perdu la tête. J'étais désespérée, je descendis sans être habillée, mes vêtements de nuit roussis. J'arrive au rez-de-chaussée, je trouvais des voisins dont je ne trouverai pas d'expression pour exprimer ma reconnaissance, Mr et Mme Leballeur. L'on m'enveloppa d'une grande robe de chambre, les pieds dans des pantouffles. Le mari était en haut pendant que la femme me rassurait et m'empêchait de remonter. Quelques minutes plus tard tout était éteint. Quatre agents de police, deux ou trois voisins, tout était fini, alors je demandais de l'eau fraiche où je plongeai mes mains, mais les souffrances étaient telles qu'il m'a fallu consentir à laisser venir un chirurgien. Mr Leballeur courut et ramena le D(octeu)r Bérigny que je reçus assez mal, lui déclarant que je ne promettais pas de suivre ses ordonnances sans explication. Il eut la bonté de me satisfaire et il a opéré un premier pansement qui me soulagea. L'on me donna un lit, toujours chez ces excellents voisins. Je passais la nuit assez tranquillment. Le lendemain matin dès sept heures Mr Leballeur part pour Paris prévenir Toto qui arrive dans la journée avec Théophile. Mme LaB(eaume) qui avait été instruite arrive aussi. Pendant quelques jours je gardais le lit, le d(octeu)r craignant une forte fièvre et des complications. Mme LaB(eaume) me pensait deux fois par jour et me fesait manger. Elle a été toute bonté et dévouement. Ma chambre étant inhabitable, j'ai du accepter l'hospitalité de Mr Leballeur durant dix jours. Le samedi 28 Mme Renon est venue et m'a dit la mort de ma mère qui avait eu lieu le 25 et que Toto m'avait cachée. Le dimanche 29 T(oto), Rod(olpho) et Félix R(enon) sont venus et ont dîné chez mes hôtes qui ont été on ne peut plus aimables. Dans la semaine K(ratz) est venu passer une soirée, mais avec moi seul. Mon frère aussi est venu; Marie Lesage, Mr Hennissart. Ma santé n'a pas cessé d'être bonne et les mains se guérissent plus promptement qu'on ne l'espérait. Je dois dire que jusqu'au samedi 5 que j'ai pu coucher chez moi je n'ai pas cessé de recevoir les soins les plus touchants de tous, amis voisins serviteurs. Hier dimanche T(oto) et Rod(olpho) sont venus pour la soirée avec moi. Nous avons parlé projets de mariage mais il ne voulait pas en entendre parler. Il faut trop d'argent, cela donne trop d'embarras. Le fait est que l'on aime plus. Aujourd'hui Mme LaB(eaume), Mme Guérard.

8 - Je devrais sortir, il ne fait pas froid, les promenades sont belles malgré la saison, mais je suis embarrassée ne me servant pas facilement

de mes mains. Je lis toute la journée.

9 - Mme Guérard. Elle me raconte des choses assez drôles, des histoires sur les gens du monde. Je me décide à sortir. J'erre une heure à travers le brouillard les pieds dans les feuilles mortes, pensant à l'inutilité de mon existence, mais sans éprouver d'ennuis sans aucun regret.

10 - Ce matin à onze heures Gaïffe. Il me raconte une foule de choses de la rue L(ouis) le G(rand), me parle de son mariage et m'engage à aller à Paris dès ce soir. Je sors de deux à quatre et en rentrant je trouve T(héophile) G(autier). Il s'informe si j'ai besoin d'argent, me dit qu'il veut payer mon médecin. Nous parlons de ses travaux, de son Corrège dont il est satisfait. Des articles de Sainte-Beuve(40). Pas un mot de Neuilly. Je l'accompagne à la gare à six h(eures). Je reçois la Revue nationale où T(oto) a fait un article de théâtre qui est bon, très bien même. Son père trouve qu'il fait des progrès.

11 - Mme LaB(eaume). Elle est triste elle n'est pas contente de son

gendre.

12 - Je ne sors pas quoiqu'il fasse beau doux. Je reçois le monde

illustré où T(oto) a fait un article sur E. Laboulaye(41).

