

**BULLETIN
DE LA SOCIÉTÉ
THÉOPHILE GAUTIER**

Avec l'aide du Centre National des Lettres

COMITÉ D'HONNEUR

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION

M. Baudry, Brunet, Fontaine, Gann, M^{me} Lacoste, M^{me} Lipschutz,
MM. Masson, Miquel, Moussa, Nicier, Savalle,
M^{me} 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 Montpellier cedex 5 - France

Compte courant postal

2003.96 T

Centre de Montpellier

**Toute correspondance (abonnement, bulletin, etc.) est à adresser à :
Société Théophile Gautier, Université Paul Valéry, Route de Mende,
34199 Montpellier cedex 5**

**Un enseignement (en particulier d'ordre bibliographique) pouvant faciliter
le travail des "gautiéristes" est le bienvenu : Le bulletin est ouvert à tous.**

SOMMAIRE

Franck RUBY

Théophile Gautier et la question de l'Art pour l'Art

Mercedes MONTORO ARAQUE

Les Figures mythiques Dans les oeuvres narratives de Théophile
Gautier

Maria Josefa MOLINA-RUEDA

Les Villes-paysage dans quelques romans de Théophile Gautier

Kubilây AKTULUM

Les Stéréotypes dans *Constantinople*

Hishashi MIZUNO

Souvenir de Pompéi ou une solidarité littéraire de Théophile
Gautier et de Gérard de Nerval

Philippe MET

Fantastique et herméneutique : le clair-obscur des signes dans
Jettatura

Lisette TOHME-JARROUCHE

L'Art descriptif de Théophile Gautier. La description d'un
critique d'art.

Bernard UCLA

Les Arcanes majeurs du tarot initiatique dans *Le Capitaine
Fracasse*.

Geneviève FRANC

Nivea non frigida : les amours de Judith Gautier et de Victor
Hugo

Pierre LAUBRIET

Chronologie de la vie de Gautier (1811-1848)

ERRATA

INFORMATIONS

Site Gautier sur Internet

Colloque 1999

INDEX MATIERES

N°1 à n°20

BULLETIN D'ADHESION

THEOPHILE GAUTIER ET LA QUESTION DE

« L'ART POUR L'ART »

La tradition veut qu'au nom de Théophile Gautier soit associée la théorie dite de « l'Art pour l'Art », qu'il aurait exposée pour la première fois dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*. Or, au terme de sa lecture, on est surpris de ne pas y trouver la formule. Cette absence, au sein d'un texte considéré comme fondateur, nous a poussé à en rechercher l'existence chez d'autres penseurs pour tenter de retracer une généalogie de ses premières occurrences. L'origine de cette expression étant approximative, il faut s'attendre à ce que le sens qu'on lui a souvent donné le soit également. Cette étude vise donc à réexaminer la signification de cette théorie de « l'Art pour l'Art » pour Théophile Gautier, ainsi que sa portée. Aussi débiterons-nous par un rapide examen de sa postérité.

On constate tout d'abord que tous ceux qui se réclamaient de « l'Art pour l'Art » ont admiré *Mademoiselle de Maupin*. Cette renommée traversa la Manche au point de donner naissance à « l'Art for Art's Sake », version britannique introduite par Walter Pater dans *Studies on the History of Renaissance*. Ajoutons que la postérité anglaise de *Mademoiselle de Maupin* fut assurée par Swinburne qui la considérait comme « the most perfect and exquisite book of modern times »(1), ainsi que par Oscar Wilde qui, dans sa préface du *Portrait de Dorian Gray* paraphrase Gautier en affirmant que « tout art est complètement inutile »(2).

En France, les successeurs furent nombreux. Nous ne citerons que Charles Baudelaire qui, dans son *Art romantique*, exprime sa filiation aux idées de Gautier en prônant l'indépendance de l'art :

La poésie ne veut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale : elle n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même(3).

Il admire lui aussi *Mademoiselle de Maupin* et surtout son auteur dont il se déclare l'élève dans la dédicace des *Fleurs du mal*, le plaçant du même coup en maître de la poésie moderne.

Mais ce destin glorieux reste une goutte d'eau dans la fange où l'étiquette de « l'Art pour l'Art » a plongé Théophile Gautier. En effet, la mauvaise connotation dont s'est chargée cette formule a, pendant près

d'un siècle après sa mort, relégué son fervent défenseur dans les profondeurs de l'oubli réservé aux artistes mineurs. Sous prétexte d'un culte exclusif rendu à la beauté et d'un rejet de la fonction sociale de l'Art, Gautier fut considéré comme un auteur superficiel, indigne d'être étudié(4). Pour avoir affirmé qu'il était « un poète pour qui le visible exist(ait) »(5), son expression artistique fut jugée sans profondeur et réduite à la forme, à ce style que même Victor Hugo lui enviait. Pourtant, comme l'écrit Albert Cassagne :

Jamais l'art pour l'art n'a exigé de ses adeptes qu'ils se réduisent à construire des formes vides d'idées(6).

On peut à cet égard citer les mots que Gautier plaça en tête de *L'Artiste* lorsqu'il en devint directeur en 1856 :

Nous croyons à l'autonomie de l'art, l'art pour nous n'est pas le moyen, mais le but ; tout artiste qui se propose autre chose que le beau n'est pas un artiste à nos yeux ; nous n'avons jamais pu comprendre la séparation de l'idée et de la forme... Une belle forme est une belle idée, car que serait-ce qu'une forme qui n'exprimerait rien(7) ?

Le discrédit ayant été jeté sur cet auteur, essayons de comprendre ce qui a pu se produire , en nous tournant vers cette si controversée préface de *Mademoiselle de Maupin*. Pour ce, rappelons tout d'abord quelle en est l'origine.

Elle est directement liée à la polémique déclanchée par *Le Constitutionnel* et au procès qui s'ensuivit. En effet, la publication de la première étude de la série des *Grotesques* dans *La France littéraire*, consacrée à François Villon, fut accueillie par un article très violent qui accusait Gautier d'immoralité pour avoir loué un poète dépravé.

Soucieux du renom de sa revue, Charles Malo porta plainte contre *Le Constitutionnel*, engageant ainsi un procès qui eut lieu au mois de juin suivant. C'est pourquoi, malgré la date de « mai 1834 » que Gautier inscrivit à la fin de sa préface, il est plus probable qu'il prolongea cette rédaction jusqu'au mois de juillet. Il attendit le terme de cette procédure judiciaire, qui, d'ailleurs ne lui donna pas raison, pour répondre aux insultes du journal adverse.

En réalité, la publication de l'article sur François Villon n'était qu'un prétexte pour les dirigeants du *Constitutionnel*. La polémique qui en

découla portait en elle des causes plus profondes qu'un simple débat sur la réhabilitation d'un poète oublié. En effet, depuis 1831, *Le Constitutionnel* était passé aux mains des saint-simoniens qui, depuis peu, cherchaient à imposer des idées qui n'étaient pas celles de nombre d'artistes, dont Gautier faisait partie. Ces disciples de Saint-Simon, représentés principalement par Infantin et Bazard, prétendaient que deux périodes se succédaient dans les sociétés : l'une, « organique », pendant laquelle toutes les activités économiques, sociales, artistiques se coordonnaient dans un mouvement harmonieux ; l'autre, « critique », était, à leur avis, celle où se trouvait la France de 1830. On comprend alors qu'une de leurs volontés principales fût que l'artiste ait une utilité sociale et contribue au progrès.

La préface de *Mademoiselle de Maupin* affirme donc les positions de son auteur à ce sujet, tout en cherchant à ridiculiser, sur le ton de la provocation et de l'ironie, ces partisans de l'« utile » :

Vous ne vous faites critique qu'après qu'il est bien constaté à vos yeux que vous ne pouvez être poète. Avant de vous réduire au triste rôle de garder les manteaux et de noter les coups comme un garçon de billard ou un valet de paume, vous avez longtemps courtoisé la muse, vous avez essayé de la dévirginer ; mais vous n'avez pas assez de vigueur pour cela (...)

*Je conçois cette haine. Il est douloureux de voir un autre s'asseoir au banquet où l'on n'est pas invité, et coucher avec la femme qui n'a pas voulu de vous. Je plains de tout mon coeur le pauvre eunuque obligé d'assister aux ébats du grand seigneur (...)*Le critique qui n'a rien produit est un lâche (...)(8).

Cet exemple illustre l'audace avec laquelle Gautier entend défendre sa cause qu'il ne manque pas, du reste, d'expliquer. Vouant un culte *quasi* religieux aux représentations artistiques de la réalité, cherchant la beauté dans et avant toute chose, il exprime sa préférence pour ce qui est superflu devant la laideur dont sont marqués les objets voués à une quelconque utilité :

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid (...) Moi, n'en déplaît à ces messieurs, je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire et j'aime mieux les choses et les gens en raison inverse des services qu'ils me rendent (...)(9).

La préciosité feinte de son ton, son dédain envers tout ce qui peut être utile n'ont rien des caprices d'un dandy à la des Esseintes(10). Loin de rejeter ou d'abandonner le monde dans lequel il vit, Gautier tente, par le pouvoir de son imagination, d'appréhender les choses qui l'entourent à l'aide d'un regard différent, et ce afin qu'elles dévoilent leur secrète beauté. Il fait un choix de valeurs en accord avec sa recherche artistique, privilégiant ainsi l'esthétique au détriment des principes manichéens du Bien et du Mal, du vrai et du faux. Il affirme ainsi son refus de se laisser enfermer par une morale étriquée et des moeurs soi-disant vertueuses. Ces dernières représentent, selon lui, de dangereux fléaux pour l'artiste car elles sont capables de le priver de ce qui fait sa force : la liberté. Dès les premières lignes de la préface, il les dénonce avec virulence.

A travers les reproches lancés aux journalistes vertueux ou à ceux qu'il nomme « les critiques utilitaires »(11), Gautier réagit avant tout contre cette volonté d'assujettir l'Art aux progrès de la société. Vouloir donner à une œuvre d'art un but social, moral, c'est selon lui la réduire à un principe, une idée trop étroite qui conditionne et dirige la sensibilité du public, ne laissant aucun place à l'émotion, au ressenti personnel, en somme à l'individu. Ainsi, « l'Art pour l'Art », tel que l'entendait Gautier pourrait avoir un sens et une portée plus larges que ceux qu'on lui a trop souvent prêtés. Afin d'éclairer cette supposition, il est nécessaire de nous tourner vers le passé, vers l'origine de cette théorie et d'en montrer l'évolution.

Ne nous étonnons pas d'en déceler les premières traces outre Rhin. C'est effectivement sous la plume des théoriciens de l'esthétique allemands que naît et se développe une idée nouvelle de l'Art.

Kant, dans son ouvrage *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, de 1764, commence à s'intéresser à la notion du Beau. Mais c'est véritablement en 1790, dans sa *Critique de la faculté de juger* qu'il établit une différence entre la satisfaction liée au Bien et celle relative au Beau. Cette dernière notion lui apparaît en effet comme « l'objet d'une satisfaction indépendante de tout intérêt »(12). Sans rejeter la conception finaliste de l'esthétique, Kant perçoit la beauté sous la forme de ce qu'il appelle « une finalité sans fin »(13) et montre qu'elle est détachée de tout concept. Plus précisément, il distingue deux espèces de beauté : l'une est libre, l'autre « adhérente ». La première peut être représentée par une fleur ou un rinceau, la seconde par un édifice dont l'utilité est intrinsèque. La

vraie beauté, la beauté pure est, selon lui, subjective : elle ne fait appel à aucun jugement de goût et exclut l'intervention de l'expérience. Ainsi, on peut illustrer la pensée de Kant à ce sujet par cette phrase : « (E)st beau ce qui plaît universellement sans concept »(14).

De plus, à la même époque, Schiller prolonge la pensée de Kant en accordant une place grandissante à la beauté par rapport aux notions de vérité et de moralité. Dans son essai *Les Artistes*, il la perçoit en effet comme une ouverture permettant le passage de l'ombre à la lumière de la connaissance, comme une anticipation des mystères recelés par l'au-delà :

*Tu ne peux atteindre le Pays de la Connaissance
Qu'en passant par la porte de ce qui est Beau
Ce que nous ressentons ici comme étant de la Beauté
Nous conduira à la Vérité. (15)*

Dans ce poème, il revendique l'indépendance et la grandeur de l'artiste.

D'autre part, Schiller est peut-être le premier à formuler l'idée d'une utilité indirecte de l'Art. Il le fait dans une lettre à Körner datant du 25 décembre 1788 :

Je me suis persuadé que chaque œuvre d'art n'est responsable qu'envers elle-même, c'est-à-dire envers ses propres règles de beauté, n'est soumise à aucune autre exigence. Par contre, je crois aussi fermement que, par cette voie précisément, l'art satisfera nécessairement aussi, de façon indirecte, à toutes les autres exigences, vu que toute beauté se résoud finalement en vérité générale.(16)

Sans jamais affirmer la supériorité du beau sur le bien, il semble que les idées développées par Schiller fournissent un terrain propice au développement d'une théorie telle que celle de « l'Art pour l'Art ». Pourtant, jusqu'aux alentours de 1830, rares furent les traductions des œuvres esthétiques de cet auteur. Comment ses théories ont-elles pu parvenir en France ?

Ce sont des hommes tels que Benjamin Constant, initiés à la pensée germanique, qui ont joué le rôle d'intermédiaire entre les deux cultures. Il est d'ailleurs le premier à utiliser en France, dès 1804, la célèbre formule de « l'Art pour l'Art ». Elle est reportée dans son journal

intime, à la date du 21 pluviôse de l'an XII, après un dîner avec Crabb Robinson. La veille, Benjamin Constant était en compagnie de Schiller :

20 pluviôse (10 février)

(...) Soupé chez la D(uchesse) mère, gaîment et longuement. Schiller, homme de beaucoup d'esprit sur son art, mais presque uniquement poète.

21 pluviôse (11 février)

(...) Dîner avec Robinson, écolier de Schelling. Son travail sur l'esthétique de Kant. Idées très ingénieuses. L'art pour l'art, et sans but, tout but dénature l'art. Mais l'art atteint au but qu'il n'a pas.(17) .

Cet exemple nous montre du reste que ce sont, avant celles de Schiller, les réflexions de Kant qui pénètrent en France.

Madame de Staël contribue également à introduire ces idées qui contrastent tant avec l'art néo-classique de l'Empire, fidèle aux traditions, attaché à un art utile ayant des fins sociales et morales. Voici ce que l'on peut lire dans *De l'Allemagne* :

Kant en séparant le beau de l'utile, prouve clairement qu'il n'est point du tout dans la nature des beaux-arts de donner des leçons. Sans doute tout ce qui est beau doit faire naître des sentiments généreux et ces sentiments excitent à la vertu ; mais dès qu'on a pour objet de mettre en évidence un principe de morale, la libre impression que produisent les chefs-d'œuvre de l'art est nécessairement détruite ; car le but, quel qu'il soit, quand il est connu, borne et gêne l'imagination...Ils (les beaux-arts) doivent élever l'âme, et non pas l'endoctriner(18)..

Enfin, Victor Cousin, qui fut en contact avec Benjamin Constant et Madame de Staël, renouvelle lui aussi le contact avec l'esthétique allemande. Il est le premier à prendre à son compte la formule de « l'Art pour l'Art » dans son cours de philosophie de 1818 :

Mais je prétends que la forme du beau est distincte de la forme du bien, et que si l'art produit le perfectionnement moral, il ne le cherche pas, il ne le pose pas comme but. Le beau dans la nature et dans l'art ne se rapporte qu'à lui-même... L'art n'est pas plus au service de la religion et de la morale qu'au service de l'agréable et de l'utile ; l'art n'est pas

un instrument, il est sa propre fin à lui-même. Et ne croyez pas que je le rabaisse quand je dis qu'il ne doit pas servir la religion et la morale, je l'élève, au contraire, à la hauteur de la morale et de la religion... Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, de l'art pour l'art....(19).

On voit ici s'affirmer l'idée de l'indépendance de l'Art que Gautier défendra quelques années plus tard.

En 1828, Victor Cousin se pose alors la question de l'utile, du juste et du beau, à laquelle il répond de la façon suivante :

L'idée du beau est aussi inhérente à l'esprit humain que celle de l'utile et celle du juste(20).

S'il est vrai que ces propos restent encore très modérés par rapport au déséquilibre total qu'introduira Gautier en plaçant la notion du Beau au-dessus de toute autre, les degrés franchis par Cousin représentent un formidable progrès.

En effet la critique française a encore du mal à se détacher du dogme de l'art utile. Les romantiques de 1820 affirment les obligations morales et sociales de l'Artiste. Dans *La Muse française*, Victor Hugo déclare en 1823 :

Ce serait une erreur presque coupable dans l'homme de lettres que de se croire au-dessus de l'intérêt général et des besoins nationaux, d'exempter son esprit de toute action sur les contemporains et d'isoler sa vie égoïste de la grande vie du corps social. Et qui donc se dévouera si ce n'est le poète, quelle voix s'élèvera dans l'orage si ce n'est celle de la lyre qui peut le calmer ?(21)

L'utilité du poète semble pour lui indiscutable. Il faut néanmoins rester prudent, car Victor Hugo ne place pas la morale comme une finalité directe de l'Art. Lorsqu'il associe, comme il le fait souvent, la notion d'Art à celle de progrès, il n'en oublie pas pour autant la liberté pour laquelle il se bat. L'art, pour lui comme pour Gautier(22), porte son but en lui-même ; ce n'est qu'après qu'il devient, tout naturellement, un message pour le bien de l'humanité. Pour appuyer ces propos, voici un extrait de l'introduction de *Littérature et philosophie mêlées*, datant de 1834 :

L'art d'à présent ne doit plus chercher seulement le beau, mais encore le bien. Ce n'est pas d'ailleurs que nous soyons le moins du monde partisan de l'utilité directe de l'art, théorie puérule émise dans ces derniers temps par des sectes philosophiques qui n'avaient pas étudié à fond la question. Le drame, œuvre d'avenir et de durée, ne peut que tout perdre à se faire le prédicateur immédiat des trois ou quatre vérités d'occasion que la polémique des partis met à la mode tous les cinq ans... Toutes les larges et éternelles vérités qui constituent chez tous les peuples et dans tous les temps le fond même des sentiments humains, voilà la matière première de l'art, de l'art immortel et divin... Il faut... que l'art soit son propre but à lui-même, et qu'il enseigne, qu'il moralise, qu'il civilise, et qu'il édifie chemin faisant, mais sans se détourner, et tout en allant devant lui... Nous préférons Tartuffe à Mahomet ; nous préférons Iago à Tartuffe. A mesure que vous passez d'un des ces trois poètes à l'autre, vous voyez comme l'horizon s'agrandit. Voltaire parle à un parti, Molière parle à la société, Shakespeare parle à l'homme.(23).

Cette conception de l'Art, Hugo la formule à de nombreuses reprises. La préface de *Cromwell* en 1827 en était déjà imprégnée et sera, bien entendu, suivie par la majorité des romantiques.

A la vue de ces quelques arguments on peut penser que « l'Art pour l'Art » est une idée qui s'est naturellement imposée chez les romantiques français. Elle fut tout simplement poussée à l'extrême par Théophile Gautier et les membres du Petit Cénacle, et ceci dans le but de sortir un peu de l'ombre où la figure imposante d'Hugo les plongeait. Or ces propos peuvent nous amener directement à une autre question, celle de savoir si Théophile Gautier est romantique.

Soulignons tout d'abord que cette question n'a pas lieu d'être. Elle représente même un piège pour la compréhension de son œuvre. Elle ouvre un débat historico-littéraire qui va à l'encontre des idées mêmes de Gautier, car elle tente de lui imposer une étiquette qui risque de restreindre la portée de son travail. Alors, est-il romantique ou plutôt parnassien ?

Certains critiques se sont lancés dans la polémique pour montrer que sous le « gilet rouge » de la bataille d'*Hernani* battait le cœur d'un partisan de l'écriture « artiste » et d'un néo-classique. Bien qu'ils soient vrais, ces propos ne nous aident pas à avancer dans la compréhension de son œuvre. Paolo Tortonese l'explique en ces termes :

On peut tout tirer de Gautier, on peut tout trouver, si on veut s'appuyer sur ses proclamations idéologiques, sur ses excursus philosophiques : on en fait sans effort un goethéen amateur, un hugolien irréprochable, ou bien le chef de l'impassible Parnasse, le doctrinaire d'une revanche néo-classique.(24)

Peut-il être tout cela à la fois, peut-être pas ?

Voilà bien une réponse de Normand, me direz-vous. Mais est-il vraiment nécessaire de répondre à ce genre d'interrogations autrement que par un pied de nez ; car enfin, pourquoi chercher constamment à enfermer dans une école un individu qui change et évolue avec le temps. Il semble qu'on oublie parfois qu'à l'origine d'un texte littéraire se trouve un homme qui a vécu. Jean Starobinski, au sujet d'un autre auteur que Gautier, met bien en évidence cet aspect de l'écrivain dans un ouvrage qui s'intitule *Montaigne en mouvement*. Ce qualificatif conviendrait également à Gautier et à bon nombre de ses textes. En effet, rien n'est moins fixe chez lui que des données telles que celles de temps et d'espace ; tout bouge dans ses écrits, jusqu'aux objets qui s'animent d'une vie fantastique, jusqu'à la mort elle-même. Rien n'est fixé de façon définitive chez cet écrivain qui refuse tout principe réducteur. Chaque chose peut alors être remise en cause, tout dogme passer sous le couperet de ce bourreau des idées reçues, lui pour qui « l'inexprimable n'existe pas »(25), l'impossible peut devenir possible.

On ne peut donc se résoudre à cataloguer cet écrivain épris d'indépendance, pour qui l'œuvre la plus parfaite est celle qui respecte la liberté de l'âme. Sans doute est-ce pour cette raison qu'il semble insaisissable. On a beau essayer de le surprendre par le jour ou par la nuit, par la ferveur ou par le scepticisme, l'idéal ou le grotesque, il nous échappe toujours.

Franck RUBY

NOTES

1. In *Swinburne as Critic*, Clyde K. Hyder, Londres, 1972, p.132.
2. Oscar Wilde, préface du *Portrait de Dorian Gray*, traduit de l'anglais par Edmond Jaloux et Félix Frapereau, Stock, coll. Poche, Paris, 1983, p.14.
3. Charles Baudelaire, « Réflexions sur quelques uns de mes contemporains. VII : Théophile Gautier », in *Art romantique*, Seuil, coll. L'Intégrale, Paris, 1968, p.462.
4. La critique semblait avoir oublié l'existence de Théophile Gautier jusqu'aux alentours de 1970. Avant cette période, un seul ouvrage universitaire ressort, la thèse de R. Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Vuibert, Paris, 1929.
5. Phrase attribuée à Gautier par les Goncourt, à la date du 18 mai 1857 de leur *Journal*.
6. Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Lucien Dorbon, Paris, 1959, p.262.
7. Théophile Gautier, *L'Artiste*, 14 décembre 1856.
8. *Mademoiselle de Maupin*, éd. P. Tortonese, Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1995, p.185.
9. *Ibid.*, p.193.
10. Héros d'*A Rebours*, de J.K. Huysmans, des Esseintes est un personnage qui, dégoûté par la vulgaire réalité, cherche désespérément à travers l'univers artificiel qu'il s'est créé des sensations nouvelles. Par ces traits il ouvre la voie à « la décadence ».
11. *Op. cit.*, p.190.
12. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par Alexandre J.L. Delamarre, Jean-René Ladmiral, Marc B. De Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wisman, Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1985, p139.
13. Cette expression, formulée en termes contradictoires, témoigne de la difficulté de conceptualiser la beauté. Si tout plaisir suppose l'exercice d'une finalité, Kant découvre que celui provoqué par la beauté n'est pas motivé par un désir de connaissance.
14. Kant, *op. cit.*, p.150.
15. Friedrich von Schiller, *Les Artistes*, 1789, in Edmond Egli, *Schiller et le romantisme français*, J. Gamber, Paris, 1927, p.209.
16. « Lettre à Körner », in E. Egli, *op. cit.*
17. Benjamin Constant, *Journaux intimes*, éd. Alfred Roulin et Charles Roth, NRF, Gallimard, Poitiers, 1952, p.58.
18. Madame de Staël, *De l'Allemagne*, Garnier-Flammarion, 1968, pp.160-161.
19. Victor Cousin, *Cours de philosophie de 1818*, in E. Egli, *op. cit.*, p.209
20. *Id.* 1828, Arthème Fayard, Tours, 1991, p.27.
21. Victor Hugo, *La Muse française*, juillet 1823, article sur *Quentin Durward*.
22. Une lettre de Victor Hugo à Charles Baudelaire, dans laquelle il le félicite pour son article sur Gautier, confirme ce rapprochement : « Je n'ai jamais dit : l'art pour l'art, j'ai toujours dit : l'art pour le progrès. Au fond c'est la même chose (c'est nous qui

souignons), et votre esprit est trop pénétrant pour ne pas le sentir » ; in Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes, op.cit.*, p. 35 ;

23. Texte que reprend Victor Hugo d'un de ses articles dans *L'Europe littéraire* du 29 mai 1833.

24. *Ed. cit.*, p. 24.

25. Formule que Baudelaire attribue à Gautier, in *Art romantique, op. cit.*, p. 464.

LES FIGURES MYTHIQUES DANS L'OEUVRE NARRATIVE DE THEOPHILE GAUTIER(1)

(...)L'oeuvre narrative de Th. Gautier peut être lue sous des optiques multiples: « l'interrogation » à laquelle l'écrivain « s'abstient de répondre », avait écrit R. Barthes, « c'est chacun de nous qui la donne »¹. Cette thèse profite ainsi de cet excès de liberté que le critique avait préconisé et s'inspire des études sur l'imaginaire depuis longtemps développées au CRI.

Les figures mythiques constituent un élément clé, un point d'ancrage dans l'oeuvre qui nous occupe ici. Mais, comment, et dans quels sens? A la lecture de l'oeuvre de Gautier, tout néophyte remarque une présence obsédante des figures mythiques: car, en effet, elles “émergent” dans le texte, rayonnent entre les lignes. Mais, à quel niveau imprègnent-elles le texte? Sont-elles à rapprocher des symboles, des mythèmes, ou informent-elles un récit mythique?

La première partie de cette thèse tente de répondre à ces questions. Pour y parvenir, une étude de quelques symboles, archétypes et schèmes m'a semblé nécessaire: le miroir, le double, le regard d'un côté; le feu et les ailes, l'éblouissement et la chute, de l'autre; le cercle et la lune ou la spirale et l'arbre, enfin, témoignent de l'impossibilité de dissocier le symbolique du mythique. Le premier groupe symbolique soulignant l'importance de l'être et du paraître dans l'oeuvre de Th. Gautier, m'a invité à chercher au-delà des apparences, à lire « entre les lignes » comme le voulait l'écrivain, lui-même: car, insistait-il, ce n'est que « sous tous ces déguisements » que la « vraie attitude de l'âme » de l'auteur « finit par se révéler »². Ainsi, me suis-je permis une recherche de l'occulte et son dévoilement. Sous la rubrique “soif de connaissance” se cache une initiation à double sens: initiation du héros et de l'exégète à la découverte de l'or. Et cette hypothèse s'est vu confirmée dans la “troisième configuration

symbolique”, à savoir, dans l’étude du devenir chez Th. Gautier. Trois solutions possibles se présentent, donc, au héros de Gautier: la révolte progressiste et titanique guidée, bien sûr, par Prométhée; le retour au chaos du passé, -temps, donc, cyclique- dans le cortège du Dionysos; ou, enfin, la décision de transmuier le temps éphémère en éternité, du “*nunc fluens*” en “*nunc stans*”³ sous l’égide d’Hermès. C’est dire que cette conjonction, d’un côté, d’une temporalité, cyclique-progressiste, et, de l’autre, d’une extra-temporalité, éternelle, ne pouvait effacer ni la présence de Prométhée, ni celle de Dionysos, mais appelait également celle d’Hermès. L’Art d’Hermès a révélé ainsi, dans le Romantisme aux côtés de Prométhée et vers la fin de siècle avec Dionysos, un possible axe interprétatif dans l’oeuvre de Gautier.

Or, une approche mythocritique demande également une analyse de la manifestation des figures mythiques au niveau des mythèmes. Les phénomènes d’“émergence” et “flexibilité”, chers à P. Brunel, ainsi que le concept de “syntagme minimal” d’André Siganos m’ont procuré les repères théoriques nécessaires pour déterminer le degré d’adaptation et/ou recréation des mythèmes antiques dans l’oeuvre gautiériste. Encore une fois, les figures mythiques imprègnent les textes gautiéristes: qu’il s’agisse d’une recréation totale de la part de l’auteur, ou qu’il s’agisse d’une reformulation totale ou partielle du récit mythique correspondant, tous les récits s’inscrivent -bien sûr, à différents niveaux- dans la parole du mythe, et par conséquent, cela appelle les figures mythiques.

Mais respecter le désir de l’auteur c’est aussi envisager une “irradiation souterraine ou sous-textuelle” dans mon corpus. Quel est donc l’apport personnel de l’auteur lorsqu’il réoriente sa lecture des mythes classiques? En intercalant, d’un côté, ce que je me suis plu à appeler la “technique du clair-obscur”⁴, Th. Gautier met en exergue sa tendance à l’ironie et l’“expressionnisme pictural”⁵ dans le sens durandien du terme; en penchant, de l’autre côté, pour la création des récits à “structure anti-mythique”, l’auteur assure une prédilection pour l’unité formelle: le mythe hermétiste. En tant que “récit mythique personnel”, ce mythe hermétiste confirme assez clairement le rôle assigné à Hermès dans l’oeuvre gautiériste. Dans tous les cas, l’univers mythique semble se présenter sous un masque, où la polyphonie des

figures mythiques tend, peut-être, également vers l'unité. Justifier cette hypothèse a été le but de la deuxième partie de cette thèse.

Hermès m'a donc suggéré une nouvelle approche de Th. Gautier, sous le signe de la "philosophie occultiste", aux côtés de Nerval, Baudelaire... dans cette "tradition du romantisme intérieur"⁶ dont parlait Albert Béguin. Et cette interprétation alchimique m'a apporté la clef -ou du moins une clef possible- de l'organisation de l'univers mythique gautiériste. C'est d'abord en reproduisant le phénomène de sublimation du héros, son "trajet alchimique" que les figures mythiques féminines prennent tout leur sens. C'est, ensuite, à l'aide du monde spiralé "piranésien-gautiériste" que son univers se définit et pourrait être approché dans la perspective jungienne de M. Pierre Solié. L'ouverture du cercle vers la ligne droite constitue pour l'auteur la meilleure façon de représenter le labyrinthe des figures mythiques que le héros a à affronter. Ajoutons à cela l'attrait profond que l'auteur ressent pour l'analyse de l'occulte, et plus concrètement pour le savoir du Grand-Art, guidé, bien sûr, par son ami Nerval, ainsi que l'influence exercée par le "maître des spirales", Piranèse, et nous aurons une idée de l'importance que tous ces éléments ont eu sur Th. Gautier.

Mais comment peut-on "transmuer" le désordre initial des figures mythiques, en un tout créatif et réorganisateur de la *materia prima* gautiériste? L'évocation de l'idéal féminin crée chez le héros une progressive et lente maturation, une épuration croissante du mythe qui ne peut culminer que dans l'or. Néanmoins, pénétrer dans le domaine mythique implique un retour aux sources, dans l'énigme du passé, à l'abri du temps et de la mort: c'est l'aventure dans laquelle se lance le héros gautiériste. Son voyage au mandala sous-entend des régions imaginaires où l'écrivain a situé les déesses antiques; des régions gardant des points communs avec la structure platonicienne de l'univers et la tradition pythagoricienne. Œuvre au noir, œuvre au blanc, le héros passe du plus vil au plus noble métal: Eve, Bacchantes, Méduse, Diane-Artémis, Vénus-Aphrodite, Anges... pour accéder enfin à la quintessence alchimique par excellence, l'androgyne. Le trajet du héros de Gautier rejoint ainsi, à la fin du chemin, la *coincidentia oppositorum* tant rêvée des tenants du Grand-Art. C'est dire que l'univers mythique auquel l'auteur a recours en tout moment

et en toute circonstance n'est pas certainement étranger à la tendance vers l'unité dans son œuvre.

“Unité” de structure mythique, “unité” des figures mythiques... Th. Gautier recherchait aussi une “unité” autre, qu'il a trouvée dans l'art. Ce qui ne pouvait être autrement chez celui qui a « toujours préféré la statue à la femme et le marbre à la chair »⁷. Néanmoins, les figures mythiques, fil conducteur de ma thèse, ne sont dans leur rapport avec l'art qu'un élément secondaire. En effet, dans la problématique des rapports mythe-art, la position du mythe se trouve renversée, car c'est l'art qui, fusionnant avec le mythe constitue l'idéal de référence du héros. Ainsi, que ce soit en animant la statue, ou, au contraire, en pétrifiant la femme, Gautier-Pygmalion applique à maintes reprises l'image à l'écrit, le visuel au verbe. Les figures mythiques émergent dans des représentations enchaînées qui confrontent en une seule évocation plusieurs références artistiques: c'est, à vrai dire, une structure artistico-mythique enchâssée, ou “de poupées russes”. Dans ce microcosme de transpositions multiples, j'ai ensuite cherché le mythe par excellence dans l'art et pour l'art. Bien que la critique ait élu Vénus comme la figure mythique symbolisant la beauté, elle ne me semble pas répondre à l'idéal d'unité tant cherché par l'auteur. L'androgynie dans l'art pourrait, en revanche, être une solution possible d'unité reliant beauté, mythe et art dans l'œuvre de Gautier. Mais, où et comment se manifeste, alors, ce rêve d'unité?

L'œuvre narrative, critique et picturale mettent en exergue une même tendance au syncrétisme. Cette tendance s'est manifestée dans la multiplication d'écoles, pouvant se résumer en deux tendances antithétiques: « l'attitude platonicienne » et « l'attitude aristotélicienne »⁸. Les écrits critiques de Th. Gautier révèlent une “philosophie sous-jacente” en harmonie avec les idées de représentation microcosmique d'autres consciences philosophiques et amies de l'auteur comme P. Chenavard et H. Heine. L'analyse d'une eau-forte gautiériste, datant de 1834 -dont le sujet est repris en 1848 avec le titre « *La Tentation de Saint Antoine* » de M. Flaubert- permet d'appuyer cette tendance obsédante de l'auteur à ne refléter au premier degré qu'un “rêve émietté”. L'œuvre peinte gautiériste, enfin, surprend par sa tendance à reprendre les thèmes de l'œuvre narrative: la femme, le double, la totalité cosmogonique...immérgés dans l'aura de

fantastique. Tout conduit à confirmer l'impossible dissociation de l'œuvre écrite et de l'œuvre peinte: l'imaginaire gautiériste s'avère ainsi, une "Divine Tragédie" dans sa tendance obsessionnelle vers l'unité.

Sans doute, cette osmose de la littérature et de l'art reproduit-elle l'idéal horatien de l'*ut pictura poesis*. Cette fameuse doctrine qui a ouvert la voie à la théorie de la "correspondance des arts" baudelairienne se trouve, cependant, déjà esquissée dans l'œuvre de son maître, le « poète impeccable » et « parfait magicien ès Lettres Françaises »⁹, Th. Gautier. Charles Baudelaire avait précisé ainsi son style particulier: « il a introduit dans la poésie un élément nouveau, que j'appellerai la consolation par les arts, par tous les objets pittoresques qui réjouissent les yeux et amusent l'esprit. Dans ce sens, il a vraiment innové »¹⁰. Cet "art littéraire" s'avère, par conséquent, le dernier espoir du "poète-peintre" contre le pouvoir entropique du temps.