- 13 Mme R(enon) ce matin. Elle est très ennuyée de ses enfants, elle m'engage à aller quelques jours à Paris et à la voir souvent. Chez Mme LaB(eaume) dans la journée. T(oto) vient avec Rodolpho le soir, et nous allons au rez-de-chaussée.
- 14 A Paris. Je suis partie ce matin de Versailles à neuf h(eures). En arrivant j'ai trouvé des lettres à propos de mon incendie. J'ai répondu. Dîner rue L(ouis) le G(rand). Le soir chez Mme Sintex.

15 - Chez T(oto) dans la journée, dîner rue L(ouis) le G(rand). Je

rencontre Pierre de Chavannes.

16 - T(oto) vient déjeuner. Il a beaucoup de choses à finir avant la fin de l'année. Tant mieux cela lui fera de l'argent, mais il flâne. Dîné rue L(ouis) le G(rand) avec Gaïffe. Je suis allée voir Victorine son mari est malade. J'ai rencontré Gervais(42) sur les boulevarts nous sommes res-

tés près d'une heure à bavarder.

17 - Chez T(oto) dans la journée à quatre heures T(héophile) G(autier). Il me reproche de ne pas lui avoir fait savoir que j'étais à Paris. Mais il a beaucoup à travailler. Des articles sur Doré(43). Je ne voulais pas le déranger. Nous parlons de passé, de notre longue affection, nous nous trouvons encore bien pour des gens qui se connaissent depuis plus de trente ans ! Quelle belle et douce existence nous eussions menée si nous avions vécu ensemble. Je dîne chez moi je ne sors pas.

18 - A Versailles. J'ai passé la journée à Levallois, dîné chez Marie

et je viens de rentrer il est minuit.

19 - Chez Mme LaB(eaume). Elle est toujours bien affligée. Après mon dîner au rez-de-chaussée.

20 - Je commence à pouvoir me servir de ma main droite pour travailler. J'ai pu écrire mais pas travailler. C'est une grande privation. T(oto) vient seul nous dînons et bavardons jusqu'à dix heures. Il me montre une lettre de Laboulaye qui le remercie. Il travaille il a reçu les ouvrages allemands.

21 - Mme LaB(eaume) vient dîner avec moi. Je ne suis pas sortie malgré le beau temps. J'ai tant de choses à lire les journaux qui sont gras

comme des cochons.

22 - Je travaille beaucoup. Le soir Mme Guérard.

- 23 Ce matin Mr Hennisart. Après mon dîner je vais avec Mme LaB(eaume) au cours du D(octeu)r Pinard. En rentrant j'entre au rez-de-chaussée.
- 24 Il y a eu aujourd'hui une fête à Trianon, le boulevart était très animé, toute la cour a passé et repassé je suis restée à la fenêtre. Une lettre de Toto il me dit qu'il ne viendra pas dîner le jour de Noël. Je travaille tard.
- 27 Vendredi et samedi je ne suis pas sortie. Aujourd'hui chez le D(octeur) Bérigny puis chez Mme LaB(eaume) où je suis restée trois heures à parler de leurs affaires, T(oto) n'est pas venu vendredi il ne viendra pas encore aujourd'hui. J'irai à Paris mardi.

28 - Pierre (de Chavannes) vient dans la journée toujours le même bon garçon aimable passionné pour la peinture. Le soir au rez-de-chaus-

sée.

31 - Je suis partie à Paris mardi matin. J'ai passé toute la journée à Levallois je suis rentrée rue de Beaune à onze h(eures). J'ai trouvé une lettre bien triste de Marie Lesage. Mercredi chez Barroux, puis chez Toto. Il me raconte que me croyant à Versailles hier soir il y est allé avec la tante Emilie et les deux petites de Neuilly(44). Ils sont restés à dîner. En rentrant rue de Beaune à cinq h(eures) l'on me dit que T(héophile) G(autier) est venu deux fois déjà et doit revenir. Il m'apporte les Dieux de la peinture(45). Je lis le Corrège. C'est vraiment un bien beau morceau. Je vais voir Victorine et je pars à cinq heures je viens de rentrer il est huit heures. J'avais écrit à Mme LaB(eaume) pour la prier de dîner avec moi demain mais je trouve un mot d'elle où elle m'engage à aller prendre le thé ce soir.