« En effet, rien ne meurt, tout existe toujours; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité. La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires, et les spectres qui s'en détachent peuplent l'infini »¹¹.

Mercedes MONTORO ARAQUE

NOTES

1. Cet article reproduit l'essentiel de la présentation de sa thèse devant l'université Stendhal, Grenoble III, le 23 octobre 1997 par Mlle Montoro Araque.
2. R. Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p.11.
3. Th. Gautier, *Spirite*, Paris, Flammarion, l'Age d'or, 1970, pp.93-94.
4. M. Eliade, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, p.97.
5. Gautier rejoint ainsi les romantiques. Car, comme G. Durand le souligne, « les romantiques mêlent toujours le prométhéisme des Encyclopédistes au mysticisme des Illuministes. On pourrait dire que leur clarté, sinon leur clair-obscur, naît de l'impossible accouplement du « Siècle des lumières » et de l'Illuminisme ». (G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Paris, Dunod, 1992, p.274). A ce propos, M. Voisin écrit sur Gautier : « Solaire est son tempérament hédoniste. Mais cette force babelaisienne fut difficilement conquise sur une fragilité intime et la mélancolie, faille nocturne, signe toutes ses joies » (M. Voisin, *Le Soleil et la nuit*, Bruxelles, université de Bruxelles, 1981, p.349). Ainsi la technique du « clair-obscur », me semble-t-il, justifie et l'ironie de l'auteur et cet amour de l'écrivain pour « l'expressionnisme pictural », dans le sens durandien du terme.
6. G. Durand l'explique ainsi : seul « le miroir de Pygmalion » peut refléter « l'arrière-monde des désirs et des aspirations de l'âme » en ajoutant « à l'objet ou au motif représenté le sens second de symbole, la dimension du sur-réel », et cela à travers le « clair-obscur » (G. Durand, *Beaux-Arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris, PUF, 1989, p.47).
7. Il s'agit, en effet, de cette « secrète tradition, sous-jacente au romantisme triomphant » qui trouve ses premiers balbutiements « chez les occultistes du XVIII^e siècle » et qui ne parvient à son épanouissement que « dans les illuminations de Nerval luttant contre la démence et la mort, de Hugo vieux penché sur le gouffre, de Baudelaire poursuivant la possession de l'Éternité (...) » (A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939, pp.328-329). Nous y ajouterions « de Th. Gautier, enfin, à la recherche de l'unité androgynique artistique pour l'éternité ».
8. Th. Gautier, *Portraits contemporains, Théophile Gautier*, Paris, nelle éd. Bibliothèque Charpentier, éd. Eugène Fasquelle, sd, p.6.
9. Cette idée est due à M. René Huygues. D'après lui, la culture européenne sous-entend une dualité inhérente : c'est un « dualisme », dit-il, « que l'on peut grosso modo désigner si on remonte à son origine, comme celui de l'attitude platonicienne et de l'attitude aristotélicienne et que l'on peut plus simplement encore résumer en ces deux formules antagonistes : la vérité est dans l'esprit ou la vérité est dans les sens » (R. Huygues, *L'Art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960, p.186).
10. Ch. Baudelaire, Dédicace des *Fleurs du mal*.
11. Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres oeuvres critiques*, Paris, Garnier, 1962, p.685.
12. Th. Gautier *Arria Marcella, Contes et récits fantastiques*, Paris, Librairie générale française, 1990, Livre de poche, p.360.

LES VILLES-PAYSAGES DANS QUELQUES ROMANS ET CONTES DE THEOPHILE GAUTIER

Il est évident que, dans l'univers narratif, le milieu architectural est indispensable pour que les personnages existent et agissent: maisons, villes et édifices contribuent à conformer la fiction et à la douer de vie. L'action des histoires de Théophile Gautier se déroule toujours dans une ville qui, la plupart du temps, possède un référent extralittéraire(1) que l'on peut repérer sur les cartes. Pourtant, dans un texte littéraire, ce qui importe, ce n'est pas l'existence réelle de la cité, mais son organisation textuelle, c'est-à-dire la façon dont on nous la fait voir. Façon qui dépend aussi bien de l'instance narrative que des lieux montrés et de la perspective adoptée. Même si la ville ressemble extrêmement aux villes que nous connaissons, sa description littéraire est chargée d'impressions subjectives et de signifié. Et quoique l'image de la ville soit "un schème nécessaire à l'ancrage dans le monde(2), il faut tenir compte qu'en littérature, il s'agit avant tout d'un système de signes qui peuvent représenter, soit une évolution psychologique ou métaphysique, soit certaines valeurs issues de l'espace urbain lui-même. Il est donc indiscutable qu'il ne s'agit pas que d'un simple décor, mais d'un élément signifiant qui s'inscrit dans la structure sémantique du texte.

Dans les romans et contes de Théophile Gautier, il existe de nombreuses villes et des bâtiments qui sont présentés et décrits de différentes façons. On y trouve des édifices statiques et d'autres qui prennent vie empêchant le personnage d'avancer(3); des quartiers déserts et silencieux(4) et des quartiers pleins d'un monde qui n'arrête pas de bouger(5). Il y a des maisons qui portent la marque de leurs habitants et qui s'adaptent parfaitement à leur caractère, à leur statut social et à leur état d'esprit(6). Parfois le personnage flâne sans but ou se perd dans le dédale des rues. Mais ce qui retient notre attention ici, ce sont les villes qui apparaissent comme faisant partie d'un ensemble plus vaste, de telle manière qu'on dirait des éléments d'un tableau pictural(7).

Rappelons-nous que, du moins en Europe, le paysage est né pendant la Renaissance comme un nouveau genre de peinture(8), et que, par conséquent, ce terme comporte nécessairement l'idée d'un regard subjectif à intention esthétique sur le monde qui nous entoure(9). On sait bien, d'ailleurs, que ce genre renaissance se poursuit le long des siècles et

qu'au XIXe il connaît un grand essor que Théophile Gautier n'ignore pas et qui fait que son oeuvre narrative foisonne en descriptions de l'environnement qui rappellent extraordinairement ses commentaires de tableaux.

C'est dans ce sens que nous parlons de "villes-paysage", c'est-à-dire ces villes qui, contemplées de loin ou vues d'un point élevé, s'offrent au regard du personnage et/ou du lecteur comme un bel ensemble intégré au paysage naturel.

Dans la description de ce genre de villes, les éléments et les phénomènes de la nature, tels que les nuages, la lumière du soleil ou le reflet de la lune, jouent un rôle de premier ordre. C'est le cas, par exemple, de la ville de S..., où se dresse le palais Concini, dans *La Morte amoureuse*, ou du Naples d'*Arria Marcella* et de *Jettatura*. Dans l'une comme dans l'autre, on perçoit la ville comme une apparition qui revêt un caractère fantastique ou onirique; l'espace architectural devient un espace symbolique et la ville quotidienne se change en ville rêvée, car l'homme se représente d'une manière dénaturée la situation spatiale où il agit et où il habite. C'est ainsi que l'espace réel laisse entrevoir l'imaginaire, aussi bien du personnage que de l'auteur, et montre du coup le chemin spirituel de l'être.

Dans *La Morte amoureuse*, c'est la lumière de l'aube qui change la ville de S... en une ville surnaturelle et fantastique, donnant au spectacle l'aspect d'un des paysages picturaux de l'époque romantique.

Du point de vue de la description, le caractère, pictural plutôt qu'architectural, des termes employés est dû à l'auteur, et il en est de même pour le jugement porté sur l'architecture, que le narrateur met sur le compte de Sérapion:

Sérapion attribuait sans doute cette curiosité à l'admiration que me causait la beauté de l'architecture, car il ralentissait le pas de sa monture pour me donner le temps de voir (10).

Au niveau de l'histoire, la vraisemblance de la vision de Romuald, où influent des effets d'optique indissociables de l'espace physique, est possible grâce au genre fantastique. Mais au niveau sémantique, cette perspective procurée par l'éloignement dans l'espace, déclenche une rêverie de signe positif dont les racines s'enfoncent dans la subjectivité de l'individu qui regarde et dans ses plus intimes aspirations. Des éléments mimétiques et des éléments diégétiques engendrent l'union

du monde avec les pensées; l'espace physique fait s'épanouir et se matérialiser l'espace intérieur et métamorphose le spectacle quotidien en grandeur intime(11).

Quant à Naples, c'est l'emplacement géographique de la ville réelle qui fait naître une relation directe avec l'ambiance paysagiste(12). Depuis la fin du XVIII^e siècle ses quartiers se sont déployés sur la colline de Sant'Elmo et le dôme de Capodimonte; les bâtiments ont peu à peu couvert la baie et donné à la campagne un signifié urbain. Les effets de la lumière, de l'eau et du ciel méditerranéens viennent s'ajouter à l'ensemble, le faisant se détacher dans un espace plus vaste, défini par les lignes du paysage.

Or il y a une différence entre le narrateur de *La Morte amoureuse* et ceux d'*Arria Marcella* et de *Jettatura*. Ceux-ci semblent bien connaître la ville et ils essaient de créer une topie mimétique qui, dans l'histoire, n'a d'autre fonction que l'ancrage des aventures dans une scène réelle qui permette de croire aux étranges événements qui y auront lieu. Les forteresses, les palais et les bâtiments publics, que Gautier a connus à l'automne de 1850, se multiplient: le castel San'Elmo, le Castel dell'Ovo, le Palais Royal, la chartreuse de Saint-Martin, le port de Sainte-Lucie, le Castel Nuovo ou l'Arsenal, sont nommés et donnent l'illusion d'une ville réelle. Pourtant, l'image, construite au moyen de la culture picturale de l'écrivain et de ses goûts en matière de peinture, qui fait de Naples

une nymphe marine se séchant sur la rive après le bain (13) avec ses collines

aux lignes ondulées et voluptueuses comme des hanches de femme(14),

image où le paysage urbain s'estompe pour ne retenir que les contours, est beaucoup plus significative, malgré sa brièveté. L'accent y est mis sur les attributs féminins et aquatiques de la ville; et s'il est vrai que Gautier s'est servi auparavant de cette image, il n'est pas moins vrai qu'ici la féminité aquatique de Naples parle, dans la structure symbolique du texte, du retour aux origines et de la proximité du royaume de la beauté. Alors que dans *Arria Marcella* ce paysage est le seuil à travers lequel on arrive à cette Pompéi ressuscitée où Octavien rencontrera la femme idéale, dans *Jettatura*, la rencontre avec l'aimée ne survient qu'après le voyage de Paul de l'Europe civilisée du Nord jusqu'au Sud méditerranéen où il découvrira

sa vraie identité. Attiré par l'amour et la beauté, Paul parcourt un chemin tortueux jusqu'aux profondeurs du moi et jusqu'aux origines prétendues plus heureuses; cependant, le danger guette sous cette belle apparence. Le panorama vu du *Léopold* n'est donc que le paysage de l'âme du héros, où amour et mort cohabitent. Ainsi, cette vue générale de Naples permet de formuler l'existence réelle de la beauté, tandis que son morcellement et son anéantissement, une fois qu'on y est arrivé, énoncent la mort, physique ou spirituelle, qui se cache derrière ce chant de sirènes.

Villes réelles ou villes imaginaires déploient donc leur silhouette pour laisser entendre la voix intérieure de l'homme, et quoique parfois elles servent à créer la structure narrative, la plupart du temps il s'agit avant tout de montrer la quintessence d'une subjectivité et son rapport avec le Cosmos.

Bien que certains critiques reprochent à Gautier de présenter des décors statiques et dépourvus de signifié et des lieux réduits à des accessoires qui obéissent au goût de l'exotisme(15), nous, pour notre part, sommes persuadée que ce statisme comporte en lui-même un signifié et que les "villes-apparition" sont des surfaces qui, tout en ne cachant rien derrière elles, établissent une relation avec la pensée humaine, soit que l'individu se projette en elles, soit qu'elles déclenchent chez celui-ci une réflexion et/ou une rêverie ontologiques.

On tentera de démontrer cela en analysant les vues d'autres villes, les unes -comme Paris ou Le Caire- existant réellement sur les cartes, les autres -comme la ville de Thèbes- légendaires, et même des villes tout à fait imaginaires et parfois sans nom.

Dans *Mademoiselle de Maupin*, qui, on le sait bien, est, plus qu'un roman, le récit de l'âme de d'Albert-Madelaine, aucun nom de ville n'est mentionné. Mais, puisque les personnages ne peuvent pas exister dans le vide, il existe un espace géographique, rural et urbain, qui sert de cadre. Arrêtons-nous un instant aux côtés de Madelaine de Maupin pour contempler la ville entrevue au loin après sa fuite de la maison paternelle:

(...)Je vis poindre et scintiller au revers d'un coteau les lumières de la ville où j'allais. Dès que je vis ces points brillants semblables à de petites étoiles terrestres, ma frayeur se passa complètement. Il me semblait que ces lueurs indifférentes étaient les yeux ouverts d'autant d'amis qui veillaient pour moi(16).

L'importance de cette ville ne découle pas de ses détails urbains ou architecturaux, complètement bannis de la description. Ce qui ressort, du point de vue de la forme, c'est la lumière, exprimée au moyen de toute une série de termes qui appartiennent au même champ sémantique: "scintiller", "lumières", "points brillants", "petites étoiles", "lueurs". L'agencement scénique et décoratif a une connotation céleste, avec tout ce que l'espace céleste comporte, dans l'imaginaire de Gautier, d'espace utopique prometteur de bonheur et de beauté absolus. Par conséquent, cette ville réelle est, pour l'héroïne, un microcosme protecteur, qui s'oppose à l'espace ouvert et inextricable de "la grande forêt" et, en même temps, elle devient point d'ancrage où se matérialise tout ce qu'il y a dans notre esprit de social et de collectif. La ville apparaît donc comme ville-refuge, espace rassurant, mais inerte. Son immobilité apparente est mise en question par la vie intérieure qui l'anime et qui, en réalité, ne provient pas d'elle-même, mais de la pensée humaine qui projette en elle ses hantises et ses aspirations.

Les villes réelles déclenchent un processus pareil quoique la rêverie qu'elles suscitent ne soit pas toujours positive.

Quand l'âme d'Onuphrius, "libre au-dessus du brouillard", survole la ville de Paris, ce qu'il perçoit, c'est une surface, une

immense étendue de toits qu'on prendrait pour une mer figée au moment de la tempête(17).

Le brouillard et la fumée sont à nouveau les éléments qui modifient la vue dont la beauté et le pittoresque n'empêchent pas la naissance de l'inquiétude. Cette image aquatique de Paris comme une mer en furie n'est pas du tout rassurante, l'ensemble que le personnage perçoit est un ensemble indiscipliné,

chaos hérissé de tuyaux, de flèches, de dômes, de pignons(18).

L'âme tourmentée d'Onuphrius découvre sous la ville réelle une ville imaginaire qui ne se laisse pas habiter et qui se dresse menaçante. Ce mirage paysagiste, au sens pictural du terme, n'a d'autre fonction dans le texte que l'expression du rapport de conflit que l'individu entretient avec le monde, par suite de son incapacité pour communiquer(19). Rapport de conflit annoncé tout au début du récit et dont l'indice est la folie du

personnage qui débouchera nécessairement dans la rupture de tous les liens qui le rattachaient au monde et dans la mort "pour cause inconnue »(20)

Indépendamment de sa valeur symbolique, ce type de vue aérienne est caractérisé en général par la prolifération d'éléments architecturaux ascendants qui donnent du relief à la surface. Piliers, obélisques, créneaux, coupoles, campaniles et aiguilles, se détachent de l'ensemble comme si la ville voulait atteindre l'outremonde par l'intermédiaire de ses bâtiments. Ce qui à première vue semblait un plan, se change en relief, en

un de ces plans en relief où les giaours retracent leurs villes fortes

dira le narrateur de *La Mille et deuxième nuit* pour définir la vue du Caire que le héros voit de sa terrasse(21). Dans n'importe quelle ville, les monuments les plus éminents, en se dressant physiquement dans l'espace, acquièrent un sens idéal qui les situe dans une réalité supérieure qui comprend, tant l'idéologie socio-politique, que la mentalité et l'état d'esprit du sujet. Églises, mosquées et palais prônent des conceptions religieuses et politiques d'une société donnée, mais, en même temps, ils parlent à celui qui les voit ressortir au-dessus de l'ensemble urbain, du pouvoir physique et spirituel de l'homme qui, par sa création artistique, essaie de rivaliser avec Dieu. Le sujet qui regarde se sent saisi et, oubliant la main de l'homme, il éprouve un sentiment du sublime pareil à celui produit par la montagne(22).

Il est évident que la considération de l'espace construit comme une réalité architecturale met le monde en relation avec l'homme et vice versa. À mi-chemin entre le naturel et l'artificiel, le paysage urbain est polyvalent. À sa valeur purement fonctionnelle vient s'ajouter sa valeur artistique et historique. À part son utilitarisme, la ville est représentation d'une étape historique donnée, souvenir, que ses créateurs le veuillent ou non, d'un moment précis du passé(23).

Mais souvent, ce souvenir produit chez celui qui la contemple une impression spirituelle qui dépasse les limites de l'historique et de l'artistique. Au XIXe siècle, où l'on se plaît à rechercher sur le fait individuel, il existe une tendance généralisée à concevoir toute expérience physique et psychique, non en tant que fait objectif, mais en tant que

manifestation subjective, c'est-à-dire en tant que perception sensorielle ou en tant que prise de conscience spirituelle.

La vision ou les visions que les personnages de Gautier perçoivent sont médiatisées par le point de vue et l'interprétation de l'auteur, pleinement inscrit dans cette conception. Vue d'en haut comme un ensemble, la ville apparaît aux yeux du sujet de Gautier comme un spectacle majestueux et excitant qui le saisit et fait naître dans son esprit une rêverie cosmique, développée dans des directions différentes. Ainsi, l'on trouve des personnages rapetissés et égarés dans cette contemplation, ou des personnages qui, au contraire, éprouvent devant elle un épanouissement qui pousse leur esprit à se confondre avec l'ensemble.

Au niveau de l'écriture, cette rêverie se concrétise en images et en métaphores tirées de la nature et qui renforcent notre décision d'appeler les villes ainsi représentées des "villes-paysage". Si Naples prend vie et émerge de l'eau, et si Paris est pour Onuphrius une mer en furie et pétrifiée, on trouve aussi fréquemment l'image qui fait de l'ensemble urbain une forêt(24). Quoique, en principe, en principe, il s'agisse d'un cliché hérité de l'architecture musulmane et de ses mosquées, pleines de colonnes parfaitement rangées(25), ce qui domine chez Gautier, ce n'est pas l'ordre et la symétrie des éléments ascendants, mais le chaos et l'indocilité. Ainsi, chez lui, l'ensemble urbain prend toutes les connotations de démesure, irrationalité et espace non-humain qui caractérisent la forêt hantée.

C'est pourquoi, la ligne verticale, symbole d'extase, d'émotion et d'infini, suscite en même temps une épouvante pareille à celle que l'homme éprouve devant le démesuré et qui le fait s'égarer dans un espace que la raison ne peut pas maîtriser.

On remarque donc que, plongé dans les formes, le moi du spectateur s'épanouit à travers les éléments architecturaux dont l'importance découle de l'effet que leur vue produit. Même si la description est faite par le narrateur, elle est toujours chargée d'indices qui servent à caractériser une situation ou le sentiment d'un personnage.

Mais le sens de ces paysages urbains ne s'épuise pas là. Spécialement significative est la description de la ville d'Oph(26), dans *Le Roman de la momie*, "colossale cité" (27), "merveille du monde antique" (28), "ville démesurée" (29), où tout est hyperbolique.

La description en détail qu'en fait le narrateur la montre au lecteur comme un grand ensemble architectural qu'on ne peut pas embrasser d'un coup d'oeil. Le regard est donc guidé par les indications

spatiales telles que "au fond", "devant", "en recul", "plus à droite", "au-delà", etc.

On sait que pour Gautier "le rêve de l'Égypte était l'éternité"(30), que notre écrivain rêvait d'une Égypte, pas seulement pittoresque, mais surtout mystérieuse et surhumaine, où la mort

enseigne l'éternité et démontre d'une façon irréfutable un pouvoir supérieur(31)

et que chez ses habitants il admirait la

préoccupation d'éternité dans la mort(32).

Dans ce roman, la Thèbes d'antan, monumentale, somptueuse et triomphante, sert de cadre à la reconstruction d'un passé de beauté où Tahoser personnifie la perfection esthétique, comme une nouvelle Hélène. Dans ce sens, lord Evandale est un nouveau Faust dont l'entrée dans le tombeau de la Vallée des Rois représente la descente à la Région des Mères:

Il lui sembla (...) que "la roue du temps était sortie de son ornière": la notion de la vie moderne s'effaça chez lui (...). Une main invisible avait retourné le sablier de l'éternité et les siècles (...) recommençaient leur chute(33).

Le narrateur attribue à l'architecture de cette ville un signifié symbolique de caractère primordial:

Toute cette architecture (...) produisait un effet heureux et splendide(34).

L'architecture (...) présentait un caractère de force inéluctable, de volonté sans réplique, de persistance éternelle(35)

L'immensité et le caractère cyclopéen sont, en effet, les traits les plus remarquables de ces bâtiments où tout est hyperbolique:

*la gigantesque silhouette du palais Rhamsès-Meïamoun(36)
ses pylônes démesurés, ses murailles énormes(37)
l'immense édifice de proportions colossales et angles énormes*

Une telle immensité de l'espace architectural exprime éternité et pouvoir:

L'idée d'une puissance absolue s'attachait à ces masses inébranlables, sur lesquelles l'éternité semblait devoir glisser comme une goutte d'eau sur un marbre(...).

(...)pages d'histoire démesurées, écrites au ciseau sur un colossal livre de pierre, et que la postérité la plus reculée devait lire(...).

Un caractère d'indestructibilité était écrit dans les lignes droites et les formes géométriques de cette architecture bâtie avec des quartiers de montagnes(...)(38).

On constate donc que cette ville n'est pas un simple décor, ses édifices sont des symboles qui parlent de la possibilité de dépasser le seuil de la destruction, effaçant la sensation de la temporalité pour que ne survivent que la consistance et l'éternité. Avec la reconstruction littéraire de Thèbes, Gautier tente d'éterniser l'ici-bas et de s'installer dans l'immortalité, suscitant une image de l'au-delà qui est une copie sans durée de ce que nous connaissons. La hantise du monde égyptien chez notre auteur(39) répond à la possibilité d'abolir les barrières temporelles qu'offre cette civilisation et qui, chez Gautier, se développe dans plusieurs sens. D'un côté, ses monuments sont un défi au passage dévastateur du temps(40). D'un autre côté, Gautier admire le culte que cette société rend à la mort et son effort pour faire survivre les formes(41). Mais, en plus, en refaisant son architecture au moyen du langage, l'artiste plonge dans un temps qui le tire de son horizon quotidien, de façon que l'écriture devient plus que vision: c'est avant tout mémoire qui dépasse la limite de l'espace et modifie la temporalité quotidienne(42).

On se trouve également face à une ville faite à la mesure de son gouvernant. La grandeur et l'immobilité spatiales sont des images du pouvoir matériel et du hiératisme du Pharaon. Ce statisme que Le Sinader lui reproche, est, plutôt que défaut et inefficacité de la description de Gautier, une réussite absolue qui permet de déployer sous les yeux du lecteur l'accord parfait entre la ville et l'homme, en attribuant à celle-là les attributs de celui-ci.

Mais, en même temps, Gautier souligne, par contraste, les limites du pouvoir humain(43). Au moyen de la confrontation entre l'espace extérieur et l'intériorité subjective de l'individu, l'auteur souligne jusqu'à l'hyperbole les barrières que l'homme trouve au cours de son pèlerinage vers le royaume de l'amour:

Planant par l'œil et par la pensée sur cette ville démesurée dont il était maître absolu, Pharaon réfléchissait tristement aux bornes du pouvoir humain(44).

Quoique, comme les érudits l'ont remarqué, Gautier se soit servi de nombreuses oeuvres déjà existantes(45), on ne peut pas nier son originalité. Mode, exotisme, pastiche, immobilité du décor, tous ces "tics" imputés à sa description sont surmontés. Gautier sait leur accorder dans son récit une fonction métonymique et métaphorique. La majesté, la richesse et le pouvoir mis en scène soulignent tragiquement l'échec du Pharaon; échec politique à la fin du récit qui, comme on sait, est tiré de l'histoire biblique de Moïse et les Israélites, mais surtout échec en tant qu'individu à la recherche de la perfection formelle, personnifiée par Tahoser. Par conséquent, dans *Le Roman de la momie*, l'exhaustive description de la ville peut être lue comme énoncé sur ses habitants et, spécialement, sur le Pharaon en tant que maître absolu de l'ensemble, dont les éléments sont une prolongation spatiale et métonymique du personnage.

Admettons donc que le côté paysagiste des villes de Gautier assume une fonction multiple: décors qui servent à créer l'effet du réel, au niveau de l'histoire, mais, puisqu'elles nous apparaissent comme autant de métonymies de la subjectivité des personnages et comme interlocuteurs de ceux-ci, elles constituent des symboles déchiffrables au niveau sémantique de l'oeuvre.

Josefa MOLINA RUEDA

GRANADA

NOTES

1. Sur la notion de "ville à référent" on peut voir Jean Raoudaut, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Payot, 1990, p.26.
2. Cf. Arnold Toynbee, *Les Villes dans l'histoire*, Paris, Payot, 1972.
3. Cf. *Onuphrius* ou *La Pipe d'opium*.
4. Par exemple Anvers dans *La Toison d'or*, Paris dans *Spirite* ou l'avenue Gabriel dans *Avatar*.
5. Par exemple, le Naples de *Jettatura*.
6. Le Palais Concini dans *La Morte amoureuse* ou l'Hôtel de C*** dans *Spirite*.
7. Nous pensons, par exemple, à certaines vues de Paris dans *Onuphrius* ou dans *La Pipe d'opium*.
8. Sur la naissance du paysage en peinture, on peut voir Alain Roger, "Le paysage occidental. Rétrospective et prospective", dans *Le Débat*, n° 65, mai-août, 1991.
9. Certains érudits proposent le terme "pays" pour nommer le lieu et "paysage" pour nommer la manière esthétique dont un individu ou une société perçoit et représente ce lieu. Cf. François Dagognet, "Philosophie du paysage", dans *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*. Seyssel, Champ Vallon, 1982, pp. 7-13. Et Augustin Berque, "Paysage, milieu, histoire", dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, pp.12-29.
10. *La Morte amoureuse*, dans *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits*, Paris, Gallimard, 1981, p.89.
11. Sur la rêverie de l'intimité, nous renvoyons à Gaston Bachelard, "L'immensité intime", dans *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, pp.220-249.
12. Cf. Giulio Carlo Argan, "Nápoles en la Europa de las capitales", dans *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984, pp.175-185.
13. *Jettatura*, dans *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits, op. cit.*
14. *La Morte amoureuse*, p.170.
15. Voir, entre autres, Jean-Marie Le Sinader, "Théophile Gautier et l'Orient", dans *Europe*, n° 601, pp.147-150.
16. *Mademoiselle de Maupin*. Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p.226.
17. *Onuphrius Wphly*, dans *Les Jeunes-France. Romans goguenards*, Lyon, H. Lardanchet, 1914, p.72.
18. *Ibid.*
19. La ville de Paris qu'Onuphrius perçoit est toujours, sous les différentes optiques, un espace hostile, symbole de ce conflit entre le sujet et le monde. Bellemin-Noël, qui a analysé ce récit d'un point de vue psychanalytique, parle de "délire", au sens clinique du mot, et voit dans les aventures d'Onuphrius une reconstruction littéraire et artistique du schéma de la paranoïa. Cf. Jean Bellemin-Noël, "Onuphrius ou le coût de la folie", dans *Vers l'inconscient du texte*. Paris, P.U.F., 1979, pp.65-84.
20. *Onuphrius Wphly*, p.89.
21. *La Mille et deuxième nuit*, dans *Romans et contes*. Genève, Slatkine-Reprints, 1979, p.331.

- 22 . Sur la notion de "sublime", on peut voir Sylvain Jouty, "Préface" à Théophile Gautier. *Les Vacances du Lundi. Tableaux des montagnes*, Seyssel, Champ Vallon, 1994. Et Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XIXème siècle*, Paris, Le Cerf, p.464.
- 23 . Sur les différentes valeurs des monuments et la relation entre eux, voir le texte d'Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, publié en 1903 par la Commission des Monuments Historiques de l'Autriche, où l'auteur propose un triple classement: monuments anciens, monuments historiques (dont la valeur est le résultat de la sélection faite par le goût actuel) et monuments intentionnés (conçus tout exprès pour que leur valeur survive à travers le temps). La traduction espagnole que nous avons maniée a été éditée chez Visor, en 1987, sous le titre *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y orígenes*.
- 24 . On peut voir, par exemple, *La Morte amoureuse*: "(...)l'oeil plane sur la ville entière; c'est une forêt d'aiguilles, de flèches et de tours qui se hérissent de toutes parts, dentelées, tailladées, évidées, frappées à l'emporte pièce..."(p.171). Et *Le Roman de la momie*: "(...)la masse gigantesque du palais du Nord (...) dressait ses montagnes de granit, sa forêt de colonnes géantes, au-dessus des habitations à toit plat" (Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p.76).
- 25 . Cf. Georges Marçais, *El arte musulmán*, Madrid, Cátedra, 1991.
- 26 . "(...)c'est le nom égyptien de la ville que l'antiquité appelait Thèbes aux cent portes ou Diopolis Magna(...)" (p.59).
- 27 . P.70.
- 28 . P.78.
- 29 . P.137.
- 30 . P.139.
- 31 . "Égypte ancienne", dans *L'Orient*, ed. D'aujourd'hui, coll. "Les Introuvables", 1979, t. II, p. 268. Article sur *L'Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* de M. Ernest Feydeau, publié dans *Le Moniteur Universel* le 31 octobre 1856.
- 32 . *Ibid.*, p.276.
- 33 . P.45.
- 34 . P.61.
- 35 . P.157.
- 36 . P.75.
- 37 . *Ibid.*
- 38 . P.88-90.
- 39 . L'Égypte n'est pas seulement présente dans son oeuvre narrative (*Une Nuit de Cléopâtre, Le Roman de la momie, La Mille et deuxième nuit...*) et poétique ("Nostalgie d'obélisques",...), mais elle prend aussi une large place dans ses articles de presse ("Égypte", "Le Nil", "Le Fayoum, le Sinaï et Pétra", "Égypte ancienne").
- 40 . Pour Marie-Claude Schapira, "(...) si c'est en Égypte que s'est arrêté le voyageur, nul doute que ce soit en raison de ces monuments qui bravent le temps, survivent à la mort dans le défi pétrifié dont on sait combien il provoque Gautier dans ses fantasmes les plus persistants et les plus graves" (*Le Regard de Narcisse. Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, P.U.L., 1984).

- 41 . C'est ce qu'affirme J. Richer à propos, justement, du *Roman de la momie*, dans *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur* (A.-G. Nizet, 1981): "Dans le choix de son sujet, Gautier fut guidé par une admiration (...) pour une civilisation qui accordait aux formes et aux apparences une importance telle qu'elle s'efforçait d'assurer leur pérennité" (p.79).
- 42 . Sur le pouvoir des signes écrits pour modifier le temps, on peut voir Marta Giné, *La voluntat creadora. Assaig sobre l'obra poètica i narrativa de Théophile Gautier*, Lleida, Facultat de Filosofia i Lletres, 1994, p.79.
- 43 . M.-C. Schapira voit l'Égypte de Gautier comme "représentation allégorique de l'âge adulte dans lequel l'homme renonce à la toute-puissance qu'il croyait sienne" (*Le Regard de Narcisse, op. cit.*, p.146)
- 44 . P.137.
- 45 . Signalons, entre autres, *L'Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* (1856), d'Ernest Feydeau (sur laquelle Gautier écrit son article intitulé "Égypte ancienne", publié dans *Le Moniteur Universel* du 31 octobre 1856 et repris dans *L'Orient* t. II, pp.261-279), les *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie, de Champollion* (1828-1829), ainsi que la collection de planches du même auteur, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*. Il se servit également du *Catalogue raisonné et historique des antiquités découvertes en Égypte*, de Joseph Passalacqua (1826), du livre de son ami Maxime Du Camp, *Le Nil: Égypte et Nubie* (1853), et des oeuvres d'égyptologues tels que Rossellini, Wilkinson, Lepsius et Belzani qu'il cite dans le Prologue du roman. Cf. sur ce sujet la Préface à l'édition où renvoient nos citations, de Geneviève van der Bogaert, et Jean Richer, *op. cit.*, pp.98-108.

LES STEREOTYPES DANS CONSTANTINOPLÉ

Or que sont les stéréotypes sinon justement des citations ?

Antoine COMPAGNON, *La seconde main*.

Le stéréotype a été acquis de seconde main plutôt par une expérience directe avec la réalité qu'il est censé représenter.

Ruth AMOSSY, *Les Idées reçues, Sémiologie du stéréotype*.

Constantinople pratique beaucoup l'intertextualité, définie, on le sait, par Roland Barthes, ainsi que par bien d'autres critiques de la même manière, en particulier par Julia Kristeva, ainsi :

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu de citations résolues.(1)

Rappelons d'entrée de jeu que l'intertextualité renvoie à un « avant-texte », à un texte préalable, à un texte déjà donné avant que s'élabore celui de Gautier. En effet, nous ne pouvons pas concevoir notre texte sans l'adjonction d'autres textes dans son sein. Plusieurs textes de seconde main, qui surgissent de l'univers culturel de l'écrivain, fournissent les matériaux de son récit de voyage. Celui-ci se constitue non seulement des choses vues, mais aussi des choses lues, des textes déjà appris, des textes déjà écrits ailleurs ; il est le lieu d'un stockage de savoir de seconde main, un savoir préacquis sur la réalité turque. Le récit de voyage de Gautier va souvent de pair avec un texte hétérogène. En effet, le narrateur est en possession d'un certain savoir du pays visité (ici la Turquie) qui prend son origine dans un avant-voyage : la visite des musées, des galeries, la lecture d'autres récits de voyage, de guides touristiques, de l'histoire du pays visité avant que le voyageur s'y rende ; ajoutons à cette liste, l'éducation humaniste que le voyageur utilisera devant les sites mythologiques, devant Troie, par exemple, et la mode du voyage en Orient au XIXe siècle qui a donné naissance à plusieurs voyages et clichés, idées reçues, topoi ou lieux communs, les plus petites formes de savoir de seconde main introduites souvent dans le texte sans guillemets. Notre récit de voyage puise largement ses matériaux dans d'autres ouvrages ou répètent des images déjà connues du public, ce qui contredit

le projet de Gautier promettant dans son texte une reproduction fidèle de l'objet réel,

un croquis fait sur nature, une impression réelle.

Ici nous n'avons pas l'intention d'étudier tous les phénomènes intertextuels dans le texte de Gautier, mais plutôt de nous attarder sur l'un des procédés de l'intertextualité : le stéréotype (nous employons les autres termes proches du stéréotype indifféremment, tels le lieu commun, le topos, le cliché ; bien qu'ils soient définis par divers critiques, leurs définitions n'ont rien d'absolu, restent divergentes, donc ambiguës)(2). Le discours stéréotypé ne tient compte de la réalité de l'objet sur lequel il porte, ni de la subjectivité originale et personnelle qui l'énonce ; seule compte la conformité à un modèle antérieur qu'il faut fidèlement reproduire, modèle qui se situe non dans la réalité, fluctuante et instable, mais dans une tradition rhétorique figée. Cette double caractéristique du topos -appartenance à la rhétorique, tendance à la répétition- montre également son incompatibilité foncière avec l'écriture réaliste du récit de voyage qui préconise un style tout différent : effacement de la rhétorique au profit de l'observation du réel, allégeance de l'écriture à toutes les modifications que peut connaître le monde extérieur.

Or l'attitude qu'adopte souvent Gautier montre qu'il n'est pas toujours un partisan acharné de la description et qu'il ne s'est pas fixé pour tâche de restituer le réel dans sa totalité avec une exactitude minutieuse. Son discours mimétique a recours souvent à un discours stéréotypé, à un savoir de seconde main. Nous en allons voir la raison. Mais il faut d'abord préciser un peu plus ce que nous entendons par stéréotype.

Suivant les définitions données par R. Amossy, le(s) stéréotype(s) est/ont : une image préconçue et figée des choses et des êtres que l'individu reçoit de son milieu social (paraphrasant cette définition, nous pouvons dire qu'il est une image préconçue que le voyageur porte en lui du Turc ou de l'Homme oriental) ; -une image de seconde main qui médiatise notre rapport au réel ; -une image préfabriquée que la collectivité fait uniformément circuler dans les esprits ; -une opinion ou une croyance qui assigne un ensemble de traits généraux à tous les individus appartenant au même groupe ; -un schéma abstrait, une grille que l'esprit humain applique sur le monde pour mieux l'investir ; -des schémas collectifs figés qui conditionnent notre perception

et interprétation du réel ; -des généralisations sur des groupes sociaux, caractéristiques attribuées à tous les membres d'un groupe donné, sans considération envers les variations qui doivent exister entre les membres de ce groupe. Ou encore certains traits fixes (comme le despotisme, la violence, la paresse etc...) assignés à une catégorie alors que chacun possède son caractère propre ; -confère au détail d'un décor ou d'un paysage un caractère de familiarité, sinon la généralité. Cette idée de familiarité naît souvent à la suite d'utilisation fréquente, persistante, de thèmes et images de l'autre. Selon *Le grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, le stéréotype est « ce qui ne se modifie point, reste toujours le même... »(3).

Ces définitions presque identiques nous font dire, à la suite d'Edward Said, que notre voyageur, comme d'ailleurs plusieurs autres voyageurs, définit les Orientaux selon les attributs familiers au lecteur, les images stéréotypées :

Dans le système de connaissances sur l'Orient, celui-ci est moins un lieu au sens géographique qu'un topos, un ensemble de références, un amas de caractéristiques qui semble avoir son origine dans une citation ou un fragment de texte, ou un passage de l'oeuvre de quelqu'un sur l'Orient, ou quelque morceau d'imagination plus ancien, ou un amalgame de tout cela. L'observation directe et la description circonstanciée de l'Orient sont les fictions que présentent les écrits sur l'Orient...(4).

Il est facile, dès lors, de tirer quelques conclusions sur la nature du stéréotype : celui-ci est une idée reçue, une idée préconçue que le voyageur se fait d'un Turc, une image qu'il porte déjà, avant le voyage même, en lui, du Turc/de l'Orient. En effet, nous allons le voir, l'esprit du voyageur est meublé de représentations collectives à travers lesquelles il appréhende la réalité quotidienne et fait signifier le monde. Une série d'attributs invariables sont associés aux habitants, au réel ; certaines figures exotiques surgissent tout à coup lorsque le mot Orient est prononcé et qui se répètent d'un récit à l'autre, ce qui nous amène à dire que le stéréotype est de seconde main. Privé quelquefois de connaissances empiriques, Gautier s'en remet à des sources de seconde main, assimile les images léguées par la tradition (européenne), rapporte ses impressions, donne des images des habitants, des moeurs, bref de toute la réalité orientale, souvent selon des schèmes figés. Le stéréotype marque alors

l'articulation du discours mimétique du récit de voyage sur un discours préalable. Il est senti comme un emprunt. Il fonctionne comme une citation déguisée, un renvoi tacite à un texte culturel extérieur au récit de voyage qui garantit son apparente véracité. Pourtant, les raisons de définir l'autre selon des schèmes figés s'avèrent nombreuses, même inévitables pour le voyageur. En effet, certaines conditions défavorables de l'Orient l'obligent à avoir recours aux stéréotypes. Le voyageur ne connaît pas la langue turque. Ses considérations sur celle-ci sont nettes. En Orient Turc *le langage reste impraticable, à moins d'une étude de sept ou huit années.*

Une autre raison qui oblige le recours aux stéréotypes apparaît à travers cet aveu du voyageur :

La vie est murée en Orient, les préjugés religieux et les habitants s'opposent à ce qu'on y pénètre(5), ce qui exclut un contact direct avec les habitants ; d'où, pour décrire leur portrait moral ou psychologique(6), le recours aux stéréotypes. Une troisième raison est celle-ci : une durée de soixante-douze jours n'est pas suffisante pour découvrir profondément le portrait moral des habitants, les moeurs, les habitudes d'un peuple. Or le temps dans un voyage compte beaucoup. Plus on reste, plus on connaît et plus on évite les idées reçues. Les images que Gautier nous rapporte de la réalité turque ne sont pas entièrement des images fidèles. Son texte ne peut échapper aux prises des stéréotypes. Bien que la démarche initiale de Gautier soit de faire une reproduction fidèle du type turc, il touche vite aux stéréotypes, car on n'a ni le temps ni l'occasion de se connaître intimement. A la place nous notons un trait qui marque, et nous remplissons le reste au moyen des stéréotypes que nous avons en tête car l'effort de voir toute chose avec fraîcheur et en détail, plutôt qu'en termes de types et de généralités, est épuisant et, dans le cours occupé de l'existence, hors de question(7).

On peut même considérer le décalage entre le temps de séjour et le temps d'écriture comme quelque chose qui pousse le voyageur à utiliser les stéréotypes. En effet, plusieurs chapitres de *Constantinople* ont été rédigés au retour de l'écrivain en France. Le voyageur, même s'il rédige ses chapitres à partir de notes prises sur place, oublie plusieurs détails. Ce phénomène est évident dans *Constantinople* :

Cet hommage nous permet le lui emprunter avec moins de scrupules quelques détails oubliés.... des marines d'un artiste dont le nom m'échappe(8).

D'où la reprise des stéréotypes pour compléter les détails oubliés.

De quelle source dérivent alors les images stéréotypées ? Il va sans dire que le XIXe siècle prête une attention particulière à l'Orient Turc, qui a été un cliché de la pensée européenne, comme le précise d'ailleurs Gautier lui-même :

Tous les regards sont maintenant fixés sur la Turquie... La curiosité générale y cherche des détails curieux ou inconnus, des descriptions pittoresques, des notions historiques...(9).

L'imaginaire social est en prise sur les textes et l'iconographie de son époque et des époques passées. Il s'en inspire et s'en nourrit incessamment. C'est à travers les livres, les tableaux que le voyageur entrevoit tout d'abord la réalité et l'image orientales. Les oeuvres qui en traitent abondent. L'existence des récits de voyage en Orient -turc ou autre- seulement au XIXe siècle prouve la place prépondérante de ce territoire dans l'espace culturel de l'Occident. Le voyageur se prépare naturellement à son voyage à partir de ses lectures. L'Orient/Turc a été longtemps un parcours, un territoire, un passage obligé, voire privilégié. Plusieurs voyageurs l'ont parcouru et relaté. L'Orient a suscité tant de récits de voyage, a inspiré tant d'oeuvres littéraires, a été le sujet de la palette de tant de peintres ! Le voyageur ne peut l'aborder sans avoir déjà en tête une géographie imaginaire, des images préconçues. Une bonne somme de savoir de seconde main est dissimulée dans le texte. La production culturelle se nourrit d'images qui circulent dans la société contemporaine. Elle puise nécessairement dans un stock préexistant de représentations collectives. Un va-et-vient s'établit entre les images logées dans la tête du voyageur et celles qui divulguent abondamment les textes divers, les tableaux :

Chaque homme, poète ou non, se choisit une ou deux villes, patries idéales qu'il fait habiter par ses rêves... mais douées d'une réalité puissante et mystérieuse. Qui jette les fondations de cette ville

intérieure ?... Les récits, les gravures, la vue d'une carte de géographie, quelquefois l'euphorie ou la singularité du nom, un conte lu quand on était jeune(10).

Parmi ces quelques villes ou pays de rêve, nous ne pouvons compter ni la Turquie, ni Constantinople, mais plutôt l'Italie, l'Espagne et l'Égypte, Venise, Grenade, Le Caire. Néanmoins la citation nous apprend que c'est bien un avant-voyage qui détermine le voyage à venir : les récits, les gravures, la vue d'une carte de géographie, un conte lu..., voici la source des images préconçues, sur le pays visité, dans la bouche du voyageur lui-même. Lors de sa visite, celui-ci est à la recherche de ces images apprises. Il les vérifie et les réintroduit dans son texte en n'essayant pas trop de trouver de nouvelles images de la réalité. Le déchiffrement de la réalité orientale passe souvent par les lieux communs. Les suggestions de Ruth Amossy et de Bernard Mouralis épaulent cette pensée :

On connaît ces touristes qui apportent avec eux une image de la Suisse qu'ils retrouvent coûte que coûte dans leur voyage en éliminant de leur vision ou de leur mémoire tout ce qui ne s'y intègre pas .

Certains auteurs ne répugnent nullement à investir, de façon plus ou moins consciente, dans le spectacle exotique qu'ils décrivent, des éléments empruntés à leur propre tradition culturelle(11).

Apparaissent ensuite des images connues du lecteur. Au fur et à mesure que s'accroît le nombre de relations et que s'élargit leur diffusion, le retour des stéréotypes devient immanquable. En effet, à force de répéter, de décrire les mêmes endroits, de fixer les mêmes images des habitants, les échos entre les récits de voyage augmentent de plus en plus. Chaque nouveau récit de voyage s'inspire d'un récit antérieur pour refléter les images de la réalité orientale, le stéréotype s'avérant comme une citation anonyme. A partir de là, il devient impossible de dire l'origine exacte des images. Les récits de voyage répètent pourtant, presque tous, des images identiques. Celles que Gautier introduit dans son récit ne diffèrent pas des images déjà connues. Le voyageur perçoit en Orient ce que la culture a défini d'avance pour lui ; sa vision et son expérience de la réalité turque se coulent dans les moules transmis par sa culture. Les représentations codifiées auxquelles donne lieu l'Orient s'imposent soit dans les récits de fictions, de voyage, soit dans les tableaux de nombreux

peintres orientalistes. Une image collective s'élabore et se divulgue dont les traits connus, familiers au lecteur, sont repris par le texte de Gautier.

En ce qui concerne, d'abord, la peinture, en effet, plusieurs peintres orientalistes ont visualisé les divers aspects de la vie en Orient. Les références fréquentes du voyageur aux peintres et à leurs tableaux le montrent clairement ; parmi ceux-ci, nous comptons Alexandre-Gabriel Decamps, un des représentants de la peinture orientaliste. Il a peint une dizaine de toiles inspirées de l'Orient parmi lesquelles *Un Marchand turc fumant dans sa boutique*, *La Ronde turque*, *les Zeibecks*.etc., qui sont toutes des références constantes pour Gautier. Dans les tableaux de Delacroix, en particulier, *Les Massacres de Scio*, et *Les Femmes d'Alger* (Gautier souligne dans *La Presse* du 26 août 1836 la représentation des deux faces de l'Orient, *l'extrême grâce et l'extrême horreur* ; les romantiques font de cette qualité un thème essentiel de la littérature et Gautier y restera attaché), ou encore *La Mort de Sardanapale* qui illustre les visages des guerriers. Les tableaux de Salvator Rosa, peintre baroque, célèbre à l'époque romantique par ses soldats, ses batailles et ses scènes de la vie militaire, apporte les images de brigands et de soudards. Germain Fabius Brest, un spécialiste et en particulier dans les vues de Constantinople, *Un Café turc*, *Les Bords du Bosphore*, *Une Rue à Constantinople*, qui a séjourné quatre ans à Constantinople, est une autre référence pour Gautier. Nous pouvons compter parmi ces peintres orientalistes Théodore Gudin, avec *Un Embarcadère d'Orient et Constantinople et le Bosphore* ; Frédéric Henri Schopin expose au Salon de 1852 *Le Paradis de Mahomet*, que Gautier a vu ; il a rendu compte dans *La Presse* du 8 avril 1847 de *La Tuerie des Janissaires*, de Charles Emile Callande de Champmartin et il a écrit, avant son voyage en Turquie, la préface de *La Turquie* de Camille Rogier, un recueil de vingt-cinq planches ayant pour sujet essentiellement des scènes de la vie turque.

La représentation de l'Orient par la peinture du XIXe siècle est associée tantôt à des images de cruauté, tantôt à l'ambiance de luxe. Les tableaux de ces divers peintres ont donné à sa représentation une expression visuelle et une vie propre. La sensualité, le plaisir idyllique, le harem, le sérail, l'esclave ; le despotisme, le fatalisme, la paresse, la terreur... autant d'images et de thèmes peints dont Gautier se souvient. A aucun moment il ne reste insensible aux images prégnantes de la réalité turque. Pour lui, le voyage ne constitue pas la réfutation du déjà-vu, du lieu commun. Il donne accès au modèle original réel qu'ont copié les

tableaux. Son attitude est tournée vers la vérification, à la source, d'images déjà fortement ancrées dans son esprit. En Turquie, il a pu voir *ces Zeibecks dont les tableaux asiatiques de Decamps ont rendu la physionomie familière à tout le monde ou cette charmante fontaine de style arabe que les gravures anglaises ont rendu familière à tout le monde*(12).

Les fréquentes références aux oeuvres picturales servent, une fois le voyageur arrivé en Turquie, à authentifier la couleur locale du tableau, tout en signalant que l'Orient turc est là, puisqu'il y a adéquation avec l'image fixée par l'écriture, comme en témoignent à Péra

les jeunes gens (qui) sont mis comme des gravures de Jules David(13).

Gautier a vu à Constantinople des tableaux humains conformes à ce qu'il avait déjà vu, tout en n'hésitant pas à subvertir les choses en faisant dériver la réalité de l'image. Le voyageur se réfugie dans des clichés devenus immuables. Un touriste comme lui ne peut ignorer le caractère éculé, ressassé, usé, des clichés. Néanmoins leur très large diffusion n'en anéantit pas pour autant la réalité, quelque artificielle qu'elle puisse paraître. Notre voyageur accepte les lieux communs, aussi réels que le reste, devenus tels par excès de pittoresque.

D'une manière assez paradoxale, Gautier part à la recherche de quelque chose qu'il possède déjà, puisque les images -pittoresques- de l'Orient ont été fixées par les peintres. Nous allons voir que cette attitude amène une conséquence négative : l'Orient réel est quelquefois décevant parce qu'il ne correspond pas toujours au catalogue d'images dont le voyageur est fortement empreint. L'auteur de *Constantinople* se veut plus spectateur qu'acteur de la scène orientale. Mais le spectacle qu'il désire voir en Orient reste très limité, car circonscrit aux tableaux orientaux.

L'origine des images remonte d'une part aux tableaux de divers peintres, d'autre part aux ouvrages fictifs ou aux récits de voyage antérieurs à celui de Gautier.

Pour plusieurs voyageurs en Orient, *Les Mille et une nuits* deviennent une référence obligée. Elles imposent un Orient de fantaisie, offrent un tableau de luxe et de sensualité, figure de la femme sensuelle,

féerie, palais... où les écrivains ont puisé pour trouver un décor et une thématique séduisants et immédiatement identifiables par le lecteur (la figure de la femme sensuelle et fatale devient un stéréotype au XIXe siècle, où elle constitue l'un des grands attraits du voyage en Orient, de Nerval à Flaubert, et même chez Pierre Loti). Les fréquentes comparaisons des éléments du réel aux *Mille et une nuits* ne sont que de simples réminiscences des images livresques. Gautier trouve, par exemple, l'incarnation d'un Orient de richesse et de luxe dans les bazars de Constantinople. Il promène le lecteur, lors de la description du bazar, entre la réalité et les pages des *Mille et une nuits* :

Tout le luxe fabuleux, toute la richesse chimérique de ces pays de soleil que nous entrevoyons comme les mirages d'un rêve du fond de notre froide Europe. Ludovic vous permet de regarder, de déployer, de manier, de faire jouer sous la lumière ces merveilles orientales ; vous fouillez dans la garde-robe des Mille et une nuits ; vous pouvez tout essayer... la veste du prince Caramalzaman et déplier la robe authentique de la princesse Boudroulboudour... (14).

Ici le souvenir livresque bascule dans la réalité. Les images qui surgissent, lorsqu'on prononce le mot « Orient », ce sont d'abord les images de richesse, de beauté, images que Gautier puise dans *Les Mille et une nuits*. Sans nous dire qui sont Caralzaman et Bouroulboudour, il les introduit dans sa comparaison par une référence directe. Car il sait que le lecteur, comme lui, connaît ces personnages, puisqu'ils découlent d'une source sûre et connue de lui. Son Orient est bâti de cet ouvrage, c'est d'ailleurs lui-même qui l'écrit :

Notre Caire, bâti avec les matériaux des Mille et une nuits, se groupait autour de notre place de l'Esbekieh de Marilhat, un tableau singulier et violent(15).

La source picturale des *Mille et une nuits* a été la référence principale de tous les voyageurs orientaux. L'Orient est figé et stéréotypé, puisque c'est au retour de mêmes images que nous assistons.

L'exemple des bazars de Constantinople que nous venons de citer nous apprend d'une part que l'Orient est un territoire de luxe et de richesse, mais aussi révèle une autre réalité orientale fortement figée : celui-ci est un « pays de soleil », de lumière, de ciel bleu.

Je sais, par des amis qui ont fait avant moi le voyage de Constantinople, que ces merveilles ont besoin, comme les décorations de théâtre, d'éclairage et de perspective(16).

Notre voyageur ne refuse pas, comme on le voit, le topos. Il ne se conforme pas passivement aux poncifs des guides et des itinéraires, mais il est prêt à les reproduire, conscient de participer à une oeuvre collective sur l'Orient qui a ses propres topoi. La réalité corrobore ce que l'imagination avait pressenti à travers des lectures, des tableaux. Le soleil, l'éclairage ou la lumière, voici pour le moins des clichés retentissants au point que Gautier ne les prend pas à compte d'auteur : il en rejette la responsabilité sur ses compagnons et les transforme en clichés rapportés. L'écriture de son récit de voyage ne vise pas à produire un texte entièrement original où s'affirme le talent d'un auteur singulier, mais à refuser les récits canoniques afin qu'émerge une figure de l'Orient, son image connue, toujours identique à travers la multiplicité des textes existants. L'écriture individuelle s'efface devant une parole immémoriale, elle ne fait que témoigner et donner la preuve que la réalité expérimentale est celle qu'évoquent les topoi des récits de voyage antérieurs.

Très fréquente est la définition de la collectivité orientale par des traits simplificateurs chargés de la concrétiser et d'en indiquer la mentalité. Au pôle positif de l'Orient de luxe, de richesse, de sensualité, s'ajoute un pôle négatif. Plusieurs récits de voyage considèrent la corruption, souvent associée au despotisme, à la cruauté, comme un trait, secondaire, de l'Orient. Cette image est illustrée surtout par Chateaubriand et Victor Hugo. Dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Chateaubriand laisse paraître nettement son attitude envers les Orientaux/Turcs. Il se débarrasse en quelques pages de Constantinople. Tout ce qu'il dit des Turcs aboutit à l'image de despote, de cruauté des habitants. Lui-même au service du roi et uniquement à la recherche de l'origine de sa culture, des inspirations pour *Les Martyrs*, il se permet d'accuser les habitants de tout ce que l'imaginaire social, mêlé à des intentions politiques, lui suggère. Victor Hugo suit les traces des images émises par son prédécesseur. Comme Chateaubriand, il décrit un Orient de cruauté, de violence :

Les Turcs sont passés par là. Tout est ruine et deuil(17).

Victor Hugo s'inspire largement de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, qu'il a lu plusieurs fois. Il a lu aussi les contes de fées. Son Orient, - imaginaire- s'inspire largement du *Voyage de Syrie et d'Égypte* de Volney, du *Divan* de Goethe, de *Choix de poésies orientales* d'Ernest Fouinet. Hugo n'a pas vu l'Orient, n'a pas connu les Turcs(18), mais les images qu'il transmet dans ses *Orientales* sont des images communément admises en Europe, des images de seconde main : les Turcs sont sauvages, barbares, primitifs, violents, despotes, sur plusieurs points l'inverse du progrès et de la raison. Notons que le but de Chateaubriand et de Hugo était de saluer, d'encourager la révolte des Grecs contre les Ottomans : leurs textes, loin de refléter la réalité, sont faussés par les préjugés cristallisés en stéréotypes.

Les images stéréotypées ne changent pas beaucoup chez Gautier. Son texte est conforme, plus ou moins, aux stéréotypes de son temps, évoqués par ses prédécesseurs. Il a lu le récit de Chateaubriand et son texte s'inspire, en particulier, des *Orientales* de Victor Hugo, référence constante dans *Constantinople*. Voici son étrange définition de la couleur locale, mais conforme à la représentation figée de l'Orient, terre de cruauté pour l'Occident :

C'est par là, dit-on, qu'on fait glisser dans le Bosphore les odalisques infidèles ou qui avaient déplu au maître, pour un motif quelconque, enveloppées d'un sac renfermant un chat et un serpent... Je la raconte sans critique ; si elle n'est pas vraie, elle a du moins la couleur locale(19).

C'est une attitude paradoxale d'apporter la couleur locale, alors que Gautier prétendait à une impression sincère et réelle(20). L'incidente, « dit-on », nous l'avons dit, renvoie directement aux *Orientales*. Le voyageur accepte, « sans critique », le stéréotype : la cruauté des Turcs, image généralisée, au nom de la soi-disant couleur locale ; or il est encore sur un bateau qui s'approche de la ville ; il n'est pas encore descendu à terre ; il n'a pas eu de rapport direct avec les habitants et la vie turque. Voici le stéréotype, l'idée reçue qui sont propagés et se sont disséminés anonymement (quoique nous connaissions l'origine de l'image) ; ils sont répétés, ils sont toujours là, pour être repris et répercutés. C'est ce que Gautier a fait à la suite des autres voyageurs. D'un texte à l'autre, les images, dont nous ne savons pas exactement l'origine, se répètent. Ce simple phénomène de répétition de certaines images à travers plusieurs

textes sur l'Orient- *Itinéraire de Paris à Jérusalem, Les Orientales, Constantinople*- prouve explicitement la présence des stéréotypes dans le récit de Gautier.

Que se passe-t-il après que le voyageur a mis pied à terre ? D'abord, il essaie de reproduire le type turc, d'en fixer les traits généraux et caractéristiques. Rappelons que suivant toujours les définitions données par R. Amossy, le type, contrairement au stéréotype, relève d'une lecture du réel ; il est une prise directe sur le réel, une méthode empirique, résultant d'une recherche que le voyageur effectue à travers les rues de Constantinople. Au premier abord l'attitude du voyageur est de rapporter tous les éléments caractéristiques reliés au portrait physique des habitants, sans oublier, en particulier, leurs costumes. Ainsi un type turc est-il résumé globalement dans ce passage :

Vous revoyez là ces physionomies impassibles comme la fatalité, ces yeux sereinement fixés, ce nez d'aigle se recourbant sur une longue barbe blanche, ces joues brunes, tannées par l'abus de bains de vapeur, ces corps à robuste charpente que délabrent les voluptés du harem et les extases de l'opium, cet aspect du Turc pur-sang...(21).

Vient ensuite le portrait moral de celui-ci. Là, le voyageur est loin de découvrir la mentalité des habitants. Nous en avons vu les raisons. Le type rejoint alors le portrait moral qui découle d'une réserve déjà acquise. Le voyageur définit l'homme oriental selon les stéréotypes traditionnels, les images figées par leurs diverses sources. Les images (fixes) qu'il donne des Turcs se groupent autour des qualités négatives qui sont la cruauté, la violence, le despotisme, la paresse ; le fatalisme et certaines qualités positives comme l'honnêteté, l'hospitalité et la tolérance, qualités que tous les autres récits de voyage antérieurs à celui de Gautier ont déjà plusieurs fois montrées.

Une fois donc les images captées, le voyageur trouve « coûte que coûte » les indices de violence, de terreur un peu partout, même s'il ne fait face à aucun acte de violence. A partir de là, il n'est pas étonnant que les Turcs sont considérés quelquefois comme violents, barbares, primitifs. Ils portent les traces de cette violence sur leur visage : ainsi les hommes à « mine effroyable » que le voyageur rencontre dans les cafés en s'étonnant de leur civilité ; ainsi les Zeibecks de Smyrne *ayant une figure tannée aux yeux d'aigle, aux moustaches de vieux grognards ayant l'air de bandits(22).*

Ainsi les profils inquiétants des vieux Osmanlis du bazar des armes. Voyager en Orient, c'est vivre dans le voisinage de la mort. Les cafés maures de Constantinople font penser à des repaires de brigands, les figures farouches des Turcs éveillent des idées de meurtre et de cruauté. Dans le cadre de cette violence, le voyageur évoque les grands meurtres de l'Histoire : l'anéantissement des Janissaires dans l'Et-Meidan, dont Gautier a vu *un tableau peint par Champmartin*, et plus loin, en remontant le cours de l'Histoire, la grande hécatombe de 1453 dans les fossés de Constantinople, *passage emprunté à Maxime du Camp*. Le pacha de Kurdistan n'est pas capable, selon Gautier, d'approuver « l'idée abstraite de la République » parce que « sa tête » est « façonnée au despotisme oriental ». Les dévots ont « la mine fanatique » dont Gautier se méfie et qui font injure à tous les chrétiens. Les Turcs ne se servent

de fourchettes et de cuillers que devant les étrangers pour faire preuve de civilisation.(23).

Le texte de Gautier est conforme aux stéréotypes diffusés par son époque. Ce savoir de seconde main ne se modifie pas chez lui. Les images qu'il rapporte du portrait moral des Turcs circulent indéfiniment chez presque tous les voyageurs, dans presque tous les récits de voyage et modèlent la vision que l'Européen se fait d'eux.

Pourtant aux qualités négatives imposées par la pensée européenne, il faut ajouter certaines qualités positives, répétées, elles aussi, d'un ouvrage à l'autre : le voyageur sait que le Turc est honnête, qu'il aime l'hospitalité, qu'il est tolérant envers les autres. C'est souvent autour de ces deux qualités positives et négatives, introduites dans la même phrase, que Gautier rapporte le portrait des habitants. Ainsi, une fréquente pratique de l'oxymore apparaît dans la description des portraits, pratique qui unit une vision souvent réelle avec une vision de seconde main, un trait caractéristique que le voyageur a découvert avec un trait stéréotypé ou une idée reçue. En voici quelques exemples :

Les Orientaux, souvent cruels pour les hommes, sont très doux pour les animaux.

... les noires anfractuosités d'une caverne de brigands, quoique ce fussent.... les plus honnêtes gens du monde.

La barbarie et la civilisation se rencontrent dans une même idée

*... fausse livrée de civilisation endossée par un corps barbare ;
Les Turcs, qui sont graves, lents, majestueux pour toutes les
actions de la vie, ne se hâtent que pour la mort ;
La dignité féroce et tranquille d'un Zeibek de Decamps(24).*

Les images que Gautier donne des habitants ne sont pas à l'état pur. Un savoir de seconde main s'y trouve mêlé. Le texte qui prétend refléter le réel ne peut le faire sans être ramené au déjà-pensé, au déjà-dit ou au déjà-lu. Il est voué à la répétition servile, subordonnée aux normes sociales et aux visions du monde en cours. Le discours mimétique ne peut aller sans une part d'un discours stéréotypé. D'une production abondante, d'une tradition, d'une mode -voyage en Orient- qui dure depuis des siècles et qui augmente surtout au XIXe siècle découle donc nécessairement un consensus autour de certains lieux communs, de certaines images positives ou négatives. Cette cristallisation qui s'opère sur un espace géographique aboutit à l'édification et à la répétition des images collectives, des thèmes fortement figés dans l'esprit européen, réactivés par une tradition littéraire ou picturale et la lignée des grands voyageurs :

La première question que l'on adresse à tout voyageur qui revient d'Orient est celle-ci : Et les femmes ?... Ce lieu commun oriental... intéresse toujours le lecteur et surtout la lectrice. (25).

Pour exprimer la réalité orientale formée d'un conglomérat d'images -négatives ou positives-, de thèmes -par exemple les femmes- que se lèguent les générations à travers une production toujours renouvelée et toujours identique de récits de voyage, le lieu commun ou les stéréotypes semblent être, malgré l'idée de banalité qu'ils suggèrent, l'une de formes appropriées du récit de voyage. Ils témoignent en effet de l'intemporalité répétitive et de leurs inscriptions littéraires ou picturales. Le voyageur perpétue ainsi une tradition, répète lui aussi les images familières au lecteur. A la femme orientale, figure exotique stéréotypée, surtout au XIXe siècle, Gautier consacre un chapitre entier. Le voyageur s'insère dans une tradition immuable et s'y abandonne.

Pourtant il arrive au voyageur de refuser le lieu commun . Chez Gautier, ce refus apparaît paradoxalement sur un sujet incontournable du récit de voyage en Orient : les femmes. Plusieurs récits de voyage

rapportent une aventure quelconque avec une femme turque ; mais Gautier s'oppose au topos, refuse l'aventure. En effet, si on lit la suite de la première partie du passage que nous venons de citer, nous voyons le refus clair de Gautier :

Chacun y (à la question : Et les femmes ?) répond avec un sourire plus ou moins mystérieux selon le degré de fatuité, de manière à faire sous-entendre un respectable nombre de bonnes fortunes. Quoiqu'il en coûte à mon amour-propre , j'avouerai humblement que je n'ai pas la moindre indiscretion de ce genre à commettre, et je serai forcé, à mon grand regret, de priver ma relation du récit de toute aventure amoureuse et romanesque(26).

Quoique Gautier se prive d'une telle aventure, refuse le topos, pourtant il ne manque pas de décrire, à chaque occasion, les femmes. Prendre le contre-pied du discours dominant et lui substituer une vision insolite (Gautier applique aux femmes une vision picturale et s'attache plutôt à décrire leur portrait physique) ne suffit pas à détruire ce « lieu commun oriental » (Rappelons que, après Gautier, un autre voyageur, Pierre Loti, poursuit d'ailleurs ce discours traditionnel dans *Aziyadé*).

Pourquoi refuser alors le topos ? La raison en est, semble-t-il, la suivante : dans les récits de voyage, les ouvrages et les tableaux traitant de l'Orient, les femmes ont été si souvent évoquées qu'un certain malaise s'empare de l'écrivain. A force de répéter, le sujet est devenu tellement banal que Gautier ne veut pas reprendre le topos. Il renvoie aux ouvrages qui ont déjà plusieurs fois traité cette thématique :

Je pourrais copier ici, dans les voyageurs qui m'ont précédé, une foule de détails sur la Validé, sur les Haasakis, les sultanes, les odalisques et l'aménagement intérieur du sérail ; les livres d'où je tirerais ces notions sont aux mains de tout le monde, et il est inutile de les transcrire : passons à quelque chose de plus précis....(27).

Gautier semble avoir peur que son récit sombre dans la banalité. En effet toutes les images que nous venons d'évoquer ont été si souvent répétées qu'elles finissent par aboutir à une banalité extrême. Ce danger guette toujours un récit de voyage. Donc les femmes orientales ne valent plus la peine d'être réévoquées. C'est parce que ce thème est désormais

davantage perçu comme un lieu commun que comme une réalité, que le voyageur refuse de le reprendre. La réalité n'est pas restituée par l'écriture, elle passe par la littérature, par la tradition, par les stéréotypes, dont elle est soit l'émanation, soit le rejet. Dans les deux cas, elle est déformée. Il est toujours aussi arbitraire et factice de choisir dans la réalité ce qui se conforme au goût littéraire que d'éliminer tout ce qui pourrait laisser croire à une concession aux engouements éphémères de la mode. Si le danger de la répétition et de la banalité est bien prévisible et si le voyageur en est conscient, pourquoi alors privilégier le discours de l'identité qui est celui du stéréotype ? Pourquoi les topos ou le stéréotype demeurent-ils pourtant comme des concepts centraux dans le récit de voyage, celui de Gautier ou un autre ? La raison en est, semble-t-il, la suivante : l'écriture de stéréotypes dérive d'une nécessité inéluctable, la présence du réel. La déontologie du voyageur lui interdit d'inventer de fausses descriptions, car plusieurs voyageurs qui l'ont précédé, ont vu aux mêmes endroits les mêmes choses. En dehors de cet impératif, il faut tenir compte de l'attente du lecteur. (Le texte de Gautier est orienté vers les lecteurs/lectrices européen(ne)s). Le public sédentaire, ne voyageant pas, désire bénéficier d'une approche de l'Orient, soit parce qu'il ne veut pas voyager malgré son goût pour les pays étrangers, soit parce qu'il souhaite préparer son voyage par des lectures appropriées, soit parce qu'il pense rafraîchir ses propres souvenirs. La réalité représentée, que le récit de voyage substitue au monde réel, se doit d'en rester le plus proche possible, car de multiples autres témoignages peuvent servir de contre-épreuves. Elle se doit de répondre à l'attente du lecteur déjà familiarisé peut-être par d'autres lectures ou par des idées couramment répandues sur l'Orient. Le lecteur du récit de voyage désire avant tout avoir accès à un monde à travers une description fidèle. Le lieu commun ou le cliché, à l'aspect familier, car ils sont perçus comme du déjà-entendu, correspondant parfaitement aux intentions du récit. Ils restaureront l'image d'un monde compréhensible. Le lieu commun qui s'inscrit sous le signe de la répétition et de l'identité semble revendiquer sa fidélité aux choses, son parti-pris de réalité au détriment de l'originalité. Il faut ajouter que, vue de ce point de vue, l'écriture du topos s'oppose à celle de la métaphore qui privilégie le point de vue subjectif. L'image émane de l'imagination du percevant et métamorphose le réel, le rend insolite et inouï. Or le récit de voyage doit éviter l'altération des images reconnues, figées par les régénéscences de la métaphore. Celle-ci, lorsqu'elle n'est pas un cliché, c'est-à-dire bien souvent une image ressassée, réclame l'originalité du

regard, la singularité de la vision qui jouent contre l'univocité intangible de la réalité orientale. Elle introduit le règne de la différence, de la multiplicité, voire de la dissension (rappelons les nombreuses métaphores picturales chez Gautier). La fidélité à certaines images (idéales ou non), à leurs permanences, exige un discours immuable, conforme aux rites institués qui transmet la réalité, soit pour ne pas la laisser dégénérer et lui être fidèle, soit pour suivre la pensée collective des générations passées. Mais nous avons vu que Gautier se situait entre les deux chemins. Il accepte les clichés, les poursuit, les perpétue, mais il lui arrive aussi de les refuser.