NOTES

- 1- Pour les pages précédentes 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 (du 1^{er} septembre au 31 décembre 1857), n° 7 (du 1^{er} janvier au 31 juillet 1858), n° 9 (du 1^{er} août au 30 novembre 1858), n° 10 (du 1^{er} décembre 1858 au 11 juin 1859), n° 11 (du 1er juin 1859 au 29 février 1860), n° 13 (du 1^{er} mars au 31 décembre 1860), n° 14 (du 1^{er} janvier au 31 juillet 1861), n° 16 (du 1^{er} août 1861 au 12 février 1862) et n° 17 (du 9 mars au 12 décembre 1862).
- 2- Toto: Théophile Gautier fils, né le 29 novembre 1836, fils d'Eugénie Fort et de Théophile Gautier, il vit de sa plume. Rodolfo (ou Rodolpho): Adolphe Bazin, il sert de secrétaire et d'homme de confiance pour Théophile Gautier. Morris: un jeune parent d'Eugénie, assez mystérieux, mais qu'Eugénie n'aime guère. Les Dames Renon: Madame Renon, et sa fille Marie, familières d'Eugénie, qui les fréquente

cependant avec circonspection. Kratz: Arthur Kratz: le dernier amour d'Eugénie, il a

l'âge de son fils.

Emmanuel : il s'agit certainement d'Emmanuel Menessier, le fils de Marie Nodier Mennessier. Par ailleurs, les carnets fourmillent de noms qui gardent leurs mystères; ce sont les relations et les amis d'Eugénie, certains de longue date, d'autres plus récents : Mr Faure, Mr Villepain, les Grimblat, Astelme, Les Banan, Holz, Bérard, Guérard, Gaig(neuson), Marion, Sentix etc....

Madame La Beaume est l'amie intime d'Eugénie. Elle a une fille, Marie Lesage.

- 5- Depuis le printemps de 1857, Gautier est installé au 32 rue de Longchamp, à Neuilly, avec Ernesta Grisi et leurs deux filles.
- 6- Le maréchal Jean Baptiste Philibert, comte Vaillant (1790-1872), nommé ministre de la Maison de l'Empereur en 1860, puis en 1863, ministre des Beaux-Arts.
 7- C'est à Levallois qu'habite la famille de la mère et de la sœur d'Eugénie.

- 8- Le Capitaine Fracasse parut dans La Revue nationale et étrangère du 25 décembre 1861 au 10 juin 1863, puis annoncé par la Bibliographie de la France du 7 novembre
- 9- Toto écrit dans le journal Le Nord. Voir les années précédentes.

10- Rue Buffaut (ou Buffault) : au domicile de Madame Renon.

11- Marie Radet : une nièce d'Eugénie.

12- Deux mots illisibles.

13- La Revue nationale et étrangère fut créée par le libraire Gervais Charpentier.

14- Le 2 août 1856, la Bibliographie de la France avait enregistré sous le titre Achim von Arnim, les Contes bizarres par Achim von Arnim traduits par Théophile Gautier fils. précédés d'une introduction par Théophile Gautier.

15 - Sir Edward George Bulwer Lytton (1803-1873), auteur de célèbres romans, et notam-

ment des Derniers jours de Pompéi. Eugénie traduit des romans anglais pour se faire

un peu d'argent.

- 16- Etienne Haro (1827-1897), peintre-expert devenu restaurateur et marchand de tableaux, ami de Gautier.
- 17- Félix Gruau était le mari de la sœur d'Eugénie, Charlotte, morte le 7 mai 1858. 18- Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), peintre spécialisé dans la peinture murale
- 19- Albert Carrier-Belleuse, (1824-1887)sculpteur dont Gautier appréciait les bustes .
- 20- Les candidatures malheureuses de Gautier à l'Académie sont bien connues : il échoua en 1856 et échouera encore en 1867 et 1868.

21- Judith se mariera en avril 1866 avec Catulle Mendès, contre la volonté de son père et Estelle ne se mariera qu'en mai 1872 avec Emile Bergerat.