Le récit de voyage est souvent le lieu d'une vérification. Le voyageur vient en Orient pour vérifier l'authenticité des lieux communs, des images reçues, la réalité des topoi retransmis à chaque nouveau récit de voyage. Néanmoins, ici, apparaît une conséquence inéluctable, donc négative, d'une telle attitude qui espère sans cesse vérifier le topos. En effet, nous avons déjà évoqué que la fabrication des topoi passait par les lectures et la contemplation des tableaux. Une fois les images prises à travers ces diverses sources, apparaît une fréquente confrontation entre ce que le voyageur a déjà lu ou déjà vu, avec la réalité vécue. Ces images sont quelquefois détruites lors de cette confrontation. Ainsi souvent une déception se fait jour. Chaque élément du réel permet de rendre concrète une réalité abstraite car absente, inconnue. Mais la réalité se révèle décevante. Les visions longtemps occupées par l'imagination du voyageur disparaissent dès la confrontation avec la réalité. Le voyageur se voit infliger souvent un cruel démenti par le réel :

Il y a loin de là aux magnificences des Mille et une nuits que ce seul mot de sérail fait rêver aux imaginations les plus paresseuses, et il faut avouer que ces boîtes à grillages serrés.... ressemblent furieusement à des cages à poulets.

Dans les pays du nord, où l'on se fait, d'après les contes arabes, une idée exagérée de la magnificence orientale, les esprits les plus froids ne peuvent s'empêcher d'élever en imagination des architectures féeriques avec des colonnes de lapis-lazulis, des chapiteaux d'or, des feuillages d'émeraude et de rubis, des fontaines de cristal de roche, où grésillent des jets de vif-argent.(28).

La déception vient souvent du fait que le voyageur reste très attaché aux images préconçues. Si l'on nous permet ici de faire une

comparaison, comme Fabrice del Dongo, dans *La Chartreuse de Parme* qui, en quête de la bataille de Waterloo, n'arrive pas à la trouver comme quelque chose dont les livres lui ont parlé, notre voyageur se trouve naturellement confronté à une réalité décevante.

Les exemples que nous venons de citer tendent en fait à mettre en évidence deux points : l'incompatibilité entre les topoi et la réalité d'une part, et d'autre part la parenté des topoi avec l'imagination.

Parti à la recherche de ces topoi qui avaient aiguillonné en partie son désir de l'Orient, il découvre le caractère irréel, mensonger, exagéré de ceux-ci.

Ce n'est pas, bien entendu, uniquement à Constantinople que l'image du pays visité préparée par les diverses sources aboutit à la déception. Dans les autres récits de voyage aussi, la confrontation avec la réalité a quelquefois déçu le voyageur. Ainsi, par exemple, dans le *Voyage en Russie*, la réalité ne répond pas à l'attente du voyageur, surtout si l'image préexistante dans son esprit se fonde sur une source littéraire. C'est ce qui se passe à Berlin :

Notre idée sur Berlin était tirée en grande partie des contes fantastiques d'Hoffmann. Malgré nous, un Berlin étrange et bizarre, peuplé de conseillers antiques, d'hommes au sable de Kreissler, d'archivistes Lonsurst, d'étudiant Anselme, s'était bâti au fond de notre cervelle dans un brouillard de tabac ; nous avions devant nous une ville régulière, d'aspect grandiose, aux pompeux.... marquée au sceau de la modernité la plus récente(29)

Si Gautier ne retrouve rien du fantastique d'Hoffmann dans cette ville, il décrit cette idée préconçue et la décevante réalité de la même manière. En revanche, si l'on regarde le récit de Gautier sur Grenade, dont il fut déçu aussi, l'idée annihile complètement la réalité :

L'aspect de Grenade trompe beaucoup les prévisions que l'on avait pu se former.... On se figure une ville à moitié mauresque, moitié gothique.... On s'attend à voir des maisons sculptées, historiées avec des blasons et des devises héroïques.... Enfin la réalité d'une décoration d'opéra, représentant quelque merveilleuse perspective du Moyen-Age.(30).

Nous avons l'impression que Gautier ne tient pour « vrai » que son imaginaire.

Dans *Italia*, Gautier évoque des images d'Epinal fixées par son imagination enfantine que la confrontation avec la réalité vient détruire. Ainsi il se montre fort déçu de ne pas voir tous les jeunes Savoyards en costume de ramoneur occupés à ramoner les cheminées comme les représentent les poupées folkloriques ; de même les noms des villes sont associés depuis son enfance à leur production régionale :

Une idée enfantine que d'assez longs voyages n'ont pu dissiper entièrement nous fait toujours imaginer les villes d'après le produit qui les rend célèbres : ainsi Bruxelles est un grand carré de choux, Ostende un parc d'huîtres, Nuremberg une boîte de jouets, et Genève une montre avec quatre trous en rubis(31).

Après avoir complaisamment décrit son Genève imaginaire, une ville-montre, Gautier se voit infligé un cruel démenti par le réel :

Eh bien ! Ce rêve s'est envolé comme les autres ; Genève, nous devons l'admettre, n'a plus du tout l'air d'une montre et c'est fâcheux !(32).

En conclusion, contrairement à ce que prétendait Gautier dans son récit, nous avons pu découvrir dans son discours mimétique plusieurs traces de stéréotypes ou de clichés, les plus petites formes de l'intertextualité, ce qui montre que son texte n'est pas un calque strict de la réalité orientale. Le récit de voyage de Gautier obéit en grande partie aux poncifs de l'exotisme, parce que l'écrivain ne veut pas renverser les images connues du public. Il les perpétue en les réintroduisant dans son texte. Le recours aux stéréotypes émane quelquefois d'une obligation : l'écrivain n'a pas eu d'accès suffisant à la vie orientale, il n'a pas pu entrer en contact avec le monde turc. Ayant dû s'arrêter au seuil de la vie autochtone, impuissant à entrer en communication avec l'autre, il s'est efforcé, nous dit Jean Richer d'*inférer de l'intérieur par l'extérieur*.

Il s'est acharné à saisir les détails des moeurs dont les origines profondes lui échappaient et, du moins, à les cerner d'aussi près que possible, par le moyen de descriptions précises, à compenser en quelque

sorte la pauvreté des contacts humains par la profusion des renseignements visuels(33).

Mais à se cramponner ainsi à la silhouette extérieure des choses, et bien qu'il ait réussi à acquérir de celle-ci une « vision hyper-réaliste »(34), il ne peut tenir au lecteur qu'un propos d'intérêt limité. Gautier ne nous rapporte souvent qu'un déballage de clichés et d'impressions superficielles, « ce qu'on pourrait appeler chromo »(35).

Kubilây AKTULUM
SULEYMAN DEMIREL UNIVESITEI
BURDUR Turquie

NOTES

1. Roland Barthes « Théorie du texte », *Encyclopedia Universalis*, vol. 22
2. M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, 1971 ; L. Jenny, « Structure et fonction du cliché », *Poétique* n°12, 1972 ; R. Amossy, *Le Discours du cliché*, Sedes, 1982 ; A. Herschberg-Pierrot, « Problématique du cliché », *Poétique* n°43, 1980.
3. Pour plus de détails, voir R. Amossy, *Les Idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, Nathan, 1991.
4. Edward Said, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Seuil, 1980.
5. Théophile Gautier, *Constantinople*, Christian Bourgeois, 1991, p.415.
6. Il est à noter cette réponse de Gautier à Ernest Feydeau qui lui reproche de ne pas avoir parlé « de la manière de penser et de sentir des habitants » : « Comment pourrais-je savoir ce que pensent les Turcs, puisque nous ne parlons pas la même langue », E. Feydeau, *Théophile Gautier, Souvenirs intimes*, p.143.
7. Cités par R. Amossy, *Idées reçues*, p.37.
8. P.25, p.362.
9. Préface de « *La Turquie pittoresque* de W.A. Duckett », dans *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, p.359.
10. *Italia*, Fasquelle, 1905, p.73.
11. R. Amossy, *op. cit.*, p.24 ; B. Mouralis, *Les Contre-littératures*, PUF, 1975, p.77.
12. *Constantinople*, p.79, p.122.
13. *Ibid.*, p.119.
14. *Ibid.*, p.160.
15. Th. Gautier, *L'Orient*, t. II, Fasquelle, 1902, p.187. La même source va inspirer largement, au XIXe siècle, un écrivain comme André Gide. Cet ouvrage lui ouvre les perspectives de l'allée du rêve, de l'Orient imaginaire : « Tout ce qui concerne l'Orient

- vient en droite ligne des *Mille et une nuits* », Raymon Tahhan, *André Gide et l'Orient*, 1963, Abécé, p.96.
16. *Constantinople*, p.113.
 17. Victor Hugo, « L'Enfant », *Les Orientales, Oeuvres complètes*, Poésies, I, R. Laffont, Bouquins, 1985, p.476. Pour traduire l'image de violence des Turcs, Maxime du Camp cite les mêmes lignes dans ses *Souvenirs et Paysages d'Orient*, Arthur Bertrand, 1848, p.355.
 18. M. du Camp écrit ironiquement à propos des *Orientales* vers 1840 : « faire des Orientales sans connaître l'Orient, c'est faire une gibelotte sans avoir le lapin. » Cité par Raymond Schwab, *La Renaissance orientale*, Payot, 1950, p.434.
 19. *Constantinople*, p.99.
 20. *Ibid.*, p.273.
 21. *Ibid.*, p.165.
 22. *Ibid.*, p.79 et 138.
 23. *Ibid.*, p.233, 187, 149.
 24. *Ibid.*, p.135, 138, 149, 159, 198, 200, et *Le Moniteur universel*, 24 février 1860.
 25. *Constantinople*, p.235.
 26. *Ibid.*
 27. *Ibid.*, p.241.
 28. *Ibid.*, p.98, 329.
 29. *Le Voyage en Russie*, Charpentier, 1912, p.4.
 30. *Le Voyage en Espagne*, Garnier-Flammarion, 1966, p.243.
 31. *Italia*, p.3
 32. *Ibid.*, p.3. Pourtant le topos se trouve confirmé en Egypte : « Notre Caire, bâti avec les matériaux des *Mille et une nuits* se groupait autour de la place de l'Esbekieh de Marilhat, un tableau singulier et violent », *L'Orient*, t.II, p.187. Lorsque le voyageur arrive en face de cette place, il voit l'image qu'il s'était forgée à partir du tableau se calquer sur le réel et s'insérer parfaitement dans la réalité : « Nous ne nous attendions pas à trouver devant nous le tableau de Marilhat, sans cadre et seulement grandi par les proportions de la réalité... Notre rêve n'était pas dérangé ». *L'Orient*, t.II, p.194.
 33. Jean Richer, *Etudes et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Nizet, 1981, p.77.
 34. Marie-Claude Schapira, *Le Regard de Narcisse*, Presses universitaires de Lyon, 1984, p.103.
 35. Marcel Voisin, *Le Soleil et la nuit, l'imaginaire dans l'Oeuvre de Gautier*, Université de Bruxelles, 1981, p.162.

**SOUVENIR DE POMPEI
OU UNE SOLIDARITE LITTERAIRE
DE THEOPHILE GAUTIER
ET DE GERARD DE NERVAL**

Arria Marcella paraît pour la première fois avec le sous-titre de « Souvenir de Pompéi » dans *La Revue de Paris* en mars 1852(1). Souvenir de Pompéi, en effet ; en 1850, Théophile Gautier a voyagé en Italie avec Louis de Cormenin entre août et novembre en passant par Venise, Florence, Rome et Naples, d'où il est expulsé le 4 novembre, en tant qu'« écrivain socialiste »(2). On pourrait donc s'attendre à un récit de voyage à l'ancienne ville de la Campanie. Dans cette perspective, il est d'autant plus intéressant de remarquer le sous-titre, que Gautier y fait observer le genre de son écrit :

« Nous n'écrivons pas des impressions de voyage sur Naples, mais le simple récit d'une aventure bizarre et peu croyable, quoique vraie »(3).

L'histoire d'Octavien, le héros de la nouvelle, est bien une aventure romanesque et si fantastique qu'il est bien impossible de faire croire sa réalité aux lecteurs de *La Revue de Paris*. Le sous-titre paraît ainsi trahir sa propre prétention d'être un vrai souvenir du voyage. Pourquoi, dans ce cas, ajoute-t-il cette note fallacieuse après le titre ?

Deux ans plus tard, au début de 1854, paraîtra une nouvelle sur la religion de Pompéi, intitulée *Isis*, dans *Les Filles du feu*(4) de Gérard de Nerval. Ce récit, qui se trouve entre *Octavie* et *Corilla* y constitue le noyau de la série italienne, voire napolitaine. Dans *Isis*, il est question de la résurrection du passé par l'imaginaire ainsi que dans *Arria Marcella, Souvenir de Pompéi*. Qui plus est, lorsque Nerval avait publié auparavant des versions plus amples du récit, celles-ci portaient un sous-titre ; tout d'abord *Temple d'Isis. Souvenir de Pompéi*, dans *La Phalange* à la fin de décembre 1845(5) et puis *L'Iseum. Souvenir de Pompéi* dans *L'Artiste-Revue de Paris* les 27 juin et 4 juillet 1847. Le genre du récit nervalien est complètement différent de la nouvelle de Gautier(6), mais les deux amis peuvent jeter un regard l'un sur l'autre en adoptant le même sous-titre.

Au début du *Temple d'Isis ; Souvenir de Pompéi*, Nerval fit allusion à des tentatives de palingénésie par l'imagination(7) :

Souvent même on restait sur les lieux jusqu'au lendemain, afin de parcourir Pompéi pendant la nuit, à la clarté de la lune, et de se faire une illusion complète. Chacun pouvait supposer en effet que, remontant le cours des siècles, il se voyait tout à coup admis à parcourir les rues et les places de la ville endormie ; la lune paisible convenait mieux peut-être que l'éclat du soleil à ces ruines.(...)(8).

Il y ajoute tout de suite l'anecdote de la fête organisée par un ambassadeur résidant à Naples pour réanimer les ruines par des personnages vivants vêtus à l'antique, fête dont la réalité n'est attestée d'aucune manière(9). Là s'arrête la résurrection imaginaire chez Nerval, qui va se diriger vers la description et la réflexion sur la cérémonie du culte d'Isis. Dans *Arria Marcella*, la promenade nocturne aux ruines pompéiennes permet d'assister, à la clarté de la lune, à une

restauration étrange, faite de l'après-midi au soir par un architecte inconnu(10).

Ne peut-on pas la considérer comme une tentative palingénésique répondant à l'invitation de son ami ?

L'intérêt est que les deux compagnons de jeunesse ont recours au même guide de voyage afin de procéder à la description, et cela d'une manière totalement discrète. *Le Corricolo* d'Alexandre Dumas, publié en 1843, révèle l'existence d'un livret de voyage, à travers la note du chapitre « La Rue des tombeaux » :

Tous ces détails sont empruntés à l'excellent ouvrage de M. Bonnacci, directeur des fouilles. C'est un guide absolument nécessaire à quiconque a le désir de visiter Pompeia avec quelque fruit(11).

Le nom exact est Charles Bonucci, directeur des fouilles et auteur du guide touristique intitulé *Pompéi*, dans la préface duquel il énumère les livres concernant la ville ensevelie(12). En 1845, lors de la rédaction de son *Temple d'Isis*, Nerval aurait pu lire cette source du récit de voyage dumasien, mais il suit plutôt un autre guide : *Voyage à Pompéi* par l'abbé Dominique Romanelli(13). L'orthographe d'un

terme architectural, « hypoetron » pour désigner le genre de l'enceinte du temple d'Isis, et les objets retrouvés dans le site, tout cela fait un témoignage certain de l'emprunt à Romanelli par Nerval(14). A la différence de l'allusion à Apulée et à un

volumineux manuscrit qui racontait l'établissement et les cérémonies du culte d'Isis à Pompéi(15),

cette source livresque est soigneusement cachée pour la description du temple d'Isis et des objets exposés au musée de Naples, à tel point que l'on ne l'a pas remarquée jusqu'ici. De l'autre côté, au moment de rédiger *Arria Marcella*, il est bien possible que l'ami intime de Nerval, connaissant ce guide du voyageur, l'ait sous les yeux avec les livres de François Mazois. En fait, après que P. Laubriet avait dévoilé la dette de Gautier envers *Les Ruines de Pompéi* et *Le Palais de Scaurus*(16), Jean Gaudon a révélé une autre possibilité, tout à fait convaincante, de l'emprunt par Gautier à Romanelli(17). Les amis sont tous les deux discrets sur ce point, mais il est sûr qu'ils ont pris le même guide pour la description de la ville campanile(18).

Il en est de même pour le conflit religieux, également mis en scène dans l'article archéologique de *La Phalange* et la nouvelle fantastique de *La Revue de Paris*. Aucun monument n'indique l'existence du christianisme dans la ville romaine ensevelie en 79. En effet, les temples sont tous consacrés aux dieux grecs et à la déesse égyptienne, mais pas de temple chrétien. Jean Guillaume indique avec raison que le conflit entre la religion antique et la religion nouvelle n'apparaît que dans *Les derniers jours de Pompéi*, par E. Bulwer Lytton(19). Malgré la différence de nuance entre Nerval et Gautier, la lutte des cultes des dieux anciens contre le culte du Christ témoigne que le cadet suit l'exemple de son aîné en incarnant le christianisme dans le père d'Arria, face à la religion ancienne de la belle Pompéienne.

Si, d'une part, le cadre de l'histoire d'*Arria Marcella* est formé, pour ainsi dire, sur celui du *Temple d'Isis*, le choix de la ville ressuscitée, la résurrection du passé et la lutte des religions, d'autre part, l'idée philosophique peut découler de l'introduction à la troisième traduction en 1840 de *Faust* de Goethe par Gérard de Nerval. Depuis l'étude de G. Poulet(20), il est reconnu que Gautier a

été profondément marqué par la lecture du drame allemand, et surtout par celle des analyses nervaliennes de 1840. *Arria Marcella* est l'exemple le plus indubitable de la symbiose des idées : il n'y a pas seulement deux allusions à Faust lui-même(21), mais aussi et surtout bien des similitudes à divers niveaux(22).

Rappelons que l'évocation des fantômes est un des sujets favoris de Gautier depuis sa jeunesse, et que le dualisme entre la réalité et l'hallucination, la vie et la mort, le présent et le passé, est souvent attesté avant 1840. J. Gaudon a raison de dire qu'

à cette époque où il ne peut encore connaître le Second Faust, Gautier organise déjà son récit selon une structure binaire : celle du présent et d'un temps, par nature « autre »(23).

Bien entendu, rien qu'à se rappeler les deux âmes voulant se séparer(24), on se rend bien compte que le premier *Faust* a pour fondement le dualisme de la terre et du ciel. Et cette antithèse, en tant que base des contes fantastiques(25), est soulignée sous la plume de Gautier dès 1831 à l'égard d'Hoffmann, et de plus, par rapport au *Faust* de Goethe.

En effet, comme le dit Madame de Staël à propos de Faust, il y a tout et de même plus que tout dans ces conceptions d'un génie complexe et inépuisable : la vie extérieure réelle, reproduite jusque dans ses détails les plus familiers, à touches larges et franches comme celles des vieux maîtres ; la vie intérieure et imaginative, les malaises de l'âme et les découragements amers, des visions et des rêves horribles ou gracieux, des figures grimaçantes et bizarres, des ricanements diaboliques, à côté d'un ravissant profil de jeune fille, au milieu d'une peinture suave, le ciel et l'enfer, le dessus et le dessous, ce qui est et ce qui n'est pas, et tout cela avec une force de couleur, une intensité de poésie, une verve d'exécution dont Hoffmann, peintre, musicien, ivrogne et hypocondre était peut-être le seul capable au monde(26).

Ici Gautier rapporte l'idée de Madame de Staël sur la fusion oppositionnelle de la vie extérieure et de la vie intérieure, à savoir qu'il entend l'expression « plus que tout » dans le sens de la coexistence des contraires : le ciel et l'enfer, le dessus et le dessous,

ce qui est et ce qui n'est pas. Comment est-il possible de réaliser cet état ? Une des solutions présentée par Hoffmann serait le « voyageur enthousiaste » qui sépare à peine « sa vie intérieure de sa vie extérieure »(27). A la même question, Gautier répondrait comme Hamlet : en faisant sortir « la roue du temps de son ornière »(28) ; en fait, dans *Arria Marcella*, l'antique ville ressuscite brusquement durant une promenade nocturne aux ruines, ainsi l'on assiste au passé surgi au milieu du présent. Remarquons que la première partie de *Faust* ne montre pas d'exemple de la superposition des deux couches temporaires avec l'épisode de Marguerite. C'est dans le *Second Faust* que Goethe illustre le dualisme dépassé par le moyen de la résurrection de la beauté grecque dans le château gothique du Moyen-Age.

Soulignons que Gérard de Nerval émet deux hypothèses sur l'interprétation de l'épisode d'Hélène « tirée par le désir de Faust de sa demeure ténébreuse de l'Hadès » :

Est-ce le souvenir qui se refait présent ici ? ou les mêmes faits qui se sont passés se reproduisent-ils une seconde fois dans les mêmes détails ?(29).

Cette hésitation, soulignée par « ou », et qui n'est pas aussi claire qu'il ne paraît, Gautier la reprend et la clarifie en ces termes :

Un prodige inconcevable le reportait, lui Français du XIXe siècle, au temps de Titus, non en esprit, mais en réalité, ou faisait revenir à lui, du fond du passé, une ville détruite avec ses habitants disparus(30).

Ou descendre dans le passé ou faire revenir le passé au présent ? L'alternatif démontre l'affinité entre Théo et Gérard, non pas entre Goethe et Gautier. S'il est vrai que Gautier montre intentionnellement la ressemblance de sa nouvelle fantastique avec l'épisode d'Hélène, il est aussi certain que la référence de Gautier est plutôt la présentation nervalienne du *Second Faust* que le drame propre de l'écrivain allemand(31). En d'autres termes, les allusions suffisamment explicites au texte de Nerval ne démentent pas la solidarité des deux amis.

La ressemblance se retrouve même au niveau de l'expression « rien ne meurt de ce qui a frappé l'intelligence »(32) dans la réflexion nervalienne :

Rien ne meurt, tout existe toujours ; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois(33)

dans *Arria Marcella*. « Ces croyances philosophiques d'Octavien » ne sont qu'une reprise des « idées philosophiques touchant l'immortalité des âmes » d'après le traducteur de *Faust*. Gautier manifeste à l'évidence son adhésion complète en ces termes : « croyances que nous ne sommes pas loin de partager ». Ce surgissement de la voix du narrateur dans la trame du récit ne manquerait pas de jouer le rôle d'indicateur pour rappeler la camaraderie idéologique chez les deux écrivains qui partageaient autrefois la même signature G.G. Et ce signe d'amitié est d'autant plus sympathique qu'au moment de la publication de la nouvelle pompéienne en 1852, Gérard venait de sortir de la maison de santé, dans laquelle il avait été hospitalisé le 23 janvier pour y rester jusqu'au 15 février. Dans cet état, il est consolant de rappeler aux lecteurs de *La Revue de Paris* le nom de Faust par rapport à Gérard de Nerval.

On dit souvent que Nerval, à l'âge de dix-neuf ans, a été connu en tant que jeune traducteur de *Faust*, et c'est vrai. Mais il faut préciser que sa traduction ne s'est pas imposée dès le début parmi d'autres, malgré l'enthousiasme de Berlioz qui a composé les *Huit scènes de Faust* en 1829 d'après la traduction nervalienne(34). La première traduction du drame de Goethe par Albert Stapfer, publiée d'abord en 1823, jouit en 1828 de la réédition in folio, ornée de dix-sept gravures magnifiques d'Eugène Delacroix(35). En 1840, après la deuxième version de 1835, la traduction de Nerval, avec l'introduction nouvelle et l'analyse du *Second Faust* paraît dans la collection nommée « Bibliothèque d'Elite », collection à bon marché, destinée à concurrencer la contrefaçon belge(36). De plus, sa parution est en quelque sorte effacée par celle de la traduction complète par Henri Blaze dans la fameuse collection Charpentier, et celle-ci, outre plusieurs rééditions du même format(37), connaîtra une belle édition illustrée par Tony Johannot en 1847(38). D'autre part, les trois versions de Nerval sont publiées dans une édition modeste, et ne connaissant aucune réédition(39).

En 1850, la situation change brusquement. Il y a la révélation de l'appréciation à l'égard de la traduction de Nerval par Goethe lui-même(40). Citons l'article d'Auguste Lireux, premier révélateur au public français :

Goethe fit un grand éloge de la traduction de Gérard, disant que quoiqu'en prose pour la meilleur partie, elle était très réussie ; Je n'aime plus lire le Faust en allemand, disait-il ; mais dans cette traduction française tout agit de nouveau avec fraîcheur et vivacité(41).

Ce passage, tiré des *Entretiens avec Goethe* par Eckermann aura un retentissement si vaste que tout le monde répétera l'éloge de Goethe pour la traduction nervalienne. Cela commence par Gérard de Nerval lui-même, qui fait allusion aux louanges dans *La Presse* du 26 août 1850(42). En octobre, entre la première et la seconde partie de sa quatrième version de *Faust*, il insère le même fragment dans la note du traducteur(43), suivi de près par Hippolyte Babou(44) et par Edmond Texier(45). A partir de ce moment, le nom de Gérard de Nerval semble s'établir définitivement comme le meilleur traducteur français de *Faust* de Goethe, à ce point que, lorsque le fils d'Albert Stapfer rééditera la version de son père en 1855, il lui faudra se justifier pour le choix du texte :

Nous dirons, sans attendre les objections, pourquoi nous n'avons pas adopté la traduction très connue, sinon très lue, de Gérard de Nerval(46).

Dans cette perspective, ne peut-on pas penser que le rappel à *Faust* rehausse l'image du traducteur français, et donne confiance à Gérard lui-même ?

En août 1850, alors que Gautier part en voyage pour l'Italie, Gérard lui succède dans la place du chroniqueur théâtral de *La Presse*, mais lui aussi, il part en Allemagne pour assister aux fêtes organisées en l'honneur de Herder et de Goethe à Weimar. Là-bas, il passe, d'après une lettre de Hans von Bülow, pour

un français très savant et célèbre comme traducteur du Faust de Goethe(47).

A ce titre il est le mieux qualifié pour faire le rapport sur la célébration du poète allemand, et à part les deux articles intitulés « Les Fêtes de Weimar »(48), il a envoyé au quotidien de Girardin un récit de voyage sous la forme d'une lettre adressée à Alexandre Dumas, où il parle aussi du *Faust* de Spohr représenté à Francfort et de la maison de Goethe(49). Si le destinataire de cette lettre-article est Alexandre Dumas, c'est d'abord parce que Nerval a voyagé avec lui aux bords du Rhin en 1838 pour la documentation de *Léo Burkhart*, certes, mais aussi parce qu'ils ont

si souvent discuté ensemble sur la possibilité de faire un Faust dans le goût français(50) ;

et en effet, dans la lettre du 29 décembre 1850, Nerval propose à Dumas de « faire en drame les deux *Faust* » avec Liszt(51). Un an plus tard, en décembre 1851, non avec son ancien compagnon de voyage, mais avec Joseph Méry, il créera au théâtre de la Porte Saint-Martin une pièce bien faustienne : *L'Imagier de Harlem*(52). Nerval écrit à Jules Janin :

Il y a beaucoup de Faust dans la pièce, et même du Second Faust(53).

Les comptes rendus(54) ne manquent pas de faire mention de *Faust* et de son traducteur . Paul de Saint-Victor :

Ici, les auteurs ont intercalé, en l'éclaircissant, une scène du Second Faust de Goethe(55).

Armand de Pontmartin :

L'ingénieur traducteur de Faust est arrivé avec une légende (...). Il en a indiqué çà et là, en digne disciple de Goethe, les profondeurs mystérieuses et confuses(56).

Et Théophile Gautier aussi ; dans *La Presse* du 30 décembre 1851, il présente le héros du drame face au portrait d'Aspasie comme le Faust de la seconde partie :

A l'aspect de ses traits si purs, de cette perfection classique disparue du monde, Coster se sent l'âme troublée, et son désir remonte le cours des temps.

Il fait ensuite une mention directe du traducteur de *Faust* :

Le second acte nous mène à la cour de l'archiduc d'Allemagne, et nous fait voir que Gérard de Nerval, qui a si bien traduit Goethe, s'est souvenu du Second Faust(57).

On voit ainsi quel rapport solide s'est établi entre Nerval et le *Faust* de Goethe à la suite de la découverte en 1850 du passage élogieux de celui-ci sur la traduction nervalienne, et, dans le même sens, quel effet le rappel de ce lien pourrait produire sur les lecteurs de *La Revue de Paris* lors de la lecture d'*Arria Marcella* en 1852.

La Revue de Paris vient de ressusciter avec la collaboration des amis de Nerval et de Gautier qui est, lui aussi, un des directeurs de ce périodique(58). Les autres sont Maxime du Camp(59), Louis de Cormenin et Arsène Houssaye. Lorsque le premier numéro de la nouvelle série paraît le 1^{er} octobre 1851 chez l'éditeur Victor Lecou, Gérard le manque à cause d'une chute qu'il a faite le 24 septembre chez Rigo à Montmartre, accident de la conséquence duquel, d'après une lettre de Gérard à Maxime du Camp(60), Gautier était témoin. Dans le même billet, Nerval s'excuse du retard de son article prévu(61), « Les Païens de la République : Quintus Aucler ». Celui-ci sera alors inséré dans le deuxième numéro de novembre 1851. Ce titre ne paraît pas bien s'adapter à la situation sociale vers la fin de la Seconde République, qui va disparaître avec le coup d'état du 2 décembre. Est-ce une petite résistance contre le régime du prince-président ? En tout cas, le recueil des biographies qui contient celle de Quintus Aucler et qui sera mis en vente en mai 1852 par Victor Lecou(62), l'éditeur de *La Revue de Paris*, portera le titre de *Les Illuminés ou les Précurseurs du socialisme* sur la page de couverture(63). Ce n'est pas un titre innocent à une telle époque menaçante.

Il est intéressant de rappeler ici que, dans *Arria Marcella*, nouvelle publiée dans le sixième numéro de *La Revue de Paris* de mars 1852, Théophile Gautier met en scène le conflit religieux d'une part, et, d'autre part manifeste sa pleine sympathie en faveur des croyances philosophiques d'Octavien, qui se dessinent en quelque sorte dans l'introduction de Gérard de Nerval à sa troisième traduction de *Faust* en 1840. Et ces deux aspects n'en font qu'un dans la mesure où Goethe est panthéiste. L'idée de Goethe est « le panthéisme moderne : Dieu est partout »(64). Déjà le premier *Faust* met en lumière la croyance panthéiste de Faust, face au christianisme de Marguerite :

Marguerite : -Tu ne crois pas (en Dieu) ?

Faust : -Qui oserait sentir et s'exposer à dire : je ne crois pas en lui ? Celui qui contient tout, qui soutient tout, ne contient-il pas, ne soutient-il pas toi, moi, et lui-même ? (...) Tout n'entraîne-t-il pas vers toi ma tête et mon cœur ? Et ce qui m'attire, n'est-ce pas un mystère éternel, visible ou invisible ? (...) et si par ce sentiment tu es heureuse, nomme-le comme tu voudras, bonheur ! cœur ! amour ! Dieu ! (...)

Marguerite : - (...) mais il reste encore pourtant quelque chose de louche, car tu n'as pas foi dans le christianisme (65).

Rappelons que ce conflit religieux se retrouve aussi dans *Les derniers jours de Pompéi* de Bulwer Lytton sous une forme plus aiguë de la lutte du bien représenté par le christianisme et du mal incarné par le prêtre du culte d'Isis. Gérard de Nerval le reprend dans son *Temple d'Isis. Souvenir de Pompéi*, mais adoucit l'opposition des deux principes adverses en mettant l'accent sur la continuité cyclique au lieu de leur rivalité :

Toute religion qui succède à une autre respecte longtemps certaines pratiques et formes de culte, qu'elle se borne à harmoniser avec ses propres dogmes(66).

Après le règne millénaire du christianisme réapparaîtra à nouveau de « culte oriental »(67), tout comme la ville de Pompéi ensevelie et ressuscitée. *Arria Marcella* suit le même schéma de la résurrection du passé pour revenir, pourtant, au contraste sans ambiguïté des deux

religions : cette fois, c'est le paganisme qui est mis en valeur au détriment du christianisme, culte austère et sans amour. Le père d'Arria appartient à la « secte toute récente alors, des disciples du Christ », et reproche à sa fille d'être revenue des « limbes du paganisme » et de séduire un jeune chrétien par ses « infâmes amours »(68). A la fin il prononce la formule d'exorcisme qui refait de sa fille une pincée de cendres. Le christianisme y paraît par excellence sévère et morose(69).

Ce dualisme est d'autant plus digne d'une attention particulière qu'une étude nervalienne sur Quintus Aucler, qui précède de quatre mois la nouvelle de Gautier dans *La Revue de Paris*, l'a retracé de manière à rendre évident, de ce point de vue, le parallélisme des deux articles du même périodique. « Les Païens de la République, Quintus Aucler » constate encore le lien entre le culte des dieux païens et le culte du Christ(70), comme dans l'article de *La Phalange* de 1845, mais ici l'accent est mis surtout sur l'hostilité à l'égard des chrétiens qui ne sont que

les successeurs dégradés d'une secte juive expulsée, formée d'esclaves et de bandits(71).

Nerval rappelle à nouveau l'idée du retour cyclique des dieux anciens(72) après le règne de mille cinq cents ans du christianisme, dont l'avènement a provoqué « la chute de la grande civilisation grecque et romaine » et « le triomphe des barbares et les ténèbres de l'ignorance ». Ici l'on constate la même antipathie que dans *Arria Marcella* pour la religion régnant alors. A l'autre pôle, il y a la « doctrine des néo-platoniciens »(73) dont

le mouvement semait en Allemagne les germes du panthéisme à travers les transitions de la Réforme(74) ;

c'est aussi le « néo-paganisme » de Quintus Aucler, « une des expressions de l'idée panthéiste »(75). Encore le conflit du christianisme et du panthéisme. *Arria Marcella* ne peut-elle pas passer pour une nouvelle destinée à illustrer la doctrine de cette lutte mise en relief dans l'article sur le néo-païen de Gérard de Nerval ?

Autour du 2 décembre 1851, les catholiques républicains ou socialistes sont mal vus, et même dénoncés, tandis que Montalembert

mène son parti vers la réaction, Louis Veuillot trouve favorable pour le catholicisme le coup d'état de Louis-Napoléon(76). Dans cette situation, le titre « Les Païens de la république » n'est pas sans danger, et, à plus forte raison, le dénigrement du christianisme. Gautier se veut être prudent. A propos d'un article paru dans le même numéro de *La Revue de Paris* que sa nouvelle pompéienne, et dans lequel Louis Jourdan critique sévèrement la réception de Montalembert à l'Académie française, il écrit à Maxime du Camp :

Je te recommande d'examiner très attentivement l'article de Montalembert. N'y rien laisser passer de politique(77).

D'autre part, il est toujours en peine pour son ami hospitalisé à la maison de santé en janvier 1852 ; il écrit à Ernesta Grisi le 17 février :

Gérard a fini sa convalescence, il recommence à trotter sur le pavé de Paris(78).

C'est la période qui correspond à la rédaction d'*Arria Marcella*. Reprendre le sous-titre *Souvenir de Pompéi* de l'article de *La Phalange*, évoquer explicitement la réflexion de Gérard sur le *Second Faust* qui ne manque pas de rappeler l'éloge de Goethe à sa traduction, concrétiser dans une belle nouvelle les idées religieuses exposées quelques mois plus tôt par son ami, tout cela représente bien un signe de solidarité en faveur de Gérard de Nerval par Théophile Gautier.