- 22- Toto collabora à La Revue nationale et étrangère avec les articles suivants : "Le Comte de Platen", 10 novembre 1861 (tome VII, pp. 100-117); "La Musique russe", 25 janvier 1862 (tome VIII, pp. 286-292); "Envois de Rome", 10 octobre 1863 (tome XIV, pp. 543-546); "Revue des théâtres", 10 novembre et 10 décembre 1863 (tome XV, pp. 171177 et 356-363). 23- L'article de Gautier parut dans Le Moniteur universel du 23 mai 1863 ; il occupait deux
- colonnes et demi du feuilleton et était élogieux : voir Correspondance générale, tome VIII, pp. 139-140.
- 24- En 1863, Gautier a consacré treize feuilletons du Moniteur universel aux comptes rendus du Salon, du 23 mai au 1er septembre.

25- Mot illisible.

- 26- Nous n'avons pas trouvé la signature de Théophile Gautier fils dans le second semestre de 1863 du Moniteur universel
- 27- Adolphe Gaïffe (1830-1887), riche bibliophile, journaliste à La Presse. Il épousera la danseuse Marie Renon, dite Marie Vernon, la fille de l'amie d'Eugénie .
- 28- La danseuse Emma Livry s'était grièvement brûlée sur la scène. Gautier rédige sa "Nécrologie" dans Le Moniteur universel du 3 août 1863.

29- La Vie de Jésus, d'Ernest Renan, parut en 1863, avec le sucès que l'on sait .

- 30- L'article nécrologique de Gautier sur Delacroix paraît dans Le Moniteur universel du 14 août 1863.
- 31- Toto attendra jusqu'en août 1867 pour être nommé sous-préfet d'Ambert, dans le Puyde Dôme.
- 32- Spirite ne paraîtra, dans Le Moniteur universel, en dix-sept feuilletons, qu'en 1865, du 12 novembre au 6 décembre, puis chez Charpentier annoncé par la Bibliographie de la

France du 10 janvier 1866.

33- Colombe était la servante de Charles Blanc, voir le début des Carnets.

34- Le feuilleton du Moniteur universel du 12 octobre 1863

- 35- Gustave Doré (1832-1883), dessinateur, dont Gautier apprécie tout particulièrement le talent. Son édition illustrée du Capitaine Fracasse sera annoncée par la Bibliographie de la France du 26 mai 1866.
- 36- Francisque Sarcey (1828-1899), critique dramatique à L'Opinion nationale, Sa critique parut le 9 novembre 1863; elle est longue et élogieuse, motivée par l'enthousiasme que le roman a déchaîné en lui. Voir Correspondance générale, tome VIII, pp. 229-231.
- 37- "Le Corrège", chapitre des Dieux et demi-dieux de la peinture (voir note 45), repris dans L'Artiste des 1er et 15 janvier et 1^{er} février 1865, puis dans Guide de l'amateur au musée du Louvre
- 38- Paul de Saint-Victor, (1825-1881), journaliste, ami de Gautier, dont il se considère comme le plus fidèle disciple; son article parut dans La Presse du 16 novembre 1863, voir Correspondance générale, tome VIII, pp. 228-229.
- 39- Marie Vernon, pseudonyme de Marie Renon, dansa à l'Opéra, de septembre 1862 à décembre 1864. Son mariage avec Adolphe Gaïffe mit fin à sa courte carrière et le projet de ballet n'aboutit pas.
- 40- Le deuxième article de Sainte-Beuve parut le 30 novembre 1863 dans Le Constitutionnel, repris dans les Nouveaux Lundis, VI, 1866.
- 41- Edouard Laboulaye (1811-1883), juriste réputé, qui ne dédaignait pas la littérature et qui fit paraître en 1863 des Contes bleus.
- 42- Ĝervais Charpentier (1805-1871), libraire-éditeur et ami de longue date de Gautier.
- 43- "Don Quichotte illustré par Gustave Doré": Le Moniteur universel des 26-27 décembre 1863, et 7 et 13 janvier 1864.
- 44- Emilie Gautier, l'ainée des soeurs de Gautier, et ses filles Judith et Estelle.
- 45- Les Dieux et demi-dieux de la peinture, par Gautier, A. Houssaye et P. de Saint-Victor, illustration de Calamatta, annoncé par la Bibliographie de la Fance du 19 décembre 1863.

CINQ LETTRES DE LOUIS DE CORMENIN A PAUL DE SAINT-VICTOR

L'auteur et le destinataire de ces lettres sont tous deux amis de Gautier et on les retrouve tout au long de la Correspondance générale de Théophile Gautier. Louis de Cormenin (1821-1866) fut présenté à Gautier en 1842 par son cousin le comte de Boigne, et dès 1844 leurs relations s'intensifièrent, autant sur le plan littéraire (Cormenin secondait très étroitement et très efficacement Gautier dans ses travaux journalistiques) que sur le plan amical (Cormenin fut souvent le confident de Gautier). Paul de Saint-Victor (1828-1881), journaliste rédacteur officiel à La Semaine noue ses premiers contacts en 1849 avec Gautier qui le considère comme un artiste et à qui il confiera sa succession à La Presse en 1855.

Claudine LACOSTE

Monsieur Monsieur Paul de St Victor 49 rue de Grenelle St Germain

Samedi matin (1851)

Monsieur,

Je n'ai pas eu le temps de vous dire hier soir aux Variétés que nous devions aujourd'hui avec Théo et Maxime Du Camp nous entendre définitivement sur la Revue de Paris. Je pense que nous arriverons à une solution et que nous paraîtrons si la chose s'arrange le 1^{er} octobre(1).

Vous verrez par où vous voudrez commencer soit par une étude sur le Vinci, soit par un fragment de votre roman sur lady Hamilton. Votre collaboration sera précieuse et je ferai mes efforts pour qu'elle soit acquise et payée le plus possible et dans la mesure de nos ressources assez faibles à l'origine.

Je profite de cette occasion pour vous rappeler que vous m'avez promis, alors que votre feuilleton ne serait pas trop chargé et qu'aurait paru dans le *Pays* le travail de Mr de Lamartine sur Abdul Medjed, de donner une colonne dernière au livre de mon ami Maxime, *Souvenirs et paysages d'Orient*(2). Je serais charmé que vous le puissiez faire pour lundi.

Devant partir mardi matin pour un séjour de six semaines à la campagne, je ne puis que vous remercier par lettre et vous témoigner l'assurance d'une respectueuse affection.

Votre toujours et vraiment dévoué,

Louis de Cormenin

5 rue d'Isly

P.S. J'ai toujours chez moi un volume de La Semaine que je tiens à votre disposition

1. La Revue de Paris, sous la co-direction de Gautier, L. de Cormenin, M. du Camp et A. Houssaye, reparut en effet le 1^{er} octobre 1851.

2. Parus en 1848.

Monsieur Monsieur Paul de St Victor 49 Rue de Grenelle St Germain

MONITEUR universel Journal officiel

de l'Empire français Rue des Poitevins, 6 Paris, le 10 juin 1853

Mon cher ami,

C'est Mr Tournachon (Nadar) (1) qui vous portera ce petit mot, je ne dis pas d'introduction, il n'en a pas besoin.

Il désire vous demander de poser pour figurer parmi trois ou quatre cents bonhommes de ce temps et vous prierait surtout de vouloir bien, à l'instar de Théo(2), lui faire un bout de réclame dans votre feuilleton de lundi pour le Panthéon grotesque.

Demain si vous voulez, je vous irai prendre à 2 heures et nous irons

voir ces masques ensemble.

A vous

Louis de Cormenin

1-La lettre est accompagnée d'une carte de visite au nom de "Félix Tournachon, 18 rue Notre Dame de Lorette". Félix Tournachon, dit Nadar (1820-1910), le célèbre photographe prépare depuis 1851 son "Panthéon Nadar" qui suscita bien des remous. 2-Dans La Presse du 7 juin 1853.

Paris 8 7bre 1853

Mon cher ami,

Hier soir je suis allé chez Théo à 7 h.en pensant vous y rencontrer. Je ne l'ai pas trouvé, il avait été conduire Judith chez Tyr(1).

Dans la journée il s'était rendu chez l'autre Escudier(2).

Afin de ne pas perdre le coupon, en partant de chez Gautier je suis allé à l'Opéra Comique et comme il était trop tard pour y pouvoir emmener personne, j'ai rendu le coupon au contrôle.

De là je me suis dirigé chez Tyr où je l'ai trouvé, nous avons passé la soirée ensemble, puis revenu chez lui avec les deux petites. On lui a

dit là que vous étiez passé.