D'ailleurs, celui-ci devance son ami, pour ainsi dire, dans le rêve d'une utopie renouvelée à l'opposé de la société oppressive du futur Napoléon III , approuvé par le catholicisme conservateur. Face au père furieux, Arria met en lumière le contraste des deux religions :

Arrius, grâce, mon père, ne m'accablez pas, au nom de cette religion morose qui ne fut jamais la mienne ; moi je crois à nos anciens dieux qui aimaient la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir ; ne me plongez pas dans le pâle néant. Laissez-moi jouir de cette existence que l'amour m'a rendue(79).

Dans la biographie de Quintus Aucler, Gérard ne fait que prévoir le retour des « dieux que tu pleures toujours »(80), alors que

Gautier fait revenir à la vie Arria Marcella avec un ancien monde de « la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir ». Remarquons que son compte rendu de *L'Imagier de Harlem* a déjà montré la même vision du monde, disant d'Aspasie qu'

elle ouvre à son amant enivré des perspectives d'amour et de vie heureuse(81).

C'est sans doute une des expressions du « Beau » auquel notre rédacteur de la nouvelle *Revue de Paris* dans son « Liminaire » du premier numéro a fait le voeu d'atteindre par la liberté dont la république des lettres a besoin(82). En même temps, il est certain que l'expression « laissez-moi jouir » est bien dans la ligne de Gautier depuis la préface de *Mademoiselle de Maupin*, comme P.S. Hambly le remarque dans son étude de l'influence de Fourier sur les ouvrages de Gautier(83). La représentation du monde antique de l'Arria amoureuse présenterait alors une réponse plus positive que celle de Nerval aux préoccupations politiques de la société à la fin de la Seconde République. Gautier répète dans le même « Liminaire » que l'art pur n'écarte pas l'attention des problèmes sociaux, deux ou trois substantifs ayant changé la face du monde.

Nous n'avons nulle envie de nous enfermer, même dans une tour d'ivoire, hors du mouvement contemporain. Hommes de rêveries et d'action, gens d'étude et de voyage, ayant éprouvé la vie avec ses phases changeantes, nous baignons pleinement dans le milieu de notre époque ; nous n'en répudions rien. Les rédacteurs présents ou à venir de la Revue (...) représenteront très bien l'humanité au XIXe siècle, marchant au Beau par le chemin de la liberté(84).

Ainsi Gautier termine-t-il son texte de l'inauguration de la nouvelle entreprise organisée par ses camarades. Dans cette perspective, *Arria Marcella. Souvenir de Pompéi* peut être la réalisation de son rêve d'un romantisme « mêlant le lyrisme et l'observation pratique »(85), au même titre qu'une résurrection d'un monde des dieux anciens annoncée par Gérard de Nerval dans *Le Temple d'Isis. Souvenir de Pompéi* et dans « Les Païens de la République, Quintus Aucler ».

Comme si c'était une réponse au clin d'oeil amical de la part de Théophile Gautier, Gérard de Nerval fixera l'image du jeune Théophile dans les beaux tableaux de la vie de Bohème du Doyenné(86), article de *L'Artiste* du 1^{er} juillet 1852(87), quatre mois après la parution de la nouvelle pompéienne de son ami. L'évocation de leur jeunesse passée dans le logement commun n'est pas sans lien avec la résurrection du monde disparu à la suite de l'éruption du Vésuve. De plus, il transpose, un an plus tard, certains de ses souvenirs de voyage dans une nouvelle du cycle napolitain, *Octavie*. Il est vrai que son noyau, qui relate une nuit mal employée auprès de la grisette napolitaine, avait été publiée pour la première fois en 1842, dans la troisième lettre d'« Un Roman à faire »(88), mais les deux ailes racontant une aventure avec la belle Anglaise y sont ajoutées lorsque cette nouvelle paraît dans *Le Mousquetaire* du 1er décembre 1853. Alors Octavie l'Anglaise ne se réfère-t-elle pas, ne serait-ce que par le nom, au héros de Gautier, Octavien, et à sa femme Ellen par la nationalité anglaise ? La solidarité des deux camarades s'épanouit dans les belles fleurs aussi idéologiques que littéraires.

Hisashi MIZUNO

NOTES

1. La même année, cette nouvelle sera reprise deux fois : dans *Le Pays* du 24 au 28 août et dans *Un Trio de romans*, Victor Lecou, *Bibliographie de la France* du 13 novembre .

2. Claude-Marie Senninger *Théophile Gautier, une vie, une oeuvre*, Sedes, 1994, pp.299-310.

3. *Revue de Paris*, mars 1852, p.110. Les impressions de voyage seront publiées dans *Italia* (B.F. du 15 mai 1852).

4. Paris, D. Giraud, (B.F. du 28 janvier 1854).

5. Gérard de Nerval, *Le Temple d'Isis*, Introduction et notes d'Isashi Mizuno, Du Lérot, 1997.

6. Pour ce qui est des formes littéraires de l'époque, voir Jacques Bony, *Le Récit nervalien*, José Corti, 1990.

7. C'est un lieu commun relatif aux ruines de Pompéi. Voir I. Mizuno, *op. cit.* pp.24-26.

8. *Ibid.*, p.59. Ce passage est repris dans *Isis*. Voir G. de Nerval, *Oeuvres complètes III*, éd. J. Guillaume et C. Pichois, Gallimard, la Pléiade, 1993, p. 612.

9. Nicolas Popa, « Les Sources allemandes de deux *Filles du feu*, « Jemmy » et « Isis », de Gérard de Nerval », *Revue de littérature comparée*, 1930, p.504.
10. *R.P.*, mars 1852, p.12.
11. *Le Corricolo*, Bruxelles, Société belge de librairie, Hauman et Ce, 1844, t.IV, p.23. Cette note n'est pas reprise dans une rééd. moderne, *Le Corricolo*, préface de Jean-Noël Schifano, Desjonquères, 1984.
12. Nous consultons la seconde traduction de la troisième éd. italienne par G.J., revue et augmentée par l'auteur, Naples, de l'imprimerie française, 1830, pp.IX-XII.
13. Paris, Houdaille et Veniger, 1829.
14. Voir *op. cit.*, pp.28-31.
15. *Op. cit.*, p.61.
16. « Un Informateur de Gautier : François Mazois (à propos d'*Arria Marcella*), De Jean Lemaire de Belges à Jean Giaudoux, Mélanges d'histoire et de critique littéraire offerts à Pierre Jourda, Nizet, 1970, pp.343-358.
17. *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, éd. par Jean Gaudon, Gallimard, folio, 1981, notes pp.481-486.
18. La description de Gautier est si réaliste que Marie Mattéi visite Pompéi *Arria Marcella* à la main. C.M. Senninger, *op. cit.*, p.330.
19. « Ils reviendront ces dieux que tu pleures toujours ! » *Les Etudes classiques*, t.LVI, n°1, janvier 1988, pp.88-90. Voir aussi C.M. Senninger, *op. cit.* p.330.
20. *Etudes sur le temps humain, I*, ch.XIV, « Théophile Gautier », Plon, 1952 (rééd. du Rocher, pp.317-345.
21. « Comme Faust, il (Octavien) avait aimé Hélène », *R.P.*, mars 1852, p.120 et « Faust a eu pour maîtresse la fille de Tyndare, et l'a conduite à son château gothique, du fond des abîmes mystérieux de l'Hadès », *ibid.*, p.133.
22. Voir aussi *L'Oeuvre fantastique, I, Nouvelles*, éd. Michel Crouzet, Bordas, Classiques Garnier, 1992 ; *Oeuvres* éd. Paolo Tortonese, Robert Laffont, Bouquins, 1995 et Michel Brix « Gautier, *Arria Marcella* et le monde gréco-romain », *Retours au mythe*, vingt études pour Maurice Delacroix, Rodopi, 1996, pp.99-110.
23. *Op. cit.*, p.13.
24. Le passage qui commence par « deux âmes, hélas » est souligné dans la préface de 1840, voir *Pléiade, I*, p.504, et sera repris en épigraphe pour *Pandora* en 1854, *Pléiade, III*, p.653.
25. Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, p.151.
26. « Hoffmann », texte établi dans l'éd. de J. Gaudon, p.454.
27. « Avant-propos » des *Aventures de la nuit de Saint Sylvestre*, dans *Le Mercure de France au XIXe siècle*, t.XXXIV, 1831, repris dans Gérard de Nerval, *Poèmes d'outre-Rhin*, Grasset, les Cahiers rouges, 1996, p.259.
28. *R.P.*, mars 1852, p.129. Voir aussi la préface de J. Gaudon pp.10-15.

29. Pléiade, I, p.508.
30. *R.P.*, mars 1852, p.123.
31. Sur l'écart des deux amis vis-à-vis de Goethe, voir la n. 42 éd. M. Crouzet, pp.315-316.
32. Pléiade, I, p.503.
33. *R.P.*, mars 1852, p.133.
34. Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. Pierre Citron, Flammarion, Harmoniques, 1991, pp.148-149.
35. Outre cette éd. de luxe ; il existe une rééd. remaniée par Stapfer dans la même collection que la première, « Oeuvres dramatiques de J.W. Goethe », A. Mesnier (*B.F.* du 24 mai 1828).
36. H. Mizuno, « La Traduction de *Faust* de Goethe en 1843 par Gérard (de Nerval) et la collection « Bibliothèque d'Elite » chez Charles Gosselin », *Kobe Kaisei Review*, n° 36, 1997, pp.93-99.
37. *Le Faust* de Goethe, traduction complète, précédée d'un essai sur Goethe, accompagnée de notes et de commentaires, et suivie d'une étude sur la mystique du poème, par Henri Blaze, Charpentier, 1840. La seconde éd. est de 1841, la cinquième de 1848 et la sixième de 1853.
38. Paris, Dutertre et Michel Lévy frères, 1847, rééd. en 1849.
39. Fernand Baldensperger, *Bibliographie critique de Goethe en France*, Hachette, 1907. H. Mizuno, « La Bibliographie critique autour des traductions de *Faust* de Goethe par Gérard, -préliminaire à l'étude sur l'image de Faust dans les textes de Gérard de Nerval, *Kobe Kaisei Review*, n° 35, 1996, pp.171-217. Michel Brix, *Manuel de bibliographie des oeuvres de Gérard de Nerval*, Namur, Presses universitaires de Namur, Etudes nervaliennes et romantiques, XI, 1997.
40. Jean Guillaume, « Du *Faust* de Goethe au surnaturalisme de Nerval », *Le Surnaturalisme français*, La Baconnière, Langages, 1979, pp.53-61. Voir Pléiade II, p.X.
41. « Théâtres », *Le Constitutionnel*, 16 août 1850.
42. « Théâtres, le « Faust » du Gymnase. La légende de Faust. Le théâtre de Balzac », Pléiade, II, p.1184.
43. *Faust* par Wolfgang Goethe, traduit de l'allemand par Gérard de Nerval, J. Bry aîné, Veillées littéraires illustrées, t.VII, pp.1-43. La note du traducteur se trouve pp.35-36.
44. « Profils littéraires. M. Gérard de Nerval », *La Patrie*, 20 octobre 1850.
45. « Voyages à travers les journaux », *L'Illustration*, 9 novembre 1850.
46. « Note de l'éditeur, dans Goethe, *Faust*, tragédie, traduction d'Albert Stapfer avec une préface par P. Stapfer, dessins de J.P. Laurens, Librairie des Bibliophiles, 1885, p.I.
47. Citée par C. Pichois et M. Brix, *Gérard de Nerval*, Fayard, 1995, p.298.
48. *La Presse*, 18 et 19 septembre 1850.

49. *Ibid.* 9 septembre 1850. Voir Pléiade, II, pp.1186-1191.
50. Gérard de Nerval, *Lorely. Souvenirs d'Allemagne*, D. Giraud et J. Dagneau, 1852, pp.59-60. Pléiade, III, pp.46-47. Précisons que ce passage n'existait pas dans la pré-originale de *La Presse*.
51. Pléiade, II, p.1282.
52. G. de Nerval, *Léo Burkhart, L'imagier de Harlem*, éd. Jacques Bony, GF. Flammarion, 1996.
53. A Jules Janin, 27 décembre 1857, Pléiade, II, pp.1295-1296.
54. Leur recensement est fait par Jean Richer à la fin de son éd. de *L'imagier de Harlem, Oeuvres complémentaires de Gérard de Nerval*, t.V, Minard, 1967, pp.229-231.
55. *Le Pays*, 29 décembre 1851. Pléiade, II, pp.XXVI-XXXI.
56. *La Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier, 1852, Pléiade, II, p.XVI.
57. A la fin de l'analyse de la pièce, Gautier rappelle encore le nom de Faust : « L'étincelle de vie factice dont Satan l'(Aspasie) anime, finit par entrer glorieusement dans ce paradis mystique de la fin du *Second Faust*, où les idées et les âmes purifiées rentrent dans le grand cerveau de Djeu d'où elles sont sorties ». Passage reproduit par J. Richer pp.225-226.
58. Voir *Correspondance générale*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, Droz, 1989, t.IV, p.394.
59. Dans ses *Souvenirs littéraires*, il consacre le chapitre XVI à *La Revue de Paris*, les Introuvables, t.II, 1993, pp.1-27. C.M. Senninger, *op. cit.*, pp.323-325, dont nous éclaircissons une note ambiguë : le titre de *La Revue de Paris* n'a pas complètement disparu en 1845, mais *L'Artiste* a absorbé ce titre, pour s'intituler *L'Artiste-Revue de Paris* à partir du 13 juillet 1845. Voir Michel Brix, *Nerval journaliste (1826-1851)*, Presses universitaires de Namur, « Etudes nervaliennes et romantiques », VIII, 1986, p. 296.
60. 26 décembre 1851, Pléiade, II, pp.1292-1293. Voir aussi les lettres du jour précédent à du Camp et à Arsène Houssaye, *ibid.*, pp.1291-1292.
61. Le 21 ou 22 septembre, Gautier écrit à Cormenin : « un article de Nerval encore dans les limbes » (*C.G.*, IV, p.395).
62. Chez cet éditeur Gautier signe aussi deux traités la même année, et il y fera paraître trois volumes : *Italia, Caprices et zigzags, Un Trio de romans* (dont *Arria Marcella*). Voir *C.G.*, IV, pp. 360-361, et pp.418-419.
63. Le sous-titre « Les Précurseurs du socialisme » n'apparaît pas sur la page de titre.
64. Pléiade, I, p.502. Voir la note ajoutée à la biographie de Restif de la Bretonne : « Il est curieux de trouver en effet dans les premières années de Restif ce trait d'un sacrifice à l'Eternel, qui rappelle un récit analogue de Goethe, devenu comme lui panthéiste plus tard », « Les Confidences de Nicolas. Histoire d'une vie littéraire au XVIIIe siècle », *La Revue des deux mondes*, 15 août 1850, article repris dans *Les Illuminés*, Pléiade, II, p.960.

65. « Dans le jardin de Marthe », voir Michel Brix, *Les Déesses absentes. Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Klincksieck, Bibliothèque du XIXe siècle, 1997, pp.211-226.
66. P.86 et Introduction, pp.34-50.
67. *Ibid.*, p.88.
68. *R.P.*, mars 1852, pp.134-135.
69. Curieusement, dans sa vie privée, Gautier venait de faire baptiser ses filles après la parution du premier numéro de *La Revue de Paris*, voir C.M. Senninger, *op. cit.*, p.325.
70. Par exemple le rapport entre Iacchus et Jésus, *R.P.*, novembre 1851, pp.197-198.
71. *Ibid.*, p.190.
72. *Ibid.*, pp.198-199.
73. *Ibid.*, p.198.
74. *Ibid.*, p.199.
75. *Ibid.*, p.200.
76. Georges Weill, *Histoire du catholicisme libéral en France, 1828-1908*, réimpression de l'éd. de Paris, 1909, Slatkine, Ressources, 1979, pp.91-132. Le Panthéon, dont les peintures murales de Paul Chenavard ont été commentées par Gautier (en collaboration probable avec Nerval) en 1848 dans *La Presse*, est rendu à l'Eglise dès le 6 décembre par Louis Napoléon. Jean Richer, « Une Collaboration inconnue : la description du Panthéon de Paul Chenavard par Gautier et Nerval », *Archives nervaliennes*, III, 1963.
77. *C.G.*, t.V, p13.
78. *Ibid.*, p.9.
79. *R.P.*, mars 1852, p.134.
80. *R.P.*, novembre 1851, p.199. La rédaction de ce vers remonte sans doute à 1841, voir l'article cité de J. Guillaume. Le texte des *Illuminés* n'a pas retenu ce vers, *Pléiade*, II, p.1767.
81. *La Presse*, 30 décembre 1851.
82. « Nos principes en littérature se réduisent à ceci : liberté absolue. Que chacun cherche le beau par son sentier ; celui-là à travers les lauriers roses et les roches de marbre de la Grèce ; celui-là sur les sommets rugueux du Bloksbergn dans les fantaisies du Walpurgisnachtstraum(sic). » *R.P.*, octobre 1851, p.7.
83. « Théophile Gautier et le fouriérisme », *Australian Journal of French studies*, XI, 1974, pp.210-236. Du côté de Nerval, voir l'étude de Jacques Bony dans *L'Esthétique de Nerval*, Sedes, Esthétique, 1997, pp.40-49.
84. *R.P.*, octobre 1851, p.11.
85. « Nous rêvions un romantisme, qu'on nous pardonne ce vieux mot, dégagé de toute imitation, une expansion de l'art moderne plus complète, une littérature moins faite avec des livres, plus sentie, plus *vécue*, pour ainsi dire, empreinte d'éléments d'un cachet individuel, ne reculant pas devant l'introduction d'éléments nouveaux,

même bizarres, cherchant la vérité au-delà du lieu commun où trop souvent l'on s'arrête, ayant les mêmes audaces que la science qui cherche toujours, osant interroger directement la nature, au lieu d'aller la consulter aux galeries, mêlant le lyrisme à l'observation pratique, et rendant à la fois le côté intérieur et le côté extérieur. » *Ibid.*, p.9.

86. Gautier a déjà rappelé la vie de la rue du Doyenné dans l'article nécrologique « Marilhat », *La Revue de deux mondes*, 1^{er} juillet 1848, pp.56-75.

87. Nerval, *Pléiade*, III, pp.235-239. Rappelons que c'est sur l'invitation d'Arsène Houssaye qu'il commence à raconter ses souvenirs du Doyenné.

88. *La Sylphide*, 25 décembre 1842. La lettre concernée sera reprise sous le titre « L'illusion. A Madame*** », dans *L'Artiste* du 6 juillet 1845.

FANTASTIQUE ET HERMENEUTIQUE

LE CLAIR-OBSCUR DES SIGNES DANS *JETTATURA*

Le fantastique, dans la mesure où il place nécessairement au cœur de son projet l'expérience du rapport à l'altérité, constitue un espace privilégié du questionnement des stéréotypes socio-linguistiques comme des pratiques et des codes culturels. *Jettatura* (1856), l'un des tout derniers récits de Théophile Gautier, peut à cet égard faire figure d'exercice exemplaire d'interprétation des signes par le truchement pluriel de la stéréotypie, de la lecture et du rêve. Sous un angle divergent et selon des modalités diverses, (la folie et sa représentation), son ami Nerval, que la critique évoque plus volontiers à propos d'*Arria Marcella* ou de *Spirite*, offre à la même époque dans *Aurélia* (1855) un autre visage de cette démarche herméneutique dont l'aboutissement apparaît toujours problématique, nimbé d'un étrange clair-obscur. Si, aux bords extrêmes de l'oeuvre fantastique de Gautier (*Onuphrius* en 1832, *Mademoiselle Dafné* en 1866), la mécanique même du genre se trouve mise à nu sur un mode explicitement parodique et délibérément stéréotypée, si *Spirite* (1865) paraît par ailleurs allégoriser un modèle initiatique de l'acte littéraire(1), l'obsession scopique de *Jettatura* (qu'emblématise la vampirisation érotique d'Alicia par le regard amoureux de Paul), paraît, quant à elle, être le vecteur des présupposés idéologiques et des prolongements anthropologiques d'une lecture réifiante du réel et de ses simulacres. Lecture qu'il convient de refaire, hypothèse qu'il importe de vérifier.

Par la charge ironique et la surcharge de détails de la description, la question de la *visibilité* est dès l'incipit portée à l'avant-scène, ce qui en soi ne saurait trop surprendre dans la mesure où rendre manifeste le caché définit le geste fantastique par excellence. Par le biais du *topos* touristique, le lecteur est en effet confronté à un risible spectacle, celui du microcosme d'une humanité figée, telles ces « jeunes misses » anglaises « rappelant les types affectionnés des keepsakes(2), et cloisonnée selon un principe d'étanchéité (entre les classes sociales et, partant, entre les cultures, entre les peuples), que le récit ne tardera pas à mettre à mal, le confirmant et l'infirmitant tout à la fois :

Sur le tillac (...) se tenaient des Anglais tâchant de se séparer les uns des autres le plus possible et de tracer autour d'eux un

cercle de démarcation infranchissable (...) On eût dit qu'ils sortaient d'un des compartiments de leurs nécessaires(3)

Quant à Paul d'Aspremont, héros, à l'origine éponyme, de la nouvelle, il est représenté au contraire comme un individu isolé et atypique, encore que le hors-norme soit toujours récupérable par le canon, à la manière de cette représentation picturale du diable, devenue légendaire par son originalité même(4), à laquelle le Français se trouve comparé. A la manière aussi de la beauté voilée de Nyssia du *Roi Candaule* haussée au rang de mythe(5), celui de la femme comme signe flottant et fatal. De cette réduction au type, la suite de l'histoire va précisément être la longue illustration. La singularité physique -en l'occurrence, de l'ordre hybride (« beautés disparates »)(6)- et donc du monstrueux, comme si elle résultait d'un dysfonctionnement du *stade du miroir* (les éclats de la représentation première du corps se sont mal raboutés, donnant naissance à un ensemble disharmonieux) a d'entrée pour corollaire une inhibition face au regard de l'autre. Bien avant d'être harcelé par la plèbe de Naples, Paul se révèle agoraphobe (« il n'aimait pas à se trouver en public »)(7), et il n'est pas jusqu'à sa tenue « élégante sans attirer l'oeil par un détail voyant »(8), qui ne se veuille des plus discrètes. Or on sait qu'il n'est de meilleur moyen de polariser sur soi l'attention que de tenter de s'y soustraire, ou de l'ignorer. Resté cloîtré dans sa cabine pendant la traversée, ce n'est qu'au moment d'aborder en contrée napolitaine que Paul devient proprement visible, qu'il se *montre*. Il ne tarde pas alors à être tenu pour un *monstre* -au sens aussi où Nyssia, elle-même

gênée, bien qu'elle eût un voile, de voir tant de regards fixés sur elle

est qualifiée de « Méduse de beauté », de « monstre de beauté », ou bien encore de spectre de beauté(9) : centre d'une obsession visuelle grandissante, elle ne fait qu'attiser les fantasmes voyeuristes, que cristalliser sur son propre compte les spéculations interprétatives les plus débridées.

Notons que le regard de Nyssia et celui de Paul ne sont guère dissemblables : outre qu'elle est soupçonnée de posséder « deux prunelles dans chaque oeil »(10), signe avéré de jettatura, la belle barbare partage avec le Français des yeux changeants, animés d'inquiétantes et serpentine

« fibrilles ». S'il est tôt pris pour un « jettator », Paul d'Aspremont met un certain temps à en prendre pleinement conscience, tant les accusations se bornent d'abord à une gestuelle furtive et sibylline répondant à un chiffre cabalistique dont il ne saurait posséder la clé, mais qu'il pourrait tout aussi bien assimiler à une idiosyncrasie sans portée particulière, à un autre poncif : les Napolitains sont considérés comme « le peuple le plus gesticulateur du monde »(11). Puis ce sont de troubles sous-entendus, quelques vagues paroles qui se rétractent à peine ont-elles été formulées. Ainsi Timberio le facchino(12), comme le comte Altavilla(13), en dépit de ce qui peut les séparer sur le plan social, s'en tiennent dans un premier temps à un « monologue intérieur » et à des hochements de tête mystérieux. Le premier finit par lâcher un laconique « on sait ce qu'on sait »(14), blocage tautologique propre aux conduites magiques(15) qui a pour double corollaire d'enfermer impitoyablement Paul dans un rôle inamovible et de l'exclure d'un code commun, mais inexprimé. Quant au comte, il s'abstiendra, malgré les instances du commodore, de « parle(r) plus clairement »(16), forme d'expression que, sitôt après (d'où un contraste éloquent entre les deux stratégies), il réservera à Paul en guise de provocation en duel(17). Le reste n'est en somme que signes vers le lecteur, y compris, sur un plan plus strictement narratif, la juxtaposition d'incidents dans lesquels Paul se trouve peu ou prou « impliqué » et de véritables *exposés* (conciliabule de personnages locaux dans la cuisine de l'hôtel de Rome(18) ; débat d'ordre épistémologique entre la jeune Anglaise et le comte napolitain)(19), qui interviennent en l'absence du principal intéressé et donc à son insu.

« Vous m'entendez »(20), « ne prononcez pas le mot »(21) : le mot *jettatore* n'est au départ qu'une frêle silhouette projetée sur l'écran d'un théâtre d'ombres(22) et doit, pour être audible, traverser tout un barrage d'interdits superstitieux et de tabous, tout un complexe ouaté d'auto-censures. Lorsqu'il est enfin proféré en présence de Paul, (de manière du reste moins individualisée qu'anonyme), il est inévitablement perçu comme « mystérieux »(23), « étrange et dénué de sens »(24). Signifiant opaque contre lequel le héros achoppe et qui résonne dans sa conscience comme il prolifère dans le texte : le crescendo atteint son apogée lorsque sont lancées à son adresse des avanies faisant suite à des popu

mélopées en dialecte populaire, inintelligible pour lui qui ne savait que l'italien(25).

De même, pour la femme qu'il aime, toute imprégnée de rationalité et de culture anglo-saxonnes, l'excès de signifiants ne fait qu'occulter le signifié et ses équivalents d'une langue à l'autre (*jettatura, fascino, mauvais oeil*), que traduire un manque. « Je fais semblant de vous comprendre », déclare miss Alicia Ward au bellâtre napolitain qui la courtise et tâche de la convaincre du bien-fondé des soupçons qu'il nourrit à l'encontre de Paul ; mais, continue-t-elle,

j'avoue que le sens m'échappe (...); vous m'expliquez l'inconnu par l'inconnu(26).

Pour les personnages napolitains en revanche, il y a non pas matité, mais transparence au sein d'un idiome partagé : la nouvelle identité qu'ils assignent à Paul est d'abord à leurs yeux une forme de *reconnaissance*, processus dont on sait qu'il préside aussi et surtout aux amours dites « rétrospectives » de Gautier. Il s'agit en l'occurrence de réduire l'inconnu au connu, l'étrange ou *l'étranger* (c'est ainsi que le héros, avant même d'être nommé, est désigné dès les premières pages du récit et qu'il le sera encore fréquemment par la suite) au familier. Tel est le chemin que, pour son plus grand malheur, Paul lui-même va s'efforcer d'emprunter, en sens inverse.

De périphérique, Paul -ou l'altérité putative qu'il vient à représenter- prend donc très tôt une position centrale au sein du récit, cible et point de fuite de la narration comme du regard « ethnocentriste » des Napolitains. En ce sens, il acquiert une valeur de stéréotype « local », au sens où l'on peut parler de *couleur locale*.

Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement

si l'on en croit une fameuse maxime de la Rochefoucauld ; un proverbe sicilien (à défaut d'être napolitain) ne dit pas autrement :

Le soleil et la mort, voilà ce qu'on ne peut regarder en face(27).

Personnage éminemment solaire et funeste, voué à éclipser la pâleur lunaire d'Alicia (ce que ne pourra empêcher son oncle, dont le patron, Joshua, sut pourtant arrêter le soleil(28)-, Paul d'Aspremont est bien celui qui attire tous les regards mais n'est vraiment jamais dévisagé

par aucun, d'où son rôle de point tant focal qu'aveugle, aveugle parce qu'aveuglant, invisible à force d'être scruté. En cela il est proche de Nyssia dans *Le Roi Candaule* qui enivre et foudroie tout à la fois son époux présent,

pris d'éblouissements et de vertige, comme quelqu'un qui se penche sur l'abîme ou fixe ses yeux sur le soleil,

et celui qui est destiné à le détrôner :

Comment du fond de ma poussière, de l'abîme de mon néant, oserai-je lever les yeux vers ce soleil de perfections, au risque de rester aveugle le reste de ma vie ou de ne pouvoir plus distinguer dans les ténèbres qu'un spectre éblouissant ?

se demande Gygès(29). C'est d'ailleurs aussitôt après s'être brûlé les yeux que Paul s'exclamera :

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

avant de tomber dans un

sommeil noir, frère de la mort et consolateur comme elle(30)

qui, par un effet de paronymie, évoque irrésistiblement ce *soleil noir* dont Gautier, tout comme Nerval, puise les linéaments chez Albrecht Dürer(31), et qui ne fait que radicaliser et oxymoriser un jeu constant de clair-obscur.

Ce faisceau d'exemples participe en effet d'un large champ interprétatif où lumière et nuit s'entrecroisent et échangent à l'occasion leurs pôles métaphoriques respectifs (l'obscurantisme de la superstition d'un côté, les Lumières de la raison raisonnante de l'autre). Autour de la question du mauvais oeil qui obsède tous les protagonistes, Paul s'emportera contre un climat qui chauffe les esprits, et jusqu'au sien :

Vraiment, je suis imbécile ou fou ! Il faut que le soleil de Naples m'ait tapé sur la tête(32),

tandis que le commodore pourra doctement asséner un de ces lieux communs recréés dont il a le secret :

Ce qui est obscur dans les brouillards de l'Angleterre devient clair au soleil de Naples(33).

Une telle caricature, jusque dans sa structure antithétique, de sagesse proverbiale s'enrichit peu après, dans la bouche du même personnage, de résonances à la fois lugubres et comiques où la polarisation cède désormais le pas à une interférence des codes herméneutiques :

On n'épouse pas les vampires, quelque bonnes que soient leurs intentions(34),

objecte-t-il à bout d'arguments à sa nièce qui s'obstine à vouloir s'unir à Paul(35). Le mot prête à sourire, mais c'est peut-être à tort qu'on l'imputerait à un simple radotage avunculaire. La narration ne se prive pas de jouer, de l'ange déchu à Méduse en passant par Méphitophélès ou Caïn, sur une multiplication trans-mythique des substituts monstrueux du jettatore, et Paul lui-même prend l'appellation à son compte :

Je suis donc un assassin, un démon, un vampire !(36).

Au reste, la jettatura s'assimile bien à une forme d'acte vampirique dont le commodore lui-même, subitement et *in fine* exsangue, n'aura peut-être pas été complètement exempt.

En vertu d'une grille explicative préétablie et immuable, tout événement fait sens dans le même sens, tout signifiant renvoie de manière univoque à un même signifié : pour les Napolitains, tout tend à projeter sur l'infortuné Français le mauvais oeil qu'il est censé (pro)jeter sur la communauté. Paul se trouve ainsi le jouet d'un effet de lecture réducteur et pervers, et devient par là même victime émissaire. Il concentre sur (et contre) sa seule personne les sentiments collectifs plus ou moins sourds de haine et d'exclusion. A ce compte, la rivalité amoureuse avec le comte Altavilla, perceptible dès la première rencontre(37), n'est qu'une illustration de ce principe général sur le plan plus spécifique du *désir mimétique*(38). Le hiatus ponctuant la longue mise en garde du beau Napolitain a valeur de lapsus révélateur : à la demande d'identité du supposé jettatore que formulent légitimement Alicia et son oncle, Altavilla

répond par une demande en mariage(39). Le coq-à-l'âne n'est évidemment que d'apparence dans la bouche d'un habile casuiste, qui pour autant n'est pas toujours maître de ses pulsions :

C'est (...) qu'un gentilhomme ne se fait pas volontiers dénonciateur et qu'un mari seul peut défendre sa femme(40).

L'envoi d'une

monstrueuse paire de cornes de boeuf de Sicile,

dotée d'une « magnifique monture »(41) n'est guère fait pour masquer une intensité libidinale, un désir de puissance phallique visant à la fois à castrer son adversaire et à déflorer l'objet de ses vœux. Le comportement du comte qui, en présence de Paul, « arrache » ou « décapite » les fleurs de la jardinière d'Alicia et les jette «

de façon à couper l'effluve de l'oellade irritée(42)

lancée par le Français, est à cet égard éloquent.

Il serait loisible de déceler des traces plus enfouies de désir médiatisé, fût-ce sous les espèces d'une dysfonction. Ainsi, par exemple, de la jeune et accorte servante de l'auberge, offensée par la *non-reconnaissance* de ses charmes. Elle n'a pas en effet été constituée en objet de désir par le regard de Paul, en la circonstance bien peu civilisé à en croire la plaignante :

Je n'ai jamais vu de voyageur plus sauvage, plus désagréable et plus dédaigneux ; il ne m'a adressé ni un regard ni une parole, et pourtant je vaux un compliment, disent tous ces messieurs

s'écrie-t-elle(43).Le portefaix ne se fait pas faute de la rassurer sur-le-champ :

Vous valez mieux que cela, Gelsomina, ma belle, dit galamment Timberio ; mais c'est un bonheur pour vous que cet étranger ne vous ait pas remarquée(44).

« Pour vous », et donc aussi pour *nous*, nous autres mâles napolitains : la *galanterie*, on le voit, n'est pas désintéressée et se positionne résolument par rapport à un tiers *forestière* dont on craint qu'il ne déstabilise le *statu quo*, qu'il ne brouille les données d'un rite immémorial. Dans un registre différent, l'argument premier de *Spirite* décrira au fond le même mécanisme : né littéralement d'un coup d'œil initial, le désir de Lavinia d'être regardée par Guy de Malivert est exacerbé par le fait même qu'il est invariablement déçu, que le regard de celui-ci ne se pose à aucun moment sur elle. De manière assez remarquable, et la servante, et la jeune novice s'évertuent, -avec succès chacune à leur manière- à renverser la situation tête-bêche, à la retourner en leur faveur. Lavinia se métamorphose outre-tombe en *Spirite*, apparition diaphane et d'abord évanescence dans le miroir de Venise que Malivert n'aura de cesse de « fixer ». Gelsomina, beaucoup moins éthérée, s'élève, quant à elle, au rang de « Némésis antique »(45) afin de mieux se venger du Français d'un regard

aigu, persistant, presque provocateur(46)

qui, jaillissant d'un « oeil fixe et flamboyant » » lui fait « baisser les yeux » et, pour finir,

rentrer son regard dans la prunelle(47).

A la lettre *oeil pour oeil*, c'est la loi du talion ; symboliquement Paul a été castré, tout au moins rendu impuissant (la Napolitaine est du reste porteuse d'un flambeau phallique qu'elle lui présente comme une forme de défi).

L'antagonisme primordial se soldera, lui, par la mise à mort du comte Altavilla lors d'un duel qui, se déroulant les yeux bandés, avait pourtant paradoxalement vocation de refouler l'expression du désir -d'un désir qui tue, d'un désir-haine que symétrise le « trait d'union » procuré par un mouchoir(48). On se souvient que Freud lui-même, dans son essai sur « L'inquiétante Etrangeté », ne manquait pas de relier la peur du « mauvais oeil » au regard comme manifestation d'un désir, à savoir l'envie de ce qu'autrui

possède de précieux et fragile à la fois(49).