Prenez des bains, j'espère que votre mieux se soutient définitivement, faites en sorte que nous partions dimanche car je ne saurais attendre plus longtemps, et si vous ne pouviez décidément dimanche, j'aimerais mieux rejeter la chose en octobre. Cependant je vous avoue que le moment actuel me va mieux sous tous les rapports et je désire que mon déplacement de la campagne ne soit ni perdu ni nul. Mon père(3) repart ce soir et je crains l'isolement c'est pourquoi je vous prie en me donnant par le porteur de vos nouvelles, de vouloir bien m'envoyer sous pli un mot pour le Palais-Royal deux st(alles) d'orchestre, je les ferai porter d'ailleurs.

Portez vous bien et envoyez-moi ce mot sous pli.

Bien à vous

Louis de Cormenin

5 rue d'Isly

P.S. Théo me réserve une place pour l'Ambigu, vous pouvez ainsi emmener F (4)

1-Gabriel Tyr (1817-1868) peintre ami de Gautier qui apprécie beaucoup son talent.
2-Les frères Escudier, éditeurs de musique, sont deux : Léon (1821-1881), et Marie (18191880). Ils fondèrent La France musicale en 1837 - 3-Le célèbre publiciste Louis de Cormenin (1788-1868)
4-Un nom propre illisible.

Samedi 19 mai 54

Joigny (Yonne)

Mon cher ami,

Je vous écris ce petit mot pour vous dire que voici aujourd'hui huit jours que je suis à Joigny, c'est pourquoi je n'ai vu ni vous ni Théo. Comme je pense que vous le rencontrerez demain au Pays, je vous serai obligé de le lui témoigner et soyez bien convaincu d'ailleurs que quoique loin de vous deux, je ne cesse de penser à vous plusieur fois la journée.

Je sais bien que quelques uns peuvent me reprocher cet acte d'humilité mais j'ai pris la douce et fidèle habitude de vous considérer comme mes guides et mes amis. Je suis prêt à le confesser toujours et

partout, vous voyez que j'ai le courage de mon égoïsme.

D'ici je vais à Autun et je serai revenu à Paris dans les premiers jours de juin, sinon avant. Je suis occupé à faire des visites de présentation, chose assez fort ridicule comme bien vous pensez et dans les intervalles je lis le Tableau de Paris de Mercier(1). Ca m'amuse beaucoup par une certaine véhémence de coin de rue, seulement c'est empétré de déclamation et de philosophisme encyclopédique. Rousseau infecte de

générisme toute cette fin du dix-huitième siècle.

Ces jours ci je me referai avec quelques livres de St Simon.

J'ai lu aussi des séances de la Convention, c'est une ménagerie en délire. Vous voyez comme le temps coule. Malgré qu'il fasse du soleil je m'étends sur un canapé je lis les jambes au feu, une position ravissante, chatouilleuse.

Je vous remercie de m'avoir indiqué Jeanne(2) de George Sand. C'est très beau, d'un grand effet calme. Il y règne une stupidité solennelle. Le talent de Madame Sand a l'étendue et aussi l'ennui des trop vastes horizons. Les hommes s'y perdent dans de trop grandes lignes de

paysages.

Dans Le Pays un certain Mr Ponthier qui me paraît un ultra-cuistre merdillonne d'Aurévilly pour la Chine, est-ce que d'Aurévilly ne lui répondra pas. Vous savez que je suis un lecteur très acharné de ses articles. Dites-le lui si vous avez occasion de le voir. Il devrait toutefois se détendre un peu et attaquer des sujets plus vifs que l'abbé Gratry et le père Salvador(3).

Pourquoi Théo n'a-t-il rien dans Le Moniteur d'aujourd'hui(4). Et votre article sur les Vierges de Raphaël. Vous paressez assez de votre

côté, vous qui aviez plusieurs articles sur la planche.

Y a-t-il du nouveau dans les théâtres à Paris ? Joue-t-on bientôt le Marbrier de Dumas. Je n'imagine pas que vous souscriviez beaucoup pour Léon Reynier(5) un violoniste.

Adieu mon cher ami. Vous me voyez embourbé de provincialisme. Soyez donc assez bon pour m'écrire un petit mot ici. D'avance vous pouvez savoir comme il sera fêté ; amitiés aux Escudier et bien à vous.

Louis de Cormenin

4. C'est l'époque où Gautier écrit en même temps dans La Presse et dans Le Moniteur universet Dans ce dernier journal, il publie en mai 1854 son "Excursion en Grèce"

(6ème article le 6 mai), et des comptes rendus littéraires (13 mai).

Léon Reynier (1833-1895), violoniste protégé de Gautier.

¹ Sébastien Mercier(1740-1814) commença en 1781 la publication de son Tableau de Paris, un document étrange et intéressant sur la France d'avant la révolution ; l'ouvrage fut saisi par la censure et l'auteur dut se réfugier en Suisse pour achever son œuvre.

Jeanne, de George Sand parut en décembre 1844.
 L'abbé Gratry (1805-1872), chargé du cours de morale sacrée à la Sorbonne; à la date de cette lettre il n'a encore publié que De la Connaissance de Dieu (1853); ironie du sort, c'est lui qui sera élu à l'Académie française contre Gautier en 1867. Joseph Salvador(1796-1873), auteur d'ouvrages sur le peuple juif.

Mon cher ami.

Les ennuis d'une installation d'appartement ne m'ont point permis de sortir depuis trois semaines que je suis de retour de la campagne. En attendant que j'aye le plaisir de vous voir, je vous écris pour vous dire que la mort annoncée ce matin de Romieu(1) m'a donné l'idée que Gautier pourrait lui succéder, si toutefois la place laissée vacante par Romieu et créée pour lui ne s'éteint pas avec le titulaire.

Cette nomination qui, je pense serait vu(e) d'un bon œil, permettrait à Théo d'échapper à la précarité de sa vie de journaliste. Vous savez comme moi qu'il a des charges et qu'il n'est pas d'une énergie suffisante à se hausser par le travail au-dessus de sa position. Voici vingt ans qu'il tire le boulet, il serait temps pour lui de s'asseoir dans une position

fixe, non soumise aux exigences et aux caprices de la presse.

J'entrevois encore autre chose dans cette combinaison au cas où elle réussirait. C'est que comme vous lui avez succédé à La Presse(2), vous pourriez lui succéder au Moniteur. La Presse ne convient ni à votre tempérament, ni à vos idées, ni à votre talent en quelque sorte et vous êtes fait pour l'atmosphère officielle du Moniteur. Si cela vous souriait. usez largement de moi, j'y emploierais mes ressources. Il vous faudrait un traité fixe qui vous assurerait 6.000 f. pour le feuilleton dramatique et en plus un prix convenu pour chaque feuilleton d'art et de Variétés. Veuillez me répondre ce que vous pensez de ma double iéde et me croire toujours votre assidu lecteur et votre dévoué camarade.

Louis de Cormenin

25 rue de l'Arcade.

P.S. Quoique vous résolviez, n'éventez pas ce projet (purement personnel d'ailleurs) et n'en parlez surtout à personne.

¹⁻ Louis Romieu (1800-1855) était commissaire général du gouvernement, directeur des Beaux-Arts et inspecteur des bibliothèques impériales. Voir sur le même sujet la lettre que Cormenin adresse à Gautier (n° 2241, tome VI de la Correspondance générale). 2- Saint-Victor succéda en effet à Gautier en avril 1855.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

Le Capitaine Fracasse, adapt. Frédérique Sauvage, ill. Giovanni Giannini, Lito, 1995

Constantinople et autres textes sur la Turquie, présentation et éd.

Sarga Moussa, Boite à documents, 1996

Hachich, Rumeur des âges, collection Repère, 1996

Italia, voyage en Italie, éd. Marie-Hélène Girard, Boite à documents, 1997.

Les Mortes amoureuses, comment. Bernard Terramorsi, Actes sud. collection Babel, 1996

Oeuvres érotiques, suivies de Lettres à la Présidente, la Bartavelle, collection La Belle mémoire, 1996

Souvenirs du romantisme, postf. Ariel Denis, notes Isabelle Julia, Seuil, collection l'Ecole des lettres, 1996.

Un Tour en Belgique et en Hollande, postf. Stéphane Guégan, Ecole des loisirs, collection l'Ecole des lettres, 1997.