Plus près de nous, Michel Leiris, sous les dehors facétieux d'une de ses brevissimes gloses lexicales, met crûment à jour ce fond de violence et d'un appel au meurtre : « *Jettatura* : -Je te tuerai »(50). Derrière cette décomposition phonique, il faut peut-être entendre le cri, lui-même quasi concomitant d'une *vision*, du narrateur du *Horla* : « Je le tuerai. Je l'ai vu ! »(51).

Le rôle et l'importance dévolus à la stéréotypie, ce « monstre » de la Doxa que Barthes n'hésitait pas à rapprocher -effet là encore conjoint de sidération et de castration- de la figure de Méduse (52), apparaissent dès lors un peu plus clairement dans ce récit dont la matrice n'est autre, somme toute, qu'un cliché rappelé dès l'incipit et pris au sens propre : « *Vedi Napoli e poi mori* »(53). Il est de fait que ce procédé, loin d'être propre au fantastique de Gautier, est consubstantiel au genre *in extenso*, tout au moins tel qu'il s'élabore à l'époque romantique. Plus spécifiquement, c'est une tension constante entre littéralisation et symbolisation qui innerve *Jettatura*, à l'image de ces paroles de Vicè, pressée par Alicia de s'expliquer sur la portée des cornes procurées par Altavilla :

-*Nous voilà maintenant en bon état de défense.*

-*Que voulez-vous dire, Vicè ? demanda miss Ward.*

-*Rien... sinon que le signor français a de bien singuliers yeux*(54).

A l'exemple de la clôture tautologique des formules de Timberio, la servante de la jeune Anglaise s'en tient pour lors rigoureusement à un sens littéral qui n'en charrie pas moins tout un poids de non-dit et d'implicite, de connotations et de présupposés comme autant d'alluvions. Autrement dit, cet énoncé minimal véhicule le sens même de la *jettatura*, mot et concept confondus, et résume tout un pan de la *Weltanschauung* napolitaine, de cet imaginaire collectif difficilement appréhensible selon les schèmes « septentrionaux ».

Voir Naples et mourir,

Mon oncle que vous avez fasciné je ne sais comment(55) :

voilà qui confirme en un sens que dans tout conte fantastique sans doute, c'est bien ici la *lettre*, du cliché ou du discours, qui *tue*.

Or, la parenté des deux systèmes de représentation dont participent respectivement le stéréotype social et le complexe victimaire se dégage aisément. On sait que le premier constitue foncièrement une réaction de défense contre l'angoisse de la différence, un exutoire par où s'épanche l'agressivité : le bouc émissaire correspond, lui, à une perception de l'autre comme atteinte virtuelle, mais directe, à l'intégrité du groupe. Dans un cas comme dans l'autre, on se situe dans une logique d'exclusion qui allie repli identitaire et dichotomie élémentaire entre la communauté et ce qui est jugé ne pas en relever (ce que recouvrent en anthropologie ou en sociologie les termes anglo-saxons *ingroup* ou *outgroup*) A cet égard, l'incident du théâtre de Pulcinella est particulièrement révélateur. Le spectacle dit *tutto di ridere*, donc parfaitement réglé et stéréotypé, y connaît des ratés inexplicables qui sont autant d'*actes manqués* : l'acteur

se trouble au milieu de son improvisation bouffonne et reste court,

puis

au beau milieu d'un lazzi, son nez de carton noir se détache, et il ne peut venir à bout de le rajuster(56).

C'est en quelque sorte la version burlesque et populaire de la danseuse périssant sur scène dans les flammes(57). La présence d'un élément allogène dans l'assistance paraît provoquer cet échec retentissant de la *représentation* en mettant à plat la convention et la fiction, en démasquant au sens propre l'interprète : en bref, celui qui est étranger au code ne peut que perturber un rituel qui est aussi un facteur de cohésion sociale et au sein duquel il n'a décidément pas sa place. Il n'est dès lors guère surprenant que l'acteur se venge de Paul en le désignant à la vindicte publique, non pas verbalement mais par une gestuelle dont la symbolique, précisément est inconnue du Français et que le texte, du reste, se garde d'explicitier :

Comme pour s'excuser, d'un signe rapide, il expliqua la cause de ses mésaventures, car le regard de Paul, arrêté sur lui, lui ôtait tous ses moyens(58).

D'où « l'effet bizarre qu'il produit »(59) -à savoir, un mouvement généralisé de fuite, sans pour autant que Paul s'en rende pleinement compte, puisqu'aussi bien il n'était pas le destinataire du signal.

Ce phénomène de rejet brutal de l'« altérité » a toutefois pour particularité dans *Jettatura* d'être aussi, voire surtout, le fait même du principal intéressé. Par un effet ironique de contagion ou d'acculturation, Paul en vient à intérioriser -peut-être faudrait-il dire à s'approprier ?-la vision-lecture monovalente à laquelle s'assujettissent les autochtones, mais en l'amplifiant, de sorte qu'elle confine désormais à quelque trouble psychique, « idée fixe »(60) ou encore « fatale monomanie »(61) qui phagocyte le réel et lamine le pluriel des possibles interprétatifs. En ce sens, l'implacable « cercle magique »(62) auquel le héros voudrait en vain pouvoir se soustraire n'est pas qu'une image toute classique d'envoûtement occulte, d'enfermement et de *fatum* tragiques. Il apparaît aussi et par avance assimilable au non moins fameux *cercle herméneutique* qui métaphorise le réseau en boucle (du tout aux parties constitutives, et réciproquement) de toute procédure interprétative et dans lequel se trouve plus particulièrement plongé, d'un point de vue cette fois-ci épistémologique, l'homme post-romantique qui ne peut plus croire sans comprendre, mais doit toujours croire pour comprendre. Ce n'est qu'au terme d'un processus de réflexivité et d'inversion à la fois, qui ne va pas sans de brèves phases d'oscillation, que Paul se désigne lui-même comme victime sacrificielle (le terme même de sacrifice revient avec une fréquence croissante dans le dernier quart du récit). C'est là une manière de retourner le *fascino* et la fascination sur soi, de faire de son moi propre et de son vécu une énigme à décrypter, un système de signes à décoder, un texte à relire (et relier) de bout en bout.

Paul, qui d'ailleurs ne connaît pas d'expérience autoscopique à proprement parler (encore qu'une des scènes du miroir puisse, nous le verrons, en tenir lieu) n'est certes pas le narrateur-protagoniste du *Horla*. Les deux récits ne s'accordent pas moins sur l'influence décisive et discriminante du *genius loci*, l'idéologie dominante et la *couleur locale* finissant par induire un tropisme insidieux mais impérieux(63). Comme si, dans le cas de *Jettatura*, un poncif ethnoculturel, légèrement décalé celui-là (mais Paul n'est-il pas logé à l'hôtel de Rome ?) avait là encore force de loi : A Naples fais, et surtout *pense* comme les Napolitains... De surcroît, l'accès à un savoir ou à une culture consignés par écrit représente une étape déterminante dans ce processus d'imprégnation et de mimétisme. Si l'ouvrage (fictif) du docteur Hermann Herestauss compulsé dans *Le Horla*

tend à corroborer l'hypothèse de l'existence parmi nous d'êtres invisibles (encore qu' « aucun d'eux ne ressemble à celui qui (...) hante » le héros)(64), dans le conte de Gautier, c'est la lecture d'un traité érudit sur la jettature du signor Niccolo Valetta qui constitue un véritable point de bascule pour Paul et précipite l'identification au modèle proposé. Les circonstances qui accompagnent la découverte de ce dernier livre traduisent une tension accrue entre l'individu et la société. Se sentant de plus en plus ouvertement et directement menacé dans les rues de la ville, Paul commence par se saisir de quelques livres à l'étalage d'un bouquiniste pour s'en servir d'écran protecteur interposé entre la population inquisitrice et sa personne : sa figure est ainsi « à demi cachée par les feuillets » afin d' « éviter toute occasion d'insulte »(65). Quant au volume fatal, c'est dans le plus complet isolement qu'il sera consulté, Paul

cour(ant) à l'hôtel s'enfermer dans sa chambre pour commencer cette lecture(66).

Se situant à l'exact mitan du récit, l'épisode va donc conduire le personnage principal à réinterpréter son passé à la lumière exclusive de cette nouvelle clé, de ce biais herméneutique qui jusqu'alors lui faisait précisément défaut (67). Il va de soi qu'un tel effort de *rétrospection* s'apparente à une tentative de relecture, ou de réécriture -c'est tout un.

De l'ouvrage ésotérique en question, il nous est dit qu'il est aussi répandu à Naples que peut l'être, entre autres, *la Clef des songes* à Paris(68). Or, il se trouve que le récit est ponctué de trois séquences oniriques qui, outre d'évidentes et traditionnelles constantes (prémonition de l'inévitable tragédie, résurgence nocturne des angoisses refoulées à l'état de veille, sens manifeste allégorique), témoignent, de la part des personnages concernés, d'un retour analytique de plus en plus actif sur le contenu latent du rêve. Prenant « d'images toutes récentes une réalité extrême », la première occurrence instaure une continuité causale explicite avec le vécu diurne le plus proche :

Paul se mit au lit (...) Ainsi que cela arrive aux voyageurs après une traversée, sa couche, quoique immobile, lui semblait tanguer et rouler, comme si l'hôtel de Rome eût été le Léopold. 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(69).

Pour être de facture très classique, le songe n'en revêt pas moins un caractère quelque peu paradoxal : s'il paraît s'en tenir à l'habituelle fonction proleptique, la prévention est en l'occurrence caduque puisqu'il est déjà trop tard, puisque Paul a posé le pied sur le sol italien. Par ailleurs, une telle expérience, bien que très brève, est assez traumatisante pour que le protagoniste, de peur de

retomber sous le coup de ce rêve pénible,

préfère s'astreindre à ce qui consiste déjà en un premier exercice d'anamnèse.

Reprenant une à une toutes ces scènes puérilement charmantes d'un premier amour,

celui qui se noue entre Alicia et lui-même, une longue rêverie transporte Paul dans un passé reculé et bien moins sinistre, inversant ainsi la funeste portée du rêve qui l'a précédée et, plus largement, de l'amour contaminé par la jettature. En effet, parmi ces changements à vue qui font se succéder des images d'Epinal d'un bonheur simple et sans nuages, des vignettes d'un amour pur et innocent, on découvre un jeune homme dont le regard n'est pas encore la cause chez celle qu'il aime d'inquiétantes pâleurs, mais plutôt de « rougeurs soudaines »(70) de fort meilleur augure. Une autre fois, c'est le même couple d'amoureux lors d'une paisible partie de canotage, tandis que le commodore, resté sagement « *attaché au rivage* » « *atten(d) sa nièce au débarcadère* »(71). Ces exemples de renversement sont d'autant plus frappants qu'ils voilent et préfigurent à la fois l'entrée « fatale » dans la sexualité que métaphorise assurément le fascino. Après six longs mois de séparation, c'est une créature désormais nubile que retrouve à Naples Paul d'Aspremont, non sans une certaine griserie :

Ce qui restait encore de l'enfant dans la jeune fille avait disparu ; et il pensait avec ivresse que le commodore n'aurait aucune objection à faire lorsqu'il lui demanderait sa nièce en mariage »(72).

A l'autre bout du récit, ce sera la scène où le scopique et l'érotique se confondent, où la palpitation entre les deux extrêmes chromatiques définit oxymoriquement pour Alicia l'expérience sensuelle :

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 (73).

Les deux autres épisodes oniriques, nettement plus développés, requièrent, tout en restant très lisibles, un effort d'interprétation de la part du personnage. Tout comme dans le premier rêve, le deuxième cauchemar qui taraude Paul se

rapport(e) aux idées qui avaient préoccupé sa veille(74).

Dans son existence diurne, le Français est de plus en plus en butte à l'hostilité du peuple napolitain (le point d'orgues intervient à Chiaja, juste après cette scène), d'où le cortège de « fantasmagories » dignes de Goya qui hantent l'une de ses nuits. Si le protagoniste lui-même craint au réveil d'en « sonder le mystère » et préfère

tourner autour du fatal secret, fermant les yeux pour ne pas voir et les oreilles pour ne pas entendre(75),

le lecteur (fût-il pré-freudien !) n'a pas de peine à discerner dans ces

figures grimaçantes et monstrueuses, exprimant la haine, la colère et la peur(76),

les affects essentiels qui régissent le processus de l'exclusion, autrement dit la *traduction* d'un sinistre scénario de victimisation. Le monstre s'inverse pour lors en martyr : les « vrais » monstres, ce sont les autres -le chef de l'auberge, Virgilio Falsacappa, n'était-il pas déjà comparé à quelque « victime » ?(77) -qui persécutent Paul pour mieux le *refouler*. Outre qu'il servira aussi de fondement à l'interprétation freudienne des rêves, le dernier aspect de cette dynamique est un écho du premier rêve. Ce qui était évoqué sur un mode somme toute mineur et pacifique (Alicia faisant signe à Paul de rebrousser chemin) prend à présent une sanglante

tournure. Assailli par des griffes et des cornes animées d'une violence toute bestiale (images de prédation, de laceration, d'énucléation), Paul est contraint de se jeter à la mer, signe précurseur du dénouement, et la pauvre Alicia s'efforce en pure perte de le ramener sur le rivage et à la vie. Encore qu'on puisse considérer qu'il s'agit là purement et simplement du délire obsidional d'un sujet se croyant à tort assiégé et, pour finir, mis à mort, des divagations interprétatives à tendance paranoïaque d'un nouvel Onuphrius.

L'ambivalence ne saurait en l'espèce être totalement levée, et l'on n'est du reste pas sans savoir, depuis au moins les travaux de Todorov et malgré les objections qu'ils ont pu susciter, que ce type d'incertitude est pour une large part constitutif du fantastique. Il importe plus, en revanche, de relever l'effet renouvelé de retournement, de *négatif*. Renvoyant aussi et d'abord à une illusion ou à une distorsion visuelle, le terme de « fantasmagorie » est en effet à rapprocher de la métaphore optique ou photographique qui ponctue le passage :

Son âme, affranchie par l'anéantissement du corps, semblait deviner ce que sa pensée éveillée ne pouvait comprendre, et tâchait de traduire ses pressentiments en image dans la chambre noire du rêve(78).

Au demeurant, ce dernier motif était déjà présent dans la première séquence, appliqué toutefois, plutôt qu'au rêve proprement dit, à la réminiscence éveillée des « jours heureux » dont le décor

se reproduisait dans (le) cerveau (de Paul) comme dans une chambre noire(79).

N'est pas indifférent non plus le fait qu'à la deuxième vision nocturne, qui fait sourdre sous la plume de Gautier le souvenir du *Smarra* de Nodier(80), fasse suite la découverte du livre qui initie la redécouverte de soi, et qu'au coeur de ce moment de la diérèse vienne se loger une scène spéculaire, couronnée par la figure de

Méduse regardant sa tête horrible et charmante dans le fauve reflet d'un bouclier d'airain(81)

Le « fond noir »(82) du miroir, qui renvoie à Paul les effluves délétères de son regard et, dans le même temps, les symptômes répertoriés dans le

traité sur la jettatura, n'est pas du reste sans l'apparenter à la *camerra obscura* du rêve. C'est encore sur un « fond sombre », celui « qu'encadrait le chambranle de la porte »(83) que se détachera, par contraste et comme dans une nouvelle fantasmagorie, le pâle fantôme maternel du rêve d'Alicia (sur lequel nous allons revenir). Au sortir d'une précédente nuit pareillement agitée, la jeune Anglaise s'était empressée, à l'exemple de Paul, de se mirer dans la glace où *ses yeux brillaient d'un éclat insolite, allumés par les dernières flammes de la fièvre*(84).

Loin de se réduire à des scènes de contemplation ou d'apparition spéculaire qui, par ailleurs, jalonnent l'oeuvre romanesque de Gautier dans son ensemble(85), on voit que tout un dispositif de jeux d'optique, de regards croisés et d'inversions vise dans notre récit à mettre en abîme le principe même de la jettatura, et montre au mieux combien Paul d'Aspremont en vient à être médusé par lui-même. Il n'est pas anodin, à cet égard, qu'un type primitif de la Gorgone, particulièrement grotesque et hideux, servît de talisman contre le mauvais oeil. Ce retour sur soi de la fascination (*jettatura* et Méduse confondues) aura pour prolongement immédiat et oxymorique une *minéralisation en mouvement* de Paul, qui n'est pas sans rappeler le motif fantastique très classique de la statue animée. Ainsi, après le duel avec le comte, étant entendu que joue sans doute aussi un effet de mimétisme avec Pompéi-la-ville-morte, ensevelie sous les cendres et *figée* dans le temps :

On eût dit une statue qui marchait(86) ;

ainsi encore, après que Paul s'est recueilli auprès de la dépouille d'Alicia :

Il traversa le jardin d'un pas lourd comme celui des apparitions de marbre(87).

Ces deux occurrences encadrent d'ailleurs une ultime scène au miroir : le héros contemple dans une grande glace

cette espèce de spectre qui était lui,

avant de se passer sur les yeux une lame chauffée à blanc(88), acte d'auto-mutilation qui n'est en définitive que l'aboutissement logique du regard fascinateur réfléchi sur lui-même et d'opacité spéculaire.

Reste un dernier songe(89), celui que fait cette fois-ci miss Alicia Ward et au cours duquel la jeune Anglaise, créature elle-même déjà presque désincarnée à force de souffrance, voit et *reconnaît* le spectre de sa défunte mère qu'elle n'a pourtant jamais connue. Ici plus encore qu'ailleurs l'onirisme se prête à un jeu complexe de reflets et d'emboîtements. S'il y a bien reconnaissance, ce n'est pas seulement que l'ombre de feu Nancy Ward constitue une version

agrandie, développée, se mouvant avec toute la réalité du rêve(90)

de la miniature qu'Alicia a pieusement conservée et n'a cessé de « contempler » depuis son enfance, mais que la mère est un Double de la fille, ou inversement. Le commodore, lui-même parfois défini, tout au moins allusivement, comme substitut de l'imgo maternelle(91), est tout naturellement le premier à établir ce parallèle et à préparer en quelque sorte l'inévitable dénouement :

Belle, dangereusement belle, continua en lui-même le commodore ; elle me rappelle, trait pour trait, sa mère, la pauvre Nancy, qui mourut à dix-neuf ans. De tels anges ne peuvent rester sur terre (...)'c'est trop blanc, trop rose, trop pur, trop parfait ; il manque à ces corps éthérés le sang rouge et grossier de la vie(92).

Alicia semble se faire lucidement l'écho de ce constat :

Je n'aurai qu'un amour, dussé-je, comme ma mère, mourir à dix-neuf ans(93).

Les deux femmes ont notamment en partage un teint pâle piqué de rose que l'on retrouve dans la rose-thé effeuillée qui symbolise, dans le rêve, la fin imminente du séjour terrestre d'Alicia. Une telle emblématisation florale(94) ne connaît pas de solution de continuité entre le rêve et la veille, puisque la vision est enchâssée entre deux références qui suggèrent une tragique évolution : avant le passage onirique, c'est avec

une lassitude presque voluptueuse

qu'Alicia

mâche les fleurs de l'oranger(95) ;

la séquence refermée :

attristée et pensive, Alicia retira de ses lèvres la fleur qu'elle mordait ; la fleur était jaune et flétrie déjà...(96).

De fait, c'est précocement dans le récit que la dualité érotico-thanatique des fleurs est mise en place, la jeune Anglaise avouant qu'elle n'a « jamais cueilli une fleur » :

Un bouquet m'inspire une sorte d'épouvante : ce sont des fleurs mortes (...) dont le parfum a pour moi quelque chose de sépulcral(97).

Là encore, sous ses airs balourds, le commodore voit et parle juste qui, observant qu'elle a

des tons nacrés près de l'oeil, de petites couleurs vives au haut des joues, -juste comme sa pauvre mère, qui, elle aussi, prétendait ne s'être jamais mieux portée

compare sa nièce à une « fleur divine »(98).

L'effet de redoublement ou de dédoublement -de miroir- ne concerne pas les seuls rapports de Nancy Ward et de sa fille. Il s'instaure également entre cette dernière et Paul d'Aspremont : en dépit de l'angélisation explicite et croissante d'Alicia dans la dernière phase du récit qui semble l'opposer radicalement à l'« ange rebelle »(99) ou « déchu »(100) -au « mauvais ange »(101)- qu'a toujours figuré Paul, les rapprochements potentiels entre les deux personnages sont multiples dans ce dernier rêve(102). Il intervient aussi sous forme d'analepse, donc de manière différée dans la diérèse, à un moment où Alicia attend en fait la venue -l'apparition- de Paul. Par ailleurs le Français a, lui aussi, toujours été orphelin de mère puisque celle-ci est « morte en lui donnant le jour »(103). Alicia, enfin, est elle-même *pétrifiée* face au fantôme maternel, ses bras lui semblant « lourds comme du marbre » ; elle est en

outre, plus proche en cela de l'impuissance d'un Onuphrius que des malheurs de Paul, frappée d'aphasie :

Elle essayait de parler, mais sa langue ne bégayait que des syllabes confuses(104).

Le rêve est donc, dans sa surdétermination même, transparent, malgré l'interposition de la « gaze noire » du sommeil : qu'elle soit réfléchie ou détournée, la vision de soi est toujours annonciatrice de mort. Ce « sens funèbre », Alicia, esprit incrédule déclaré, choisit ou feint pourtant de l'occulter, tout en interrogeant les multiples facettes :

L'âme de sa mère venait-elle l'avertir et la chercher ? Que signifiait cette phrase mystérieuse tombée de la bouche de l'ombre (...)(105)

comme si le surcroît de signes et d'indices servait là encore d'excuse à un auto-aveuglement, ici sans doute pleinement consenti. En ce sens, cette ultime séquence onirique parachève des effets récurrents de clair-obscur, que la conclusion de *Jettatura* -juxtaposant au sublime élémentaire qui préside à l'anéantissement de Paul, le burlesque d'un commodore subitement « devenu pâle »(106)- ne viendra guère dissiper. Jusqu'au bout le texte maintient sa parole ensorceleuse -telle la *malalingua*, équivalent verbal du *malocchio*- et ne cesse de miroiter de mille feux, de vibrer de regards plus ou moins furtifs, mais toujours intenses, se réfléchissant les uns dans les autres. Demeurent le flux et le reflux éternels de la mer qui a apporté le jettatore avant de l'engloutir, qui mime les incessantes oscillations entre songe et réalité, entre raison et superstition, -« la mer comme un rêve bleu d'infini »(107). Un infini qui lui aussi est affaire de vision, et d'une vision sur le point de s'éteindre, que ce soit celui que Paul tente une dernière fois d'« accaparer »(108) par une longue contemplation avant le sacrifice de ses yeux, ou celui du ciel qui emplit le regard d'Alicia -où se reflète aussi « la scintillation de l'étoile »(109)- peu avant que celui-ci ne se voile à jamais. Un infini monochrome, qui somme toute définirait, tout autant que le clair-obscur, les limbes des signes de *Jettatura*.

Philippe MET University of Pennsylvania

NOTES

1. Voir notamment R. Chambers, *Spirite de Théophile Gautier, une lecture*, Paris, Minard, 1974 ; « La lecture comme hantise : *Spirite* et *Le Horla* », *Revue des sciences humaines*, XLIX, 177, janvier-mars 1980 et C. Dumoulié, « *Spirite*, de l'allégorie du désir à la métaphore de l'écriture », *BSTG*, 14, 1992.
2. Dans T. Gautier, *L'Oeuvre fantastique*, II, *Romans*, édition critique présentée et annotée par Michel Crouzet, Paris, Bordas, 1992, p. 104-105, édition de référence.
3. P.104.
4. P.107.
5. T.Gautier, *Oeuvres*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 692.
6. P.107.
7. P.122.
8. P.107.
9. *Ed. cit.* p.697, 691, 692 et 706.
10. *Ibid.* p.693.
11. P.139.
12. P.121-122.
13. P.124.
14. P.122.
15. Voir, par exemple, R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.240.
16. P.161.
17. P.163.
18. Pp.127-130.
19. Pp.132-136.
20. P.129.
21. P.130.
22. Les Napolitains réunis en comité restreint pour se pencher sur le cas présumé de mauvais œil ont du reste les apparences d'une telle fantasmagorie : « Les rayons lumineux tombant de haut modelaient avec des jeux d'ombre et de clair très pittoresques un groupe de figures caractéristiques (...) »(p.126). Bien que modèle rival de la micro-société des « hérétiques anglais »(p.128) établie à bord du vapeur toscan, le clan autochtone relève tout autant du registre de la stéréotypie et de l'excès burlesque, à commencer par ce Falsacappa, dont les traits forment « une espèce de caricature sérieuse de certains types des médailles antiques »(p.127). En outre, cette communauté n'est pas exempte, elle non plus, de tensions sociales, reflétées par le contrepoint qu'offre à la majorité superstitieuse, plus spécifiquement encore au « sauvage » et belliqueux Timberion (p.128), le personnage de Scazziga, « le rationaliste de l'assemblée », « le sceptique que ses relations avec les étrangers avaient rendu voltairien »(p.129, nous soulignons). Celui-ci ne tardera pas, pourtant, à rallier le camp de ses compatriotes(p.147), conversion qui, à l'issue d'un lent processus de

dégradation et de propagation, scellera irrémédiablement l'unanimité napolitaine contre le Français.

23. P.138

24. P.131.

25. P.141. Nous soulignons.

26. P.132.

27. Dans sa préface à *Jettatura* (Paris, éd. France-Empire, 1979, p. 11), L.C. renvoie aussi, non sans à-propos, à l'une des *Odelettes* de Nerval, intitulée « Le Soleil et la gloire » (ou « Le Point noir ») : « Quiconque a regardé le soleil fixement/ Croit voir devant ses yeux voler obstinément/ Autour de lui, dans l'air, une tache livide. »

28. P.157.

29. *Ed. cit.*, p.701 et 707.

30. P.179.

31. Sur cette image, on se reportera notamment aux études d'H. Tuzet (« L'Image du soleil noir », *Revue des sciences humaines*, octobre-décembre 1957) et M. Eigeldinger (« L'Image solaire dans la poésie de Gautier, *RHLF*, juillet-août 1972).

32. P.145.

33. P.156.

34. P.158.

35. Voir aussi cette étrange et contradictoire soumission aux desiderata d'Altavilla : « Vous êtes un terrible homme, comte Altavilla ; eh bien ! tâchez de sauver Alicia à votre manière, je ne le trouverai pas mauvais, et même je le trouverai fort bon » (p.163).

36. P.165.

37. « Le comte était, en effet un de ces hommes qu'on ne voit pas volontiers auprès de la femme qu'on aime » (p.123) : « rival...redoutable » (p.124) mais finalement malheureux, à l'inverse en quelque sorte de Gygès dans *Le Roi Candaule*, avec qui Altavilla partage cependant une exceptionnelle plastique.

38. Pour une esquisse d'approche plus strictement girardienne du conte, on se reportera à P. Pelckmans (« Inconscience ou apothéose ? Une lecture de *Jettatura* », *BSTG*, 3, 1981) qui, curieusement, considère assez peu la dimension mimétique en tant que telle. Plusieurs travaux anthropologiques montrent que cette dernière est une composante essentielle de la croyance au mauvais oeil : voir notamment T. Siebers *The Mirror of Medusa*, Berkeley, University of California Press, 1983.

39. P.136.

40. P.137.

41. P.126. Voir aussi dans *Arria Marcella* « au-dessus de la plupart de ces échoppes, un glorieux phallus de terre cuite colorié et l'inscription *hic habitat felicitas*, témoignaient des précautions superstitieuses contre le mauvais oeil ; Octavien remarqua même une boutique d'amulettes dont l'étalage était chargé de cornes, de branches de corail bifurquées et de petites Priapes en or, comme on en trouve encore à Naples aujourd'hui pour se préserver de la jettature » (*éd. cit.*, t. I, p. 214).

42. P.123. Nous soulignons.
43. P.129.
44. *Ibid*,
45. P.140.
46. P.139.
47. P.140.
48. P.172.
49. Dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p.192.
50. « Souple mantique et simples tics de glotte en supplément, dans *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, 1985, p.35. Le *Journal* de Leiris atteste que ce dernier avait lu le récit de Gautier (Paris, Gallimard, 1992, p.771).
51. *Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1984, p.76.
52. Voir notamment *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p.126.
53. P.105.
54. P.126.
55. P.110.
56. P.131.
57. P.145.
58. P.131.
59. *Ibid*. Nous soulignons le pronom, qui ménage une éventuelle équivoque.
60. P.150, 154, 163.
61. P.154, 158.
62. P.147. Voir aussi dans *Spirite* le symbolisme labile du cercle, qui désigne et délimite tantôt la réalité, tantôt la surmatrice : « Les évocateurs sont en sûreté dans le cercle qu'ils tracent autour d'eux et que les esprits ne peuvent franchir. Que la réalité soit pour vous ce cercle ; n'en sortez pas, car alors votre pouvoir cesse ; (*éd. cit.* p.231). ; « il mettait le pied hors du cercle que la nature a tracé autour de l'homme. Sa vie pouvait être désorbitée et tourner désormais autour d'un point inconnu » (p.234). « Il n'y a pas longtemps que vous avez mis le pied hors du cercle qui forme la vie ordinaire »(p.292).
63. De Maupassant, citons notamment ce passage : « Décidément, tout dépend des lieux et des milieux. Croire au surnaturel dans l'île de la Grenouillère, serait le comble de la folie... mais au sommet du mont Saint-Michel?...mais dans les Indes ? Nous subissons effroyablement l'influence de ce qui nous entoure(*op. cit.* p.67). Les exemples sont légion dans *Jettatura* : « S'il eût trouvé ce livre à Paris, d'Aspremont (...) eût ri du sérieux avec lequel l'auteur traite ces billevesées ; dans la disposition d'esprit où il était, hors de son milieu naturel, préparé à la crédulité par une foule de petits incidents, il le lut avec une secrète horreur » (p.142). ; « Il y a un magnétisme irrésistible dans la pensée générale, qui vous pénètre malgré vous, et contre lequel une volonté unique ne lutte pas toujours efficacement : tel arrive à Naples se moquant de la jettatura, qui finit par se hérissier de précautions cornues et fuir avec terreur tout individu à l'oeil suspect » (p.143). Mentionnons

aussi cet aveu qui émane du comte Altavilla lui-même : Si j'étais à Londres ou à Paris, peut-être en rirais-je avec vous, mais ici à Naples.... » (p.133).

64. *Op. cit.*, p.72.

65. P.142.

66. *Ibid.*.

67. Pp.144-145.

68. P.142.

69. P.118.

70. P.119.

71. P.120.

72. *Ibid.*

73. P.177.

74. P.140.

75. P.141.

76. P.140.

77. P.127.

78. P.141.

79. P.119.

80. *Ibid.*

81. P.143. C'est l'occasion de préciser une intuition de T. Siebers qui, relevant de manière générale, dans la superstition du mauvais œil, des effets de symétrie entre accusateur et accusé, apparie les portraits de Paul et de Vicè (*op. cit.* p.91). Or cette dernière, qui pour le commodore « est sorcière » (p.158), est presque systématiquement qualifiée dans le récit de « fauve servante ». Outre qu'elle dénote une aptitude à la cruauté et à la prédation -dont témoigneraient encore les regards noirs qu'elle adresse à Paul ou « sa denture dont les canines séparées et pointues brillaient d'une blancheur féroce » (p.148)-, la polysémie du déterminant (« fauve ») rapproche aussi la chevelure rousse de Vicè du bouclier de Persée où se réverbère la Gorgone, parenté que cette autre description n'est pas faite pour démentir : « Ses cheveux s'entortillaient toujours en boucles indomptables » (pp.122-123).

82. *Ibid.*

83. P.166.

84. P.159.

85. Sur le seul versant fantastique, voir par exemple les remarques de M. Crouzet dans son Introduction (« Les Violettes de la mort »), *op. cit.*, CXVII-CXXIII. Le miroir de Venise de *Spirite* vient plus particulièrement à l'esprit dans la mesure où il combine le noir profond de sa glace à l'apparition surnaturelle qui en surgira.

86. P.175.

87. P.183.

88. P.178.

89. Pp.166-167.
90. P.167.
91. Citons ces deux exemples : « Il attendait sa nièce au débarcadère, et lui jetait avec un soin maternel un mantelet sur les épaules » (p.120). « Le commodore qui soignait Alicia comme eût pu le faire la mère la plus tendre » (p.150).
92. Pp.154-155.
93. Pp.155.
94. On est assez proche ici des allégories des contes de fées (on pourra notamment penser à *La Belle et la bête*). Voir également cette notation, au moment de la première union charnelle entre le narrateur et Clarimonde dans *La Morte amoureuse* : « La dernière feuille de la rose blanche palpita quelque temps comme une aile au bout de la tige, puis elle se détacha et s'envola » (*op. cit.*, I, p.90).
95. P.166.
96. P.167.
97. P.125.
98. P.160.
99. P.107.
100. P.143.
101. P.164.
102. En réalité, dès le portrait liminaire qui en est dressé, Alicia paraît posséder « une beauté à part », « un idéal dont les conditions semblent se contrarier » (p.115), qui ne sont pas sans évoquer la « perfection disparate, composée de beautés qui ne se trouvent pas ordinairement ensemble » (p.143), dont l'infortuné Paul est affublé.
103. P.144.
104. P.167.
105. *Ibid.*
106. P.184.
107. P.153.
108. P.176.
109. P.177.



LES ARCANES MAJEURS DU TAROT INITIATIQUE DANS *LE CAPITAINE FRACASSE*

Littérature et tarot

Pour la bonne compréhension de ce qui suit, rappelons que le jeu de Tarot, apparu en Europe à une date indéterminée, sans doute au Moyen-Age, passe pour véhiculer un savoir beaucoup plus ancien, certains disent un enseignement traditionnel égyptien, sans que cela soit démontré, en tout cas proche du symbolisme pythagoricien des nombres.

Il se compose de vingt-deux arcanes majeurs, numérotés de 1 à 21, plus une carte non-numérotée, qui semble avoir une valeur polyvalente, comme notre *joker*, qui en découle.

A cela s'ajoutent les arcanes mineurs, *denier, coupe, bâton, épée*, qui correspondent sans doute aux quatre éléments, et dont les diverses figures sont à l'origine des quatre couleurs de nos jeux de cartes.

Pour bien comprendre l'intérêt que penseurs, écrivains, initiés ou illuminés accordent à ce tarot, il faut avoir à l'esprit qu'il propose une correspondance symbolique entre ses figures et les nombres sacrés. Il les associe en outre aux lettres de l'alphabet hébreu, aux symboles alchimiques, etc. etc. Bref, il fournit une trame pour la méditation, un itinéraire au parcours initiatique, mais aussi au récit romanesque. Du *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier, aux *Météores* de Michel Tournier, bien des romans ont adopté pour plan secret les vingt-deux arcanes de la « Haute Science » que Rabelais appelle le *Gay Sçavoir*.

Roman de cape et d'épée, *Le Capitaine Fracasse* est souvent, à juste titre, considéré comme une oeuvre initiatique. « Ce voyage d'un garçon qui va devenir un homme », selon la formule d'Ettore Scola, qui l'a porté à l'écran, offre comme le *Pantagruel* et le *Gargantua* un parcours où les voyages alternent avec les combats et autour duquel gravitent toutes sortes de personnages pittoresques fascinants ou inquiétants. De l'*Odyssee* à *Pinocchio*, le texte initiatique se présente en général comme un voyage où le héros va s'accomplir en se transformant. Ce voyage s'ordonne souvent sur un schéma préétabli qui en organise le cycle : zodiaque et tarot sont les plus fréquents.

Théophile Gautier, adoptant le tarot pour construire les vingt-deux chapitres du *Capitaine Fracasse* savait-il que Rabelais, auquel font référence tant de pages du roman, avait lui-même construit le *Gargantua*,

le *Pantagruel* et le *Tiers-livre* sur ce même schéma ? Je serais tenté de le croire, tant il y a de similitude entre les deux démarches.

Je crois avoir démontré, dans le *Tarot de Rabelais*, que le symbolisme des arcanes majeurs avait servi de base à la geste des géants. On verra qu'à quelques siècles de distance, hasard ou nécessité, Théophile Gautier reprend le même schéma que son illustre modèle, pour une oeuvre certes moins capitale dans l'histoire de la pensée mais qui, sous le travestissement du roman picaresque, n'en cache pas moins un parcours initiatique.

Pour le lecteur légitimement sceptique, il convient plus que jamais de rappeler la méthodologie (j'allais presque dire la déontologie) de cette sorte d'étude. Lorsque l'on cherche à établir la correspondance de deux systèmes ordonnés, en l'occurrence les vingt-deux chapitres du roman et les vingt-deux arcanes majeurs du jeu de tarot, il n'est pas nécessaire que la démonstration soit parfaitement claire, évidente, convaincante, sur chaque point. Dès lors que les deux suites se présentent dans une succession numérique rigoureuse, que l'auteur n'a pas « brouillé les cartes » en les tirant dans un ordre aléatoire, mais a joué le jeu des nombres sans modifier, intervertir, intervenir en aucune façon sur leur enchaînement, il n'est pas besoin d'être grand mathématicien pour admettre que la probabilité d'erreur, si les points d'accord sont assez nombreux, soit proche de zéro.

Et on verra en effet que les cinq premiers arcanes (comme souvent en cette sorte de parcours initiatique) se prêtent moins à la démonstration que les autres. Théophile Gautier, si clair, si imprudent pourrait-on dire, dans les chapitres suivants, où les allusions, les symboles sont transparents et, pour certains, explicites (je songe aux chapitres VII et X, qui correspondent à l'arcane du *Chariot* et de la *Roue de Fortune*) a, pour d'obscures raisons, mieux dissimulé ses batteries dans l'exposition. Aussi inviterai-je le lecteur réticent à sauter aux paragraphes six et suivants pour se convaincre que le propos n'est pas arbitraire. Et puis il reviendra, rassuré, vers ceux où la présentation des personnages est associée de façon moins évidente aux premiers arcanes.

Les arcanes majeurs dans *Le Capitaine Fracasse*

Les six premiers arcanes sont successivement : I *Le Bateleur*, II *La Papesse*, III *L'Impératrice*, IV *L'Empereur*, V *Le Pape*, VI *L'Amoureux*.

Théophile Gautier a donné des titres aux différents chapitres. Voici les six premiers : 1 « Le Château de la misère », 2 « Le Chariot de Thespis », 3 « L'Auberge du soleil bleu », 4 « Brigands pour oiseaux », 5 « Chez Monsieur le Marquis », 6 « Effet de neige ».

Il paraît exclu de chercher une correspondance entre ces titres et les lames du tarot, à moins de postuler que l'auteur (ce n'est pas le cas), ait adopté un ordre aléatoire.

En réalité, ces titres recouvrent des épisodes ou des lieux sans rapport immédiat avec les six premiers arcanes. Mais ils sont plus ou moins centrés sur des personnages à qui l'on peut attribuer des correspondances avec ceux du tarot. Car ces six premières lames, à la différence de celles qui suivent, figurent toutes des personnages : *Bateleur, Papesse, Impératrice, Empereur, Pape, Amoureux*.

1. *Le Bateleur*

Il est représenté, sur les jeux de tarot, par un prestidigitateur, debout devant une table. Il tient à la main une baguette et différents objets se trouvent devant lui. Sur le tarot de Besançon apparaît clairement la symbolique des arcanes mineurs : bâton, épée, denier, coupe. Sur le tarot de Marseille, la correspondance est moins évidente mais gobelets, canifs etc. ont sans doute la même signification.

Le premier chapitre du roman, « Le Château de la misère » nous présente le baron de Sigognac. Ce gentilhomme ruiné et désenchanté vit misérablement dans un château délabré. L'irruption d'une troupe de comédiens va transformer sa vie et il partira avec eux au chapitre suivant. Telle est en effet la signification de ce premier arcanes : un homme va voir sa destinée profondément transformée. Le reste du roman nous montrera un Sigognac ambigu, à la fois comédien ambulant, donc bateleur, mais aussi gentilhomme et chevaleresque.

2. *La Papesse*

Les comédiens qui sont arrivés en pleine nuit au château de la misère demandent l'hospitalité. Ils nous sont tous présentés et les portraits se succèdent. Chaque comédien correspond à un emploi de théâtre : une

coquette, la Sérafina, une jeune première, Isabelle, une soubrette, une mère noble, dame Léonarde. Côté hommes : Léandre, le jeune premier, Scapin le rusé, un Tyran débonnaire et un Matamore, le Tranche-montagne. Tous ces histrions repartiront avec Sigognac sur *Le Chariot de Thespis* qui donne son nom au chapitre.

Sauf à considérer que l'une des comédiennes représente à elle seule la papesse, il semble préférable d'admettre que c'est une troupe tout entière qui joue le rôle formateur et nourricier dévolu à la papesse (la mère dans *Gargantua et Pantagruel*). C'est cette troupe de comédiens qui va enseigner la vie au bateleur Sigognac.

3. L'Impératrice

Ce chapitre qui inaugure les aventures picaresques du baron gascon, nous présente un personnage déroutant. C'est dans « L'Auberge du soleil bleu », une petite fille, dont nous apprendrons plus tard qu'elle s'appelle Chiquita. La description qu'en fait l'auteur rappelle vaguement la figure énigmatique de l'Impératrice du tarot :

A l'angle d'un de ces bancs, lorsque les comédiens entrèrent, sommeillait une petite fille de huit ou neuf ans ... Appuyée des épaules au dossier du banc, elle laissait choir sur sa poitrine sa tête d'où pleuvaient de longues mèches de cheveux emmêlés qui empêchaient de distinguer ses traits... Ses bras abandonnés pendaient de chaque côté du corps, les mains ouvertes, et ses jambes, trop courtes pour atteindre le sol, restaient en l'air, un pied croisé sur l'autre...

...L'oiseau, brodé de diverses couleurs qui orne d'ordinaire ces genres de jupons faisait partie du lé levé pour la petite, sans doute parce que les fils de laine avaient soutenu un peu l'étoffe délabrée. Cet oiseau ainsi posé produisait un effet singulier, car son bec se trouvait à la ceinture et ses pattes au bord de l'ourlet, tandis que son corps, fripé et dérangé par les plis, prenait des anatomies bizarres et ressemblait à ces volatiles chimériques des bestaires des vieilles mosaïques byzantines.

La pose de l'enfant, l'oiseau chimérique passé à la ceinture et qui ressemble à l'aigle figuré au même endroit sur la lame de *L'Impératrice* font pencher pour l'identification avec Chiquita. Ce que va confirmer le chapitre suivant.

4. L'Empereur

Ce quatrième chapitre, intitulé « Brigands pour oiseaux », est consacré à Agostin. Or ce brigand est l'unique passion de Chiquita, qui se dévouera corps et âme au bandit et lui déclare son amour au chapitre XX. Bien sûr ce farouche bandit évoque aussi mal la figure de l'Empereur que la petite Chiquita celle de l'Impératrice. Mais on peut remarquer que le couple Chiquita/Agostin est dans le même rapport que le couple Impératrice/Empereur, dans le même ordre et aux mêmes chapitres.

La description qui nous est faite du bandit pourrait être une transcription pittoresque de la figure de l'Empereur :

...un gilet de velours bleu, décoloré par un long usage et agrémenté de boutons faits de piécettes soudées à une tige de métal enveloppait son buste... des grègues de toiles flottaient sur ses cuisses et des alpargatas faisaient s'entrecroiser des bandelettes autour de ses jambes...

Un de ses compagnons, nous dit-il plus loin, détroussait les bourgeois d'une façon grandiose et royale. Ce bandit d'honneur n'est pas n'importe qui. Il règne, à sa façon, et sa navaja symbolise le même pouvoir de commandement que le sceptre de l'empereur.

5. Le Pape

Cette lame correspond au chapitre « Chez Monsieur le Marquis ». Dans la pièce qui se joue devant lui, on voit un personnage paternel, le vieillard Pandolphe, qui est avec sa fille dans le même rapport que le marquis avec sa femme et veille sur sa vertu. A défaut de brandir la crosse papale, c'est à coups de bâton qu'il fera châtier le pauvre Léandre qui s'était cru assez fort pour le faire cocu.

6. L'Amoureux

Dans le chapitre 5 qui précède « Effet de neige », nous avons appris l'emploi du comédien Léandre, au théâtre comme dans la vie, c'est l'amoureux :

L'amoureux se retirait pour aller dresser ses batteries.

Dès le début du chapitre 6, nous savons qu'il s'est consacré à l'amour :

Chacun remuait avec une amoureuse titillation de doigt quelques pistoles...

Léandre, l'amoureux, tout rompu de la bastonnade, se plaint de sa mésaventure :

Je... n'ai point l'expérience des choses galantes. Jamais je n'ai fait l'amour aux belles dames... ce sera quelque beauté morte, amoureuse de moi pendant sa vie, qui m'aura baisé en songe...

Il a été question plus haut du dieu Cupidon et de son arc. Et dans ce même chapitre, Sigognac découvrira peu à peu l'emprise qu'a sur lui la jeune Isabelle.

Résumons : si nos hypothèses sont exactes, le *bateleur* serait *Sigognac*, la *papesse* la *troupe*, *alma mater* de Sigognac, l'*impératrice* Chiquita, l'*empereur* Agostin, le *pape* le marquis de Bruyère et l'*amoureux* Léandre. Ces six premiers chapitres seraient donc associés aux figures du tarot pour une présentation des personnages.

Si Gautier a dissimulé son jeu dans ces premiers chapitres, il n'en est plus du tout de même pour les suivants.

7. Le Chariot

Le chapitre 7, « Où le roman justifie son titre », est le premier de ceux qui font référence au tarot de façon explicite. Jusque là le rapport entre personnages du livre et ceux des lames initiatiques était assez problématique. Ce n'est plus le cas pour ce chapitre qui s'ouvre sur une allusion à peine voilée à l'arcane :

On marcha d'abord aussi vite que le permettaient les forces du vieux cheval restaurées par une bonne nuit d'écurie et l'état de la route couverte de la neige tombée la veille. Les paysans malmenés par Sigognac et le Tyran pouvaient revenir à la charge en plus grand nombre, et il s'agissait de mettre entre soi et le village un espace suffisant pour rendre la poursuite inutile. Deux bonnes lieues furent parcourues en

silence, car la triste de fin de Matamore ajoutait de funèbres pensées à la mélancolie de la situation. Chacun songeait qu'aux beaux jours il pourrait être ainsi enterré sur le bord du chemin parmi les charognes, et abandonné aux profanations fanatiques. Ce chariot poursuivant son voyage symbolisait la vie, qui avance toujours sans s'inquiéter de ceux qui ne peuvent suivre et restent mourants ou morts dans les fossés. Seulement le symbole rendait plus visible le sens caché et Blazius, à qui la langue démangeait, se mit à moraliser sur le thème avec force citations, apophtegmes et maximes que ses rôles de pédant lui suppédiaient en la mémoire

La citation se passe de commentaire .

8. La Justice

Dans ce chapitre intitulé « Les Choses se compliquent », le fourbe Vallombreuse tombe amoureux d'Isabelle. Il se permet un geste déplacé :

son doigt moucheté allait effleurer la gorge de la jeune comédienne lorsqu'une main de fer s'abattit sur son bras.

C'est le capitaine Fracasse. Mais Vallombreuse ne peut se commettre à tirer l'épée avec un comédien. Il tient une sorte de conseil de guerre avec son confident :

N'importe, dit le duc en appuyant le pouce sur un timbre, je vais d'abord punir l'histriion, sauf à châtier plus tard l'homme, s'il y en a un derrière ce masque ridicule.

Sans autre forme de procès, ils vont réveiller leurs sbires pour bastonner Sigognac :

Ce faquin a osé me toucher. Il convient qu'il expie ignominieusement ce crime.

9. L'Hermite

C'est le chapitre intitulé « Coups d'épée, coups de bâton ».

Comme les six premiers, il contient des allusions assez voilées à l'arcane. Il faut, pour les élucider, faire référence à la figure emblématique de l'ermite. Il est vêtu d'un long manteau :

Sigognac avait enveloppé à plusieurs tours son bras gauche de son manteau, qui formait, ainsi roulé, une sorte de manchon impénétrable.

L'*Hermite* tient un bâton, que l'on retrouve sous toutes les formes au long de ce chapitre. Voici les sept premiers paragraphes :

Hérode, robuste compagnon aux larges épaules, avait emporté le bâton qui lui servait à frapper les levers de rideau, et avec cette sorte de massue... mon bâton est au service de votre rapière... et avec cette espèce de massue... Vous, brandissez cette massue.... de manière à faire converger les bâtons.... que les grands daignent faire bâtonner... il para le coup de gourdin... La massue d'Hérode fit voler en éclat le bâton de Mérindol... meurtri par le formidable bois...ne put faire aucun usage de son gourdin...

Gautier semble se souvenir ici du combat épique du moine Jean des Entommeures contre des ennemis tout aussi perfides et grotesques que les spadassins de Vallombreuse. Les allusions à la vie monastique se cachent sous des comparaisons :

Sous ses coups, ils sont tombés comme des capucins de cartes...

Allusion assez transparente à la lame du tarot, surtout si on la rapproche de la comparaison du chapitre 15 :

une barbe grise, digne d'un frère capucin ou d'un ermite.

On lit plus loin :

Ces illustres paperasses dont l'écriture gothiquement indéchiffrable eût demandé des lunettes et la science d'un bénédictin.

La lanterne de l'*hermite* n'apparaît que sous des formes très voilées. Le chapitre baigne depuis le début dans une atmosphère nocturne :

Aucune lumière ne filtrait des maisons endormies, et il n'y avait pas de lune cette nuit-là...

Plus loin :

Léandre ... n'aperçut autour de lui que les maisons noires et les ruelles profondes où tremblotaient quelques lanternes portées par des valets et dont le reflet miroitait dans les flaques de pluie...

Remarquons enfin que, dans le tarot de Besançon, l'*Hermitte* est accompagné d'un dragon qui apparaît, là encore, dans une comparaison :

Elle habite une tour sans pont-levis et gardée, comme dans les histoires de chevalerie, par des dragons soufflant feux et flammes...

Mais la figure de l'*hermite* se cache plus profondément dans la mémoire de Sigognac. Il a eu pour maître d'escrime dans sa jeunesse, le vieux Pierre, son fidèle serviteur :

... le vieux prévôt n'avait caché à son élève chéri aucun des secrets de son art. Pendant des années, il l'avait rompu aux principes...

Dans les combats incessants qui animent le chapitre, la force de Sigognac est d'être rompu à tous les escrimes, d'épée ou de bâton, auxquelles il fut préparé par son maître, son Jean des Entommeures, un vieux serviteur qui l'a initié aux *bottes secrètes* tout au long des années de retraite et d'oubli.

Le Capitaine Fracasse est avant tout un livre de la nostalgie

10. La Roue de Fortune

Cette lame représente une roue sur laquelle des singes (ou des divinités hybrides égyptiennes) montent et descendent, symbolisant trois aspects du destin : ascension, équilibre, chute.

Le dixième chapitre, intitulé « Une Tête dans la lucarne » commence par les plaintes de Vallombreuse que vient de blesser la lame

de Sigognac (On songe à l'épisode de *Gargantua*, où les hommes de Picrochole viennent se plaindre à leur maître d'avoir été mis à mal par les gens de Grandgousier) :

Moi qui me suis mesuré avec les plus fines lames du temps, et qui suis toujours revenu du pré sans une égratignure...

Les plus heureux et les plus adroits ont comme cela leur jour de guignon, répondit sentencieusement Vidalinc. Le visage de dame Fortune n'est pas toujours le même ; tantôt elle sourit, tantôt elle fait la moue.

Ce changement de fortune est lui-même causé par la dualité Sigognac/Capitaine Fracasse. Sous cet *accoutrement grotesque* se cache apparemment un gentilhomme, car c'est un bretteur de première force (D'où, un peu plus loin, la remarque sur les *diverses fortunes* du combat).

Qui supposerait un Sigognac sous cet habit de singe savant, bariolé de rouge et de jaune !

pense le héros avant d'entrer en scène à la fin du chapitre.

Il est vrai, comme le lui a rappelé Isabelle en lui refusant sa main, qu'il doit assumer les aléas de son destin :

Ce serait une grande faute d'embarrasser votre fortune d'une pauvre comédienne comme moi... Vous avez pour devoir de relever votre maison, abattue par le sort adverse...

11. La Force

Cette lame du tarot représente une figure féminine écartant les mâchoires d'un lion, symbolisant la force morale maîtrisant la force brute.

Dans ce chapitre, « Le Pont Neuf », Sigognac s'étonne que Vallombreuse, un gentilhomme, cherche à le faire assassiner au lieu de se battre en homme d'honneur.

Sans doute, répliqua Hérode, mais le duc sait bien, quelque enragé qu'il soit d'orgueil, que l'issue du combat ne pourrait manquer de lui être funeste...

-S'il ne veut pas tirer l'épée, battons-nous à cheval ou au pistolet, dit Sigognac, il ne pourra ainsi arguer de ma force à l'escrime.

La-dessus, passe un carrosse où se trouve Vallombreuse :

Il était parfaitement beau, mais sa physionomie avait une telle expression de cruauté qu'elle eût plutôt inspiré l'effroi que l'amour..

-Avez-vous remarqué s'il y avait quelque armoirie peinte sur les portières ?

demande Hérode, et Sigognac rétorque :

J'avais trop à faire à esquiver la machine roulante pour voir si elle était historiée de lions léopardés ou issants....

Un sbire du duc de Vallombreuse, Mérindol, qui

ne se sent pas de force à venir à bout du baron

va trouver dans un bouge qui ressemble à une *caverne*, à un *repaire*, un assassin professionnel, Lampourde.

Le personnage ainsi interpellé se souleva avec une lenteur somnolente, se mit sur son séant, développa en s'étirant, de longs bras, dont les poings touchaient presque aux deux murs, ouvrit un mâchoire immense dentée de crocs pointus, et, se tordant la mâchoire, dessina un bâillement formidable, semblable au rictus d'un lion ennuyé, le tout accompagné de gloussements inarticulés et gutturaux.

Ce Lampourde ne fait plus que

l'assassinat, c'est plus noble. On est un carnassier léonin, et non une bête de rapine.

Il accepte volontiers la besogne :

Il y a longtemps que je ne me suis pas escrimé avec quelqu'un de ma force.

Gautier, tout au long de ce chapitre, comme dans le reste du roman, oppose ainsi les deux noblesses, celle du coeur, et celle de la violence aveugle.

12. Le Pendu

Dans ce douzième chapitre, « Le Radis couronné », Lampourde va tenter de s'acquitter de sa mission. Il lui faut d'abord trouver des complices. Il songe à s'assurer les services d'un nommé Piquenterre.

Excellent ! répondit Malartic, mais il n'y faut pas compter. Il brandille à Montfaucon, au bout d'une chaîne de fer, en attendant que sa carcasse déchiquetée des oiseaux tombe en la fosse du gibet, sur les ossements qui l'ont précédé.

-C'est donc cela, dit Lampourde, qu'on ne le voyait plus depuis quelque temps. Ce que c'est que la vie ! Un soir, vous faites tranquillement carrouse avec un ami dans un cabaret d'honneur ; puis vous allez chacun de votre côté à vos petites affaires. Huit jours après, quand vous demandez « que devient un tel », on vous répond : Il est pendu.

Telle est en effet, la signification initiatique de cette lame qui montre un homme pendu *par les pieds*. De même, la *Roue de Fortune* et la *Maison-Dieu* ont des personnages *la tête en bas*, avec des symbolismes voisins : les renversements de la destinée.

13. La Mort

Le treizième chapitre, « Double attaque », s'organise autour de deux « morts » ; l'une, symbolique, le viol d'Isabelle, l'autre, réelle, le meurtre de Sigognac. Tentatives qui, bien entendu, se solderont par des échecs.

La vieille duègne, dame Léonarde, sollicitée par le duc, est une figure inquiétante, qui évoque la sorcellerie et la mort.

Son costume noir, passementé de jais, *ses coiffes rabattues, lui donnaient d'abord un aspect sévère et respectable ; mais le sourire équivoque qui se jouait dans les bouquets de poils obombrant les*

commissures de ses lèvres, le regard hypocritement luxurieux de ses yeux cerclés de rides brunes, l'expression basse, avide et servile de sa mine vous détrompaient bientôt et vous disaient que vous n'aviez pas devant vous une dame Pernelle, mais une dame Macette, de celles qui lavent les jeunes filles pour le sabbat et qui chevauchent le samedi un balai entre les jambes.

Vous dites des choses de l'autre monde... lui avoue le duc.

Elle lui propose un narcotique pour forcer la jeune fille :

Fi donc ! Posséder une femme endormie, un corps inerte, une morte, une statue sans conscience ni volonté, sans souvenir, avoir une maîtresse qui au réveil vous regarderait les yeux étonnés comme sortant d'un rêve...

s'exclame le duc, qui pour être un démon n'en est pas pour autant nécrophile.

Il se rend tout de même par trahison dans la chambre de la jeune fille :

Persée lui eût porté le masque de Méduse, ençâssé dans son bouclier et faisant la grimace de l'agonie au milieu d'un éparpillement de serpenteaux qu'elle n'eût pas éprouvé une stupeur pareille. Elle resta glacée, pétrifiée, ... une pâleur de mort se répandit dans ses traits, son dos s'emperla de sueur froide ; elle crut qu'elle allait s'évanouir...

Le tentateur lui propose « une vie splendide » qu'elle repousse avec horreur ;

Vous marcheriez comme une déesse dans les nuées... Le monde lointain s'effacerait comme un rêve et d'un même vol, à travers les rayons nous monterions vers l'Olympe, plus beaux, plus enivrés que Psyché et l'Amour... Voyons, Isabelle, ne détournez pas ainsi la tête, ne gardez pas ce silence de mort...

Insensible à ces sirènes, elle repousse ses avances. Vallombreuse comprend qu'il a un rival plus heureux que lui :

Qu'a-t-il donc pour vous charmer de la sorte, cet heureux mortel ?

Elle va se jeter par la fenêtre quand les comédiens font irruption pour la délivrer. Le duc s'efface

...en tuant ou en blessant deux ou trois de ces histrions il n'aurait pas arrangé son affaire .

Elle regarde Vallombreuse.

Sa tête, si charmante tout à l'heure, a pris une expression de perversité diabolique.

Elle eut ce sentiment d'angoisse mortelle de la colombe au-dessus de laquelle le milan trace dans l'air des cercles rapprochés.

Le viol a échoué. Reste à tuer le rival. Lampourde s'en chargera. Las ! Sigognac a facilement raison de lui.

Logiquement, j'aurais dû être tué !

s'écrie le tueur. Il s'étonne d'avoir été vaincu :

ce coup d'épée infallible a toujours tué son homme...

Sigognac, grand seigneur, l'épargne.

Baron, permettez-moi d'être désormais votre admirateur, votre esclave, votre chien. On m'avait payé pour vous tuer

s'exclame le spadassin en se rendant à sa générosité.

J'ai même reçu des avances que j'ai mangées

ajoute-t-il, préparant par là le chapitre suivant.

Les deux attaques du duc avaient manqué,

conclut le narrateur. La Vie a triomphé des séductions comme des violences de la Mort.

14. La Tempérance

Cette lame représente un ange qui, *de sa main gauche*, vide une urne dans une autre urne, toute semblable, qu'il tient *dans sa main droite*. Dans le chapitre quatorze, « Les Délicatesses de Lampourde », le tueur à gages, honnête spadassin, qui a failli à sa mission, vient rapporter à son commanditaire Vallombreuse l'argent du crime qu'il n'a pu commettre.

Un détail inexplicable préoccupait singulièrement Mérindol, c'est que le bras de Lampourde, sortant de dessous son manteau comme une torchère à supporter des bougies jaillissant d'une paroi de lambris, tenant au poing une bourse dont la panse rondelette annonçait une somme respectable. Ce geste d'offrir de l'argent au lieu d'en prendre était tellement en dehors des habitudes physiques et morales de maître Jacquemin que le bretteur s'en acquittait avec une gaucherie emphatique, solennelle et roide, tout à fait risible.

La Tempérance est un arcane d'échange et de communication qui symbolise, après les phases de l'action et du combat, un retour à l'équilibre avant une nouvelle avancée. Ce qui pourrait laisser penser que Gautier avait connaissance du tarot de Rabelais est l'étrange similitude entre les deux épisodes correspondants. Dans *Pantagruel*, Panurge, qui a mangé son blé en herbe, fait l'éloge des dettes. Dans *Le Capitaine Fracasse*, après avoir mangé les avances qu'il a reçues, Lampourde vient payer sa dette au duc :

-Voici la chose, monsieur le duc : j'ai reçu de Mérindol des avances... comme j'ai la probité de mon industrie, je rapporte à qui de droit l'argent que je n'ai point gagné.

Il vient donc restituer les sommes .

-De par tous les diables, reprends ta somme au plus vite, dit Vallombreuse...

Lampourde

fit un pas vers la table, étendit son bras osseux, saisit la bourse avec une dextérité d'escamoteur et la fit disparaître comme par enchantement.

On remarquera que l'ange donne avec la main gauche et reprend avec la main droite. Lampourde prend l'argent *avec gaucherie*, et e récupère *avec dextérité*.

Lame de la réciprocité, de l'emprunt, de l'échange, la Tempérance est parfaitement représentée par ce manège qui fait passer la bourse de Vallombreuse à Lampourde, par le truchement de Mérindol, puis de Lampourde à Vallombreuse.

15. Le Diable

Si le spadassin Lampourde, probe et généreux, tient la figure de l'ange dans le chapitre précédent, il en est tout le contraire pour « Malartic à l'oeuvre », quinzième chapitre. Grimé en vieux mendiant, il se poste sur le passage de Sigognac et d'Isabelle.

Le portrait qui nous est fait du vieillard évoque le diable du tarot de Besançon, qui est barbu, alors que celui du tarot de Marseille est glabre.

Ses yeux retournés ne montraient que le blanc et, sur cette face brune et ridée, produisaient un effet hideux ; le bas du visage s'ensevelissait dans une barbe grise, digne d'un frère capucin ou d'un ermite (Voir plus haut).

Le jeune baron lui verse son obole.

Alors au lieu de remercier Sigognac de cette aumône, le mendiant, si courbé tout à l'heure, se redressa, au grand effroi d'Isabelle, et ouvrant les bras comme un vautour qui, pour prendre l'essor, palpite des ailes, déploya ce grand manteau brun sous lequel il semblait accablé..

Malartic jette son manteau comme un filet sur le baron et, pendant que celui-ci se libère avec sa dague, enlève la malheureuse Isabelle.

-Hélas, j'ai bien peur, dit Hérode, que cette innocente abeille soit prise en la toile d'une araignée monstrueuse qui ne la tue avant que nous ne puissions la dépêtrer de ses réseaux trop bien ourdis.

-Je l'écraserai, dit Sigognac, en frappant la terre du talon, comme s'il tenait l'araignée sous sa botte, je l'écraserai, la bête venimeuse !

On reconnaît là, cette fois, l'imagerie chrétienne de la madone écrasant sous son talon *la bête venimeuse*, le serpent emblème du diable. Mais on peut aussi observer que sur toutes les représentations du tarot, un couple est attaché par le cou au pied du diable comme Sigognac et Isabelle sont successivement pris dans les *filets* du diabolique *Malartic*, le génie du mal.

16 . La Maison-Dieu

Cette lame du tarot représente une tour qui s'écroule, frappée par la foudre. Deux personnages sont précipités, tête en bas, dans le vide, en même temps que des boules de couleur qui symbolisent la grâce divine. Cet arcane symbolise les vicissitudes qui condamnent tout projet humain en désaccord avec les plans de Dieu.

Le seizième chapitre, « Vallombreuse », inaugure le grand retournement qui fera triompher le bien sur le mal. Isabelle est tenue prisonnière dans un château. Elle l'explore :

A l'aspect du ciel libre où quelques étoiles, que n'éteignait pas tout à fait la lueur blanche de la lune, brillaient, avec une scintillation d'argent, Isabelle sentit une joie délicieuse et profonde comme si elle revenait de la mort à la vie ; il lui semblait que Dieu la voyait maintenant de son firmament..

Mais elle n'est pas tirée d'affaire pour autant. Enfermée dans la forteresse, elle est à la merci de ses ravisseurs.

La lumière tombant d'en haut faisait luire leur front...

Et voici que Chiquita, la petite « impératrice » s'introduit dans le château.

Chiquita se rit des grilles, des serrures, des murailles et des douves ; Chiquita peut sortir à son gré de la prison la mieux close et s'envoler dans la lune aux yeux du geôlier ébahi..

-Va-t-elle, en effet, prendre son vol comme une chauve-souris, se disait la jeune actrice...

Chiquita déroule une cordelette et un crochet, les lance sur un arbre de l'autre côté des douves et disparaît. Elle fera de même le lendemain soir :

Mais elle n'était pas à moitié chemin que le noeud se défit, à la grande frayeur d'Isabelle, et se détacha de l'arbre. Au lieu de tomber dans l'eau verte du fossé, comme on pouvait le craindre, Chiquita, dont cet accident, si c'en était un, n'avait pas troublé la présence d'esprit, vint donner avec la corde retenue au balcon par le crampon de fer contre la muraille du château..

Vallombreuse, repoussé par Isabelle, ne renonce pas pour autant :

Jamais ce désir inassouvi n'est rentré dans mon âme ; il marche à ce qu'il veut sans que rien le puisse fléchir ou détourner ; ni larmes, ni supplications, ni cris, ni ruines fumantes ; l'écroulement de l'univers ne l'étonnerait pas et sur les débris du monde il accomplirait son caprice.

Mais un fracas horrible l'interrompra. Un arbre s'abat sur la fenêtre et la pulvérise.

Le tronc, scié par Sigognac et ses camarades, cédait aux lois de la pesanteur. Sa chute avait été dirigée de manière à jeter une trait d'union au-dessus de l'eau des berges à la fenêtre d'Isabelle.

C'est le début de la fin pour le duc. L'écroulement de l'arbre préfigure celui de ses machinations.

17. L'Etoile

Si l'on met en rapport l'arcane 17 et l'arcane 14 de la *Tempérance*, on observera que l'ange vide maintenant les deux urnes dans

un lac. Alors que l'arcane 14 symbolisait l'échange, le commerce, le contrat, la réciprocité, l'*Etoile* est une figure de la grâce céleste, un don gratuit, de l'aide divine aux entreprises humaines. Après la *Maison-Dieu*, qui signifiait l'écroulement des plans contraires aux desseins de la Providence, le nouveau projet, conforme cette fois aux décrets du destin, reçoit une aide sans contrepartie. C'est l'équivalent du Verseau dans le Zodiaque, et l'ange de la *Tempérance* verse en effet le liquide de ses deux urnes en direction de la terre.

Au chapitre 17, « La Bague d'améthyste », après l'échec de ses tentatives criminelles, le duc de Vallombreuse va rencontrer la providence divine sous les traits de son vieux père, le prince de Vallombreuse.

Un tourbillonnement de roues tourna sous la voûte, et aux fenêtres de l'escalier flamboyèrent subitement les lueurs rouges des torches disséminées dans la cour. Bientôt parurent quatre laquais à grande livrée portant des cires allumées. Derrière eux montait un homme de haute mine, vêtu de velours noir passementé de jayet. Un ordre, de ceux que se réservent les rois et les princes, ou qu'ils n'accordent qu'aux plus illustres personnages, brillait à sa poitrine sur le fond sombre de l'étoffe.

On croirait voir étinceler une étoile sur un ciel nocturne.

Ici se développe la classique scène de reconnaissance des fins de mélodrames :

Il se baissa vers la jeune comédienne, dont il prit la main inerte.

A cette main blanche comme si elle eût été sculptée dans l'albâtre, brillait au doigt annulaire une bague dont une améthyste assez grosse formait le chaton. Le vieux seigneur parut étrangement troublé à la vue de cette bague. Il la tira du doigt d'Isabelle avec un tremblement convulsif, fit un signe à un des laquais porteurs de torche de s'approcher, et à la lueur plus vive de la cire, déchiffra le blason gravé sur la pierre.

Isabelle est la fille du prince, et donc la propre soeur du duc de Vallombreuse, son infâme ravisseur !

Gautier, s'amusant de sa propre machine, revient un peu plus loin sur ce dénouement :

Que vous semble, monsieur le baron, de tous ces événements ? disait Hérode à Sigognac, qui cheminait botte à botte avec lui. Cela s'arrange comme une fin de tragi-comédie. Qui se fût attendu au milieu de l'algarade à l'entrée seigneuriale de ce père précédé de flambeaux et venant mettre le holà aux fredaines un peu trop fortes de monsieur son fils ? Et cette reconnaissance d'Isabelle au moyen d'une bague à cachet blasonné ? Ne l'a-t-on pas déjà vue au théâtre ?

L'arcane 17 se prête admirablement à cette scène du *Deus ex machina* rétablissant l'ordre bouleversé par la méchanceté des hommes.

La grâce, du reste, tombe indifféremment sur les justes et sur les pécheurs. Vallombreuse, blessé, est couché sur son lit de souffrance :

Un chandelier à plusieurs branches, *posé sur un guéridon*, l'éclairait d'une lumière dont les rayons tombaient *sur le lit du jeune duc...*

Un peu plus loin, revient le thème de la grâce :

Isabelle était debout au pied du lit, les mains jointes, et priait avec toute la ferveur de son âme pour ce frère dont elle causait innocemment la mort, et qui payait de sa vie le crime d'avoir trop aimé...

La victime prie pour son bourreau. L'heure de la rédemption est enfin venue.

18. La Lune

Les bases du dénouement ayant été posées, on devrait logiquement s'acheminer rapidement vers la conclusion. Mais la structure du tarot initiatique n'étant pas forcément compatible avec les exigences romanesques, Gautier, qui doit impérativement écrire encore quatre chapitres va les raccourcir au maximum (du tiers, voire de la moitié, et plus encore dans l'épilogue) tout en développant des épisodes secondaires qui lui permettront de mener à bien son projet.

La lune, figure féminine, est représentée dans le chapitre 18, « En famille », par la jeune fille, comparée à Diane, la déesse lune des anciens Latins et soeur d'Apollon. Isabelle est au chevet de son frère, qui est devenu son confident. Elle vient de lui avouer qu'elle ne veut pas se marier avec le marquis de l'Estang.

-Oh ! quelle humeur virginale et farouche vous avez, ma soeur ! Diane n'est pas plus sauvage en ses forêts des vallées de l'Hémos. Encore, s'il faut en croire les mauvaises langues mythologiques, le seigneur Endymion trouva-t-il grâce à ses yeux.

Puis les deux jeunes gens vont faire une promenade .

Vallombreuse, tout à fait rétabli, proposa une promenade à cheval dans le parc, et les deux jeunes gens suivirent au pas une longue allée, dont les arbres centenaires se rejoignaient en voûte et formaient un couvert impénétrable aux rayons du soleil.

Le court chapitre s'achève dans cette atmosphère lunaire et mélancolique.

19. Le Soleil

Il est présent dans tout le début du chapitre 19, « Orties et toiles d'araignées ».