Voyage en Algérie, éd. Denise Brahimi, Boite à documents, 1997 Voyage en Egypte, présentation et notes Paolo Tortonese, Boite à documents, 1996

Voyage en Russie, éd. Francine-Dominique Liechtenhan, Boite à Documents, 1997

CRITIOUE

BERGERAT Emile.- Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance, préf. Edmond de Goncourt, L'Harmattan, collection les Introuvables, 1996.

GUEGAN Stéphane, YVON Jean-Claude.- Gautier, la critique en liberté, Exposition, Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, collection les Dossiers du musée d'Orsay, 1997

TORTONESE Paolo.- " La Comparaison américaine : Théophile Gautier tra Proust e Laforgue ", Mélanges offerts à Lionello Sozzi, Slatkine, 1996, pp. 735-746

"L'Echec de Gautier. Hommage à Georges Poulet", De Baudelaire à Lorca, approches de la modernité littéraire, Kassel, Reichenberg, 1996, vol. I, pp. 73-83

"L'Eremitaggio utopico: Gautier, Verne, Huysmans " Racontare e descrivere : lo spazio nel romanzo dell' 800, Actes du colloque de Sant'Arcangelo di Romagna, 24-25 mai 1994, Bulzoni, Roma, 1997.

TRAVAUX

AKTULUM Kubilây.- Analyse d'un récit de voyage en Turquie, autour de Constantinople de Théophile Gautier, Thèse, université de Provence, 1993

TOHME-JARROUCHE Lisette.- Description et descriptif dans la prose romanesque de Théophile Gautier, Thèse, Paris, Sorbonne Nouvelle, septembre 1997.

SOUS PRESSES

GAUTIER Théophile.- Voyage en Belgique, en Allemagne et en Suisse, éd. François Brunet, la Boite à documents

GAUTIER Théophile.- Voyages en France, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, la Boite à documents

INTERNET

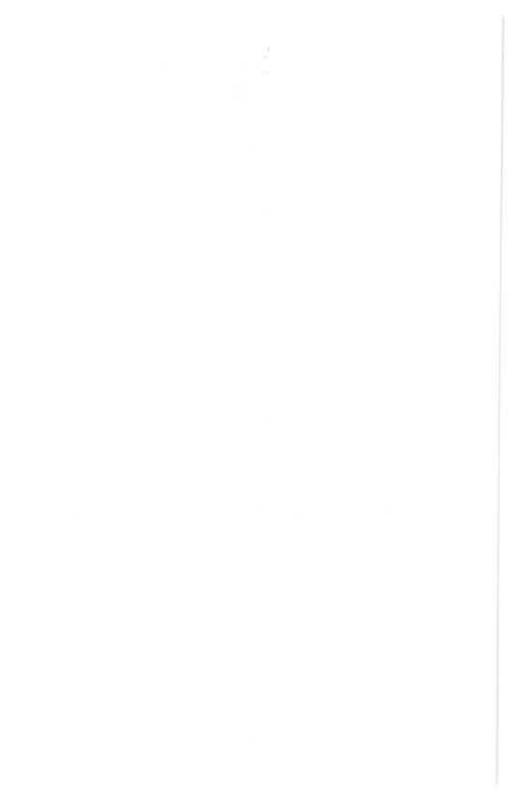
Site Théophile Gautier : http://mercator;ens.fr/home/letourne/gautier/gautier.html

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER **BULLETIN D'ADHÉSION POUR 199**

à retourner à : Claudine LACOSTE Université Paul Valéry - Route de Mende 34199 MONTPELLIER cedex 5

Première adhésion

	Première adhésion	Renouvellement	
NOM	***************************************		
Adresse			*************
Téléphon	16	***************************************	
	 membre bienfa membre donate membre actif fi membre actif é 	aiteur : 400 F eur : 250 F français : 150 F étranger : 200 F ou 40 \$	
Ci-joint :	- un chèque band - un chèque post		
à l'ordre		er - C.C.P. n° 2003 96 T - Montp	pellier
Andrew (ues libellés en US\$ ou en Gann et à lui adresser à M CANADA	a \$ CDN sont à mettre à l'ordre Mount Allison University, Sackv	de ille, EOA
Date:			
Signature	:		



Achevé d'imprimer ARCEAUX 49 4ème trimestre 1997 04 67 58 21 60