Il suffira de dire qu'un beau soir Sigognac aperçut de loin les deux tourelles de son château, illuminées par le couchant et se détachant en clair du fond violet de l'horizon. Un caprice de lumière les faisait paraître plus rapprochées qu'elles ne l'étaient réellement, et dans un des rares carreaux de la façade, le soleil encadrait une scintillation rouge du plus vif éclat.

Le chapitre nous montre Sigognac errant tristement dans son château à l'abandon. Le soleil reparait à la fin sous les traits de Vallombreuse, redevenu un honnête et noble garçon.

-Aimez-vous toujours ma soeur ? dit le duc de Vallombreuse d'un ton grave ; j'ai, comme frère, le droit de vous poser cette question.

C'est que le duc n'est plus le rival déloyal du héros, mais le frère d'Isabelle. Le rapport lune/soleil est ainsi représenté par la soeur, puis par le frère, la première se mourant de mélancolie et le second venant apporter à son ancien rival une promesse de bonheur.

20 . Le Jugement

Dans ce chapitre, « Déclaration d'amour de Chiquita », nous retrouvons la petite impératrice et son empereur. Nous sommes en place de Grève où va être exécuté le jugement contre le bandit Agostin. Autour de l'échafaud où va avoir lieu l'exécution, se presse une foule de curieux à laquelle sont mêlés des truands.

Cet endroit sinistre, au lieu de les repousser, les attire. Ils tournent autour, traçant d'abord des cercles larges, puis des plus étroits, jusqu'à ce qu'ils y tombent ; ils en contemplant avidement la configuration horrible, et ils en apprennent dans les grimaces des patients à se familiariser avec la mort ; effet bien contraire à l'idée de la justice, qui est d'effrayer les scélérats par l'aspect des tourments.

On discute entre connaisseurs des différents supplices.

...et si c'était un bel écartèlement à quatre chevaux montés chacun par un archer de la prévôté, quelque tenaillement avec des pinces de fer rouge, quelque chose d'ingénieusement tortionnaire et de féroce ment douloureux, faisant honneur à l'imagination du juge ou à l'habileté du bourreau...

La lame 20 du tarot représente un ange entonnant la trompette du jugement dernier, auquel pend un fanion marqué de la croix, au-dessus de trois personnages nus sortant d'un tombeau symbolisant la résurrection des âmes. Cette croix est sur le passage du bandit Agostin en marche vers l'échafaud.

En passant près de la croix de pierre, il aperçut le jeune enfant perché dont il a été question au commencement de ce chapitre et qui n'avait pas quitté sa place.

A cette vue, un éclair de joie brilla dans ses yeux, un faible sourire entrouvrit ses lèvres ; il fit de la tête un signe imperceptible, adieu et testament à la fois, et dit à mi-voix : « Chiquita »

-Mon fils, quel mot venez vous de prononcer, fit le capucin, en agitant son crucifix ; cela sonne comme un nom de femme : quelque

égyptienne, sans doute, ou quelque fille folle de son corps. Pensez plutôt à votre salut ; vous avez le pied sur le seuil de l'éternité.

Chiquita, par amour, sauvera le brigand de l'atroce supplice de la roue en lui plongeant sa navaja dans le coeur. Une métamorphose s'opère aussitôt :

Son amour était né de ce meurtre ; l'être bizarre, presque insexuel, moitié enfant, moitié lutin, qu'elle avait été jusque là, n'existait plus. Elle était femme désormais, et sa passion éclosa en une minute devait être éternelle...

Ce très beau texte confère au personnage épisodique de la femme-enfant, Chiquita, un statut éminent dans la transformation initiatique.

Le jugement final appartiendra à Isabelle :

Après lui qui est mort, c'est toi que j'aime le plus au monde, lui dit la petite. Veux-tu de moi pour esclave, pour chien, pour gnome ?..

Isabelle, pour toute réponse, attira Chiquita sur son coeur, lui effleura le front des lèvres et accepta simplement cette âme qui se donnait à elle.

21 . Le Monde

Cette lame représente le corps blanc d'une femme nue, entourée par les symboles des quatre évangélistes.

Le vingt-et-unième chapitre (si l'on considère que le vingt-deuxième est l'Epilogue), s'intitule « Hymen ! O Hyménée ». La lame du tarot apparaît ici sous la forme d'une description érotique, la seule d'un livre forcément chaste, vu l'époque et le genre.

Sigognac se présente à la jeune Isabelle :

D'abord, elle devint toute blanche, le sang affluent au coeur ; puis, la réaction se faisant, une rougeur aimable lui couvrit comme un nuage rose le front, les joues, et ce qu'on entrevoyait de son sein sous la gorgerette... Elle se leva et se jeta au col de Vallombreuse, cachant sa tête contre l'épaule du jeune duc. Deux ou trois sanglots agitèrent le corps de la jeune fille...Par ce joli mouvement, si pudique et si féminin,

Isabelle montrait toute la délicatesse de son âme... Ne pouvant embrasser son amant, elle embrassait son frère.

On ne pouvait plus joliment évoquer la nudité d'Isabelle.
Vallombreuse s'effacera bien vite :

Alors je puis me retirer : des fiancés ont parfois à se dire des choses très innocentes, mais que gênerait la présence d'un frère...

La scène qui suit permet à Sigognac un intéressant récapitulatif :

... Oh ! la bizarre étoile que la mienne ! Vous m'avez aimé parce que j'étais pauvre et malheureux, et ce qui devait consommer ma perte est cause de ma fortune. Une troupe de comédiens me réservait un ange de beauté et de vertu ; une attaque à main armée m'a donné un ami, et votre enlèvement vous a fait reconnaître d'un père qui vous cherchait en vain ; tout cela parce qu'un chariot s'est égaré dans les landes par une nuit obscure.

Suit un dialogue amoureux et mystique, quelque peu teinté d'ésotérisme.. :

Nous devons nous aimer, c'était écrit là-haut...je suppliais les divinités du rêve de me représenter votre charmante image dans leur miroir fantastique... le matin seul vous fait disparaître par la porte d'ivoire...nos âmes amoureuses se donnaient rendez-vous dans le même songe...

Ce miroir fantastique pourrait bien être le *speculum mundi*, le miroir du monde des mystiques. Le cercle qui entoure la jeune femme du tarot ne serait-il pas la bordure d'un miroir ?

Le prince de Vallombreuse acquiesce au projet de Sigognac et lui accorde la main de sa fille. On va chercher Isabelle :

son sein palpitant soulevait son corsage..

Le roman s'achève sur un grand mariage où sont conviés nombre d'hôtes illustres. Le Monde, en fin de compte, dans le genre romanesque, c'est surtout le grand monde !

Epilogue *Le Mat*

Gautier, on le sait, envisageait une fin tragique à ce livre de désenchantement et de mélancolie. Vallombreuse mort de sa blessure, Sigognac ne pouvait épouser Isabelle. Ses animaux, ses amis mouraient, il périssait de mélancolie dans son château. Sans doute renonça-t-il à ce dénouement sinistre sur les instances de son éditeur.

Le mat, en persan, c'est la *mort*. A défaut de tuer tout le monde, ce qui aurait déplu au lecteur, Gautier fait périr le chat, comme Homère fait mourir le chien d'Ulysse :

Son poil avait perdu son brillant lustré et se collait comme mouillé par les sueurs de l'agonie... Toute son attitude annonçait la vision d'une chose terrible. Enfin il tomba sur le flanc, fut agité de quelques mouvements convulsifs, poussa un cri semblable au cri d'un enfant égorgé, et se raidit comme si des mains invisibles lui distendaient les membres. Il était mort.

Il était mort victime de son *intempérance*. L'initié, lui, ne meurt pas. Tempérant, il échappe au pire après avoir accompli les épreuves et se métamorphose comme le vieux château qu'Isabelle a rendu à sa splendeur :

C'est à vous, gracieuse fée, que je dois la transformation de mon manoir, avait dit Sigognac à la jeune fille. Il vous a suffi de le toucher de votre baguette pour lui rendre la splendeur, la beauté, la jeunesse..

En voulant enterrer son chat Béalzébuth, Sigognac trouve un fabuleux trésor :

Le baron déchiffra ces mots : Raymond de Sigognac. Ce nom était celui d'un de ses ancêtres, parti pour une guerre dont il n'était jamais revenu, laissant le mystère de sa mort et de sa disparition inexplicé...

Décidément, dit le baron, Béalzébuth était le bon génie des Sigognac. En mourant il me fait riche, et s'en va quand arrive l'ange. Il n'avait plus rien à faire puisque vous m'apportez le bonheur.

Le tarot de Gautier

La relation du grand écrivain au tarot initiatique est très révélatrice de sa méthode d'écriture. Plus profond qu'il n'y paraît sous sa virtuosité, il creuse sous sa prose des souterrains secrets où circulent des sens cachés. Mais il ne prétend pas pour autant au mysticisme. La geste du baron de Sigognac, est bien plus qu'un roman d'aventure mais elle demeure un roman. L'accomplissement du héros, même s'il effleure les grands mystères de la vie, s'inscrit dans sa réalité. Seul le plan du livre et son mouvement d'ensemble s'inscrivent dans la destinée de l'obscur hobereau gascon dans le vaste macrocosme. Les figures du *diable* Malartic et de l'*ange* Isabelle ne dépassent pas les modestes dimensions des personnages traditionnels du genre et l'on croit pas assister à un combat cosmique entre le Bien et le Mal parce que l'affrontement des bons et des méchants reproduit en miniature les grands combats de l'univers.

Gautier, dans l'obscur de sa propre vie désenchantée, trouve à lire dans les destinées individuelles de ses humbles personnages -une comédienne, un noble solitaire et désargenté- une plus haute histoire, qui est celle de tous les hommes. Mais ce n'est pas, comme chez Rabelais, la marche de l'humanité vers les lumières, plus modestement l'écho terrestre de ces grandes aventures de l'esprit. Ce qui est vision prophétique chez Hugo et les poètes romantiques, devient, et ce n'est pas si mal, le parcours hasardeux des égarés de la vie vers une forme de bonheur difficile à conquérir, à travers des épreuves parfois triviales où ils partent à la conquête, et même à la reconquête, d'eux-mêmes, comme Gautier à ce tournant de son existence.

L'écrivain suit fidèlement le fil d'Ariane des arcanes majeurs, mais il n'en est pas l'esclave. Le lien entre les lames et les divers épisodes est parfois ténu. Il est même quasi invisible dans les premiers chapitres. Puis l'auteur s'enhardit, prend des risques, certain, et il ne se trompe pas, que lecteurs et critiques n'y verront que du feu ou garderont un silence complice.

Souvent, les signes qui relient, comme un fil invisible, le roman caché des âmes sous l'apparence des événements, reparaissent en filigrane. Ici, le mot précède l'entrée en scène de l'arcane discrètement . *Chariot, ange, diable, ermite, lune, soleil, lion, fortune...* s'organisent en

constellation autour de la trame sacrée, épars dans le texte, mais pas forcément au hasard, pour marquer le territoire invisible. Mais jamais les châteaux imaginaires ou les chariots en marche ne divagent de la réalité ; Gautier se sert des arcanes plus qu'ils ne les sert. Mais parce qu'il ne se prend pas pour un ange, on aurait tort de le croire une seconde plume dans ce siècle de génies. Il est aussi épris d'absolu que Baudelaire ou Hugo. Seulement il raconte des histoires d'hommes dans un univers humain. Mais la magie opère. Sous le clinquant et l'artifice littéraire, l'étincelle des mots et la verve rabelaisienne, Théophile Gautier raconte, lui aussi, à sa façon, resplendissante et modeste, l'éternelle aventure.

Bernard UCLA

L'ART DESCRIPTIF DE THEOPHILE GAUTIER. LA DESCRIPTION D'UN CRITIQUE D'ART.

«Je ne sais si l'habitude de voir des tableaux m'a faussé les yeux et le jugement mais j'ai éprouvé assez souvent une sensation singulière en face de la réalité; le paysage m'a paru peint et n'être après tout, qu'une imitation maladroite des paysages de Cabat ou de Ruysdaël.» (*Caprices et Zigzags*).

En attribuant une référence picturale ou plastique à chaque portrait, en situant ses récits dans les contrées «en vogue» pour les voyageurs et les hommes de lettres (l'Italie, l'Espagne, l'Orient), en s'attaquant dans plus de dix récits au fantastique, genre en faveur à l'époque, notre écrivain n'échappe pas aux modes littéraires et esthétiques dix-neuviémistes. L'art, l'exotisme ainsi que le surnaturel constituent des thèmes-clefs de son oeuvre. Il ne sera pas exagéré de les considérer comme des objets de quête de l'auteur. On l'a souvent répété: de sa première vocation, Théophile Gautier a gardé «le coup d'oeil» professionnel, le savoir-faire et le lexique techniques du peintre de même qu'un «musée imaginaire» qu'il enrichira de par sa profession de «salonnier» et grâce à ses multiples voyages. En effet, lors de ses expéditions dans la majorité des pays d'Europe ainsi qu'en Afrique et en Turquie, le feuilletoniste qu'est Gautier ne prête que peu d'attention aux aspects socio-économiques ou politiques de ces pays¹, ce qui l'attire, ce sont les paysages, les oeuvres d'art et les types de races observés surtout d'un point de vue esthétique.

«Chez lui, «l'oeil du peintre» a une puissance extrême, cet oeil qui sait où se fixer, qui perçoit simultanément l'ensemble et le détail, la ligne et la couleur, qui emmagasine l'image contemplée et ne l'oublie jamais. Parfois, il en arrive, par l'intensité même de la sensation éprouvée, à une transposition d'art; le *ut pictura poesis* a été vrai pour lui, plus peut-être que pour tout autre. Du reste, il le proclame lui-même. Il s'excuse d'avoir donné quelques détails historiques sur la cathédrale de Tolède, presque comme d'une faute, tout au moins d'un entraînement involontaire, et il ajoute : «Nous ne sommes pas coutumier du fait, et nous allons revenir bien vite à notre humble mission de touriste descripteur et de daguerréotype littéraire.»²

revenir bien vite à notre humble mission de touriste descripteur et de daguerréotype littéraire.»²

C'est un regard de peintre que l'écrivain promène partout en établissant des comparaisons avec ses référents littéraires et artistiques³. Le voyage étant de plus en plus développé depuis un siècle, Gautier avait généralement beaucoup lu sur la contrée qu'il visitait. Aussi avait-il connu les paysages à travers les tableaux des artistes qui l'y ont précédé. Tel est le cas des voyages en Espagne, en Algérie, en Egypte, aux Alpes et en Italie. Ces contrées proches ou lointaines se retrouvaient presque toutes dans ses oeuvres narratives. Des souvenirs de voyage sont transplantés dans des fictions se déroulant dans les pays visités. Ses récits fantastiques notamment bénéficient du double exotisme de l'espace et du temps. L'apparition du fantastique s'accompagne inmanquablement d'un retour dans un passé révolu et dans une contrée exotique. Le descripteur triomphe alors par une langue si travaillée pour ressusciter «ce qui fut une fois» et l'éterniser parmi les chefs-d'oeuvre de la littérature française. Nous songeons particulièrement à des passages des nouvelles poétiques telles que *Spirite* (1865), *Le Roman de la Momie* (1856) et *La Morte Amoureuse* (1836) où tout le savoir technique de Gautier se combine à sa nostalgie d'un ailleurs ou d'un au-delà artistique.

A travers la littérature «réaliste» du récit de voyage, la fiction du récit fantastique et la méta-littérature de la critique d'art, l'auteur des *Emaux et Camées* n'a jamais échappé à la référence à l'art⁴. Dans son oeuvre romanesque, les peintures et les sculptures participent inmanquablement aux décors, elles s'exposent sous forme de galeries de portraits (*Le Capitaine Fracasse*, *Spirite*), se «heurtenant»⁵ dans les chambres-ateliers⁶ qu'habitent les héros (*Les Jeunes France*, *La Toison d'Or*), ou décorent les intérieurs des demeures à la mode (*Fortunio*, *Mademoiselle Dafné*). Les objets d'art s'animent et se métamorphosent en héros (*La Cafetière*, *Le Pied de Momie*, *Arria Marcella*, *Omphale*). Pour parfaire un portrait, mieux communiquer une impression, la comparaison avec une oeuvre célèbre apporte une «finition» à la description verbale comme si elle était insuffisante et toujours inférieure à l'art pictural selon Gautier. Ainsi Sigognac et Octave de Saville sont associés à des tableaux de Dürer, le prince Lothario emprunte les traits de «Lucrèce Borgia» de Raphael dans *Mademoiselle Dafné* (1866) et ce conte tout entier constitue une transposition littéraire de l'art de Piranèse. L'évocation d'un peintre ou

d'une école sert à préciser une couleur, une expression, mais elle peut aussi se substituer à la description, un personnage serait alors «*tel portrait de tel artiste, échappé de son cadre*» ou un paysage d'Espagne, d'Algérie ou du Caire une oeuvre de Callot, de Goya ou de Marilhat tout simplement. En occultant le passage descriptif, cette allusion à une oeuvre d'art ou un style pictural, dramatique ou musical, s'apparente à la prétérition, figure privilégiée du descripteur. Elle sert moins à éclairer le lecteur en constituant des points de repères qu'à former un véritable «musée imaginaire» auquel l'auteur nous invite et nous guide d'une fiction à l'autre⁷. Mais il n'en demeure pas moins que ces références participent activement à la construction du récit.

UN CRITIQUE DILETTANTE:

Au siècle des Expositions⁸ et des Musées⁹, Théophile Gautier construit au fil de ses comptes rendus dans la presse et parallèlement à son oeuvre littéraire, une création monumentale¹⁰ tout aussi digne d'intérêt. Durant trente-six ans, il a dispensé sa critique littéraire, théâtrale et artistique dans différentes revues de l'époque. Tout en nous éclairant sur ses propres goûts et choix esthétiques, ses articles nous guident d'une excellente manière dans les courants littéraires et artistiques du siècle dernier¹¹.

«Ses comptes rendus des Salons, si calmes, si pleins de candeur et de majesté, sont des oracles pour tous les exilés qui ne peuvent juger et sentir par leurs propres yeux.»¹²

Les textes critiques de Théophile Gautier constituent de véritables mines pour les historiens d'art et de littérature. Cependant cette abondante production¹³ - non encore publiée dans sa totalité - nous invite à une lecture plus littéraire qu'historique¹⁴.

«Dans ce métier (...) il déploya des qualités de premier ordre et plusieurs de ses articles, qui sont de véritables chefs-d'oeuvre restent enfouis et comme perdus au milieu de la «copie» hebdomadaire qu'il était obligé de produire.»¹⁵

Nous nous proposons d'analyser cette écriture particulière propre au discours critique dans plusieurs extraits descriptifs consacrés à des peintres et des musiciens pour la plupart contemporains de Théophile Gautier. Nous y examinerons la poétique descriptive propre au discours critique ainsi que l'impact de cette méta-littérature sur la création littéraire de l'auteur.

A l'époque de la création des musées et de la «fraternité des arts», Gautier, après un passage à l'atelier du peintre Rioult en 1829 et son adhésion au Petit Cénacle de l'atelier du sculpteur Jean Duseigneur en 1830, s'essaye dès 1831¹⁶ à la critique littéraire et artistique. En 1833, il fait paraître son premier Salon dans *La France Littéraire* ainsi que ses premières «Exhumations Littéraires» consacrées aux écrivains du XVII^{ème} siècle. Il s'est intéressé de plus près à l'art pictural mais il s'est préoccupé aussi de sculpture, de gravure, de photographie, d'architecture et des arts décoratifs comme l'orfèvrerie, l'émail, la tapisserie, la porcelaine. Son activité journalistique¹⁷ qu'il concevait comme un «métier» parce qu'elle le détournait de sa voie et de sa vocation, la poésie, lui était précieuse malgré ses récriminations incessantes et sa lassitude apparente dans ses derniers Salons.

«On se représente difficilement le temps, le soin, l'étude, la pratique des hommes et des choses, le voyage incessant aux ateliers, aux expositions, aux ventes publiques, aux vitrines des marchands, qu'il faut pour connaître le personnel de l'art en France; seulement pour ce qui regarde la sculpture et la peinture, c'est une science qui exige la vie d'un critique.»¹⁸

Il est cependant conscient de la notoriété que cette fonction lui donne et il entend l'exploiter pour influencer le goût du public mais c'est une tâche ardue comme il l'exprime dans son dernier Salon, resté inachevé:

«Il faut quelquefois toute la vie pour faire épeler à la foule ces deux brèves syllabes [nom d'un peintre inconnu] si faciles à retenir pourtant.»¹⁹

Selon Gautier, le critique doit être un guide, un éclaircur.

«Depuis longtemps nous rêvons de faire quelques promenades au Salon en évitant les tableaux où court la foule (...) peut-être ferait-on descendre, comme une de ces gouttes de soleil qui glissent de feuille en feuille à travers l'épaisseur sombre des bois et illuminent une fleur ignorée, un rayon de clarté sur quelque oeuvre charmante perdue dans l'ombre. (...) il est souvent des toiles vers lesquelles les yeux ne se lèvent jamais (...). Il serait d'une belle âme (...) de les scruter à l'heure favorable avec une bonne lorgnette d'Opéra, pour en avoir le coeur net, (...). Il serait pour une fois intéressant de faire asseoir à la place de ceux qui sont connus, ceux qui seront connus.»²⁰

Cette visée pédagogique de l'activité critique s'est accrue avec le développement des revues au XIX^{ième} siècle et les bouleversements socio-culturels qui ont jalonné ce siècle.

«Persuadé que la France du XIX^{ième} siècle traversait une période de fécondité artistique exceptionnelle, il se sentait le devoir de guider le goût de ses lecteurs pour lesquels les questions d'art étaient souvent un sujet neuf.»²¹

Sa méthode critique va à l'encontre des abus qu'il a dénoncés dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin* (1836)²². Sa critique sera apolitique et évitera toute déviance utilitariste. Par un souci d'empathie, il essaie de comprendre les motivations du peintre et de deviner sa technique. Il tente même de justifier les défauts ou les imperfections des toiles. Ainsi dans son article consacré à l'artiste Ary Scheffer, les reproches sont glissés entre les lignes.

«M. Scheffer affectionne particulièrement les sujets poétiques; - ainsi plaît-il beaucoup plus aux gens de lettres et aux gens du monde qu'aux artistes: car sa composition est plus littéraire que pittoresque. Il ne reçoit pas directement l'impression de la nature et peint en général d'après les livres; il copie des descriptions et non des modèles et l'esprit lui sert plus que les yeux; nous ne blâmons pas cette manière de comprendre l'art nous la constatons seulement (...).»²³

Cet artiste ressemble étrangement à Tiburce, héros de *La Toison d'Or*²⁴, qui ne percevait le monde qu'à travers les copies et les traductions. L'auteur adopte aussi la transposition que critiquera Zola par la suite. En

effet, il pratique la «critique descriptive»: il décrit d'abord et commente ensuite ou il décrit et laisse entendre son opinion par l'emploi de certains adjectifs, comparaisons, associations ou par l'"oubli" de tel ou tel aspect négatif.

«Il pratiquera résolument «la critique des beautés», comme l'avait fait avant lui Diderot dont les Salons lui servirent de modèles sur bien des points. Son rôle est d'encourager les artistes dans la voie ardue qu'ils se sont choisie. La Beauté étant exigeante et réclamant des sacrifices, il revient au critique de mesurer les efforts accomplis, même si les résultats n'en sont pas toujours heureux. La légendaire indulgence dont on lui fit souvent grief comme d'une marque de faiblesse ou d'indifférence (...) que Baudelaire lui reprochait [était] le résultat d'un choix délibéré.»²⁵

Cette critique bienveillante s'attachait surtout à bien décrire la beauté et d'y employer les meilleurs moyens mis à la disposition du critique.

«La formule qui lui parut sans doute le mieux correspondre à l'attente de ses lecteurs en même temps qu'à son propre point de vue est en fait celle du dilettantisme, héritée de Stendhal et de Diderot. Une critique en quelque sorte d'amateur éclairé, qui bannit le pédantisme technique; et il s'excusera chaque fois qu'il sera amené à donner des précisions sur la «cuisine» et sur les procédés d'atelier.»²⁶

En comparant un musée à un camée - l'un de ses objets d'art fétiches - en faisant donc un «déplacement» de sens (méta-phore), il en vient naturellement à poser le problème de la langue qui doit rendre la beauté, le problème de la transposition-déplacement (méta-langage), le problème du style d'écriture qui concurrencera la perfection de l'art.

«Le beau a ici son temple, et l'on peut l'y admirer dans ses manifestations les plus diverses. Au milieu de l'immense capitale, le Musée est comme le camée qui ferme un bracelet de pierres précieuses. L'art y a posé son cachet suprême. Et c'est une tâche ardue que de trouver des paroles dignes d'un tel sujet.»²⁷

Comme pour le romancier, la langue fait défaut et les mots restent en-deçà de la vision:

«Nous voudrions louer les morceaux qui sont d'une rareté et d'une perfection surprenantes, mais la langue française n'a, par malheur, que de vilains mots pour indiquer ce qui ravit l'oeil.»²⁸

Ainsi Gautier conçoit sa critique comme une compilation de morceaux choisis, d'*ekphrasis*, où le choix du terme est aussi important que le sujet ou le point de vue critique. Cette écriture particulière rejoint alors celle du texte romanesque qui tend à s'exposer et à constituer à la fois un «chef-d'oeuvre» et un «musée».

«D'abord parce que toute oeuvre littéraire est une sorte de conservatoire du patrimoine linguistique, de musée des usages de la langue, qui juxtapose, dans la synchronie d'un même texte et d'une même lecture, des états de langue chronologiquement et géographiquement disparates: citations d'autres textes antérieurs, argots et registres «élevés», parures sociales diverses, patois et jargons techniques, archaïsmes et néologismes, clichés et images, noms propres et noms communs, mots autochtones et mots étrangers empruntés, se juxtaposent à l'intérieur d'une même oeuvre (...).

Le texte littéraire se constitue enfin comme «musée» à un autre niveau, plus précisément rhétorique et stylistique, celui de ses descriptions et de ses «images». C'est dans les descriptions, selon Boileau, qu'il «faut des vers étaler l'élégance» (...) par l'exposition d'un double savoir: un savoir sur les choses, sur le monde ou sur les moeurs (...), et un savoir-faire stylistique qui passe par la «fabrication d'images» (à lire) destinées à concurrencer les images à voir du musée.»²⁹

Critique d'art rendue par une prose artiste, le texte mime le tableau, le descriptif double métonymiquement le pictural. C'est précisément cette valeur littéraire qui nous fait redécouvrir cette paralittérature qu'est la prose de critique d'art des écrivains comme Diderot³⁰, Stendhal, Zola, Huysmans, Gautier, Baudelaire et Proust. Avant le développement des moyens de reproduction de l'image, le texte et la description en particulier, étaient nécessaires pour «montrer» et «évaluer» l'oeuvre exposée pour les amateurs et pour les experts du marché de l'art. Intercession ou médiation langagière³¹, la description est incontournable, elle constitue pour un écrivain comme Gautier un lieu de défi et de promesse.

Gautier concevait et présentait ses Salons comme une «initiation» voire comme un véritable voyage initiatique d'où son titre: *Guide de l'Amateur au musée du Louvre*³² et ses invitations inaugurant les chapitres de ce Guide:

«Entrons donc sans plus tarder, car nous avons à parcourir un labyrinthe de chefs-d'œuvre, dont notre *description* sera le fil.» (p. 7); «Traversons à présent la galerie d'Apollon pour nous rendre au Salon carré, où se trouvent réunis les chefs-d'œuvre de toutes les écoles (...).» (p. 23); «Au bout de cette galerie, (...), on tourne à droite, et l'on se trouve dans une salle où sont rassemblés quelques tableaux (...).» (p. 29).

Ces quelques exemples - le premier surtout - suffisent pour nous éclairer sur le programme prévu par le critique: il s'agit d'une description ambulatoire dans ce «sanctuaire» du Beau. Cette «promenade descriptive» se poursuit par le regard face à chaque pièce d'art. Tout voir, voir de près, de loin, de tous côtés et tout décrire, tel est le devoir du critique.

Dans l'article consacré à la peinture de De Laberge³³, il y a une insistance sur le thème de la découverte par le regard: «on entrevoyait», «vue de près», «perfection microscopique», etc.. La description ambulatoire au sein du tableau s'articule par moments comme une description procédurale. Les interpellations au lecteur l'invitent à découvrir par lui-même: «Et si (...) vous passiez», «Armez-vous d'une loupe, vous découvrirez (...) que vous n'aviez pas aperçu d'abord», «un examen attentif vous fait découvrir». Le lecteur suit le descripteur dans une découverte guidée du tableau, ponctuée de jugements de valeur et de références à d'autres peintres. Ce procédé avec l'emploi du présent et du futur anime la description et fait correspondre temps d'écriture et temps de lecture, la première découverte du tableau par le critique avec celle de la description par le lecteur du journal ou du *Guide* - plus d'un siècle plus tard -. La modalisation du descripteur est fortement ressentie dès le début de l'article.

«M. de Laberge, qui n'a fait dans sa vie que six à sept tableaux, peut être considéré comme l'expression **absolue** d'un système jugé diversement, mais qui n'en touche pas moins aux points les **plus ardu** et les **plus transcendants** de la peinture.»³⁴

Après ce premier éloge, le critique rend compte de son unique visite faite au peintre dans son atelier: c'est l'occasion de nous tracer le portrait du peintre et de décrire son habitation. Puis Gautier donne, de mémoire, la description du premier tableau de l'artiste:

«Quoique je n'ai pas vu ce tableau depuis douze ans, les moindres détails en sont encore présents à mes yeux, tant ils étaient fortement empreints de l'accent de la réalité .- Je vois (...).» (*ibid.*, p. 220).

Par sa prodigieuse mémoire visuelle³⁵ et par sa formation à l'atelier Rioult, Gautier possédait des prédispositions «naturelles» pour le métier de critique. Sa description est vivante, animée et semée de références culturelles qui doivent «parler» au descripteur. La description du *Médecin à la campagne* s'ouvre par une «liste» de noms de peintres que le lecteur est supposé connaître et auxquels se trouve avantageusement comparé l'auteur du tableau:

«Jamais les Hollandais n'ont approché de cette minutieuse perfection. Van der Heyden, Winantz, Mieris et Metzou sont des Vanloo, des Boucher, le comble du lâché, à côté de cela.» (*ibid.*, p. 221).

Cette surmodalisation du morceau sert, non seulement à évaluer le décrit, mais aussi et surtout, la compétence du descripteur qui réussit à «rendre» le tableau, qui donne à voir par des mots non comme peut le faire un appareil photographique c'est-à-dire en transmettant le paysage tel quel mais en le métamorphosant, en le recréant dans son texte spectacle digne d'intérêt. Dans cette description de tableau qui reproduit un paysage naturel, description au second degré, Théophile Gautier suit une tradition littéraire très ancienne, l'*ekphrasis*, puisqu'il nous donne à voir le tableau en le décrivant aussi minutieusement que l'artiste l'a réalisé. Il semble retrouver sa propre technique descriptive dans la peinture d'A.C. de Laberge à savoir la reproduction des détails les plus infimes.

«Il y avait dans ce tableau
un grand toit de tuiles qui était bien la chose du monde
la plus

miraculeuse

Chaque tuile était étudiée individuellement et faisait
portrait, vous n'en auriez pas trouvé deux pareilles

celle-ci était rouge,

celle-là rose

et l'autre (...)

quelques unes (...)

quelques autres (...)

Et la muraille! *quel chef d'oeuvre de patience et
d'observation!* (...).»

D'une description tabulaire, on aboutit à une description-gigogne.
Il y a un effet d'emboîtement du plus grand au plus petit, jusqu'à
l'infiniment petit. Ce mouvement s'accompagne des commentaires du
critique par le choix des termes, des superlatifs et des comparaisons
mélioratives:

«La chose du monde la plus miraculeuse», «chef-d'oeuvre de
patience et d'observation», «une conscience incroyable», «chaque feuille
était un prodige», «le feuillage de l'arbre n'était pas moins surprenant pour
sa perfection microscopique», «quelle admirable rosse», «ce tableau si
fini, si minutieusement étudié (...) prend (...) une vigueur surprenante de
coloris». (*ibid.*, pp. 221-2).

Les listes internes contenues dans cette expansion sont achevées
par des clausules superlatives comme: «*tout était reproduit*», «*rien n'y
manquait*», «*tous détails*», «*un monde de détails*». Les choses
«*imperceptibles*» sont rendues le plus fidèlement du monde dans le
tableau et dans la description. A.C. de Laberge pourrait servir de modèle à
Zola pour *L'Oeuvre* et crier avec Claude Lantier: «*Ah tout voir et tout
peindre!*». La clausule de la description est aussi une comparaison à la
peinture moderne. De même, dans cet extrait de critique de tableau, il y a
un effet de liste, accumulation de détails, expansions de plus en plus
développées. Plus la description se développe (et prend du volume), plus
les objets sont infimes (et moins significatifs).

«Les plus imperceptibles accidents du terrain, un grain de sable, une petite pierre, la moindre ornière, sont rendus avec une fidélité plus grande que celle du daguerréotype, puisque la couleur s'y trouve jointe au modèle et à la perspective.» (*ibid.*, p. 222).

Ainsi l'art surpasse la technique mais se trouve lui-même inférieur à la description: littérature > peinture > photographie. La littérature égale et dépasse à la fois l'art et la science, elle est jugée supérieure à la botanique puis à la photographie parce que paradoxalement plus fidèle à la réalité. L'idéal n'étant pas l'objectivité absolue mais la subjectivité qui voit juste; l'art et la littérature ne sont pas la simple copie du réel mais la sublimation de ce réel selon Théophile Gautier. Cette idée qu'il défendra toute sa vie lui fera préférer le modèle à l'original, la peinture à la nature et par la suite l'amènera à rejeter littérature et peinture dites «réalistes». Dans ses *Tableaux à la Plume*, Gautier réalise de véritables transpositions d'art. Il s'agit de montrer une peinture par une habile construction de termes précis, de lexiques spécialisés, d'épithètes recherchées, de comparaisons, d'oxymores, de métaphores et de périphrases. En 1858, deux ans après la publication de *Jettatura*, le feuilletoniste du *Moniteur Universel* nous décrit un tableau de Murillo intégré aux «Tableaux Espagnols du Louvre», oeuvre qu'il s'était empêché de décrire dans le roman par le recours à la prétérition et à la périphrase.

«Avez-vous vu à la galerie du maréchal Soult le tableau de Murillo où les chérubins font la cuisine? Si vous l'avez vu, cela nous dispensera de peindre ici les têtes des trois ou quatre marmitons bouclés et frisés qui complétaient le groupe.»³⁶

Faisant partie de ce «musée imaginaire» intime et universel de l'écrivain, la peinture de Murillo nous intéresse particulièrement. Le critique d'art présente d'abord les étapes de la restauration de la «Cuisine des anges». Il présente ensuite l'oeuvre originale telle qu'on peut l'admirer après rénovation, il oublie le ton ironique du début pour adopter un ton enthousiaste afin d'introduire son «ekphrasis».

«Revenons au tableau original découvert sous toutes ses infamies, il est splendide, intact, beau comme au premier jour!» (p. 155).

La tirade descriptive ainsi annoncée est du plus pur Gautier: les termes spécifiques à l'art pictural s'ajoutent aux termes exotiques ainsi qu'aux références artistiques et culturelles relatives à l'époque et au pays; la fantaisie du descripteur n'est pas absente non plus:

«On sait l'anecdote, pour parler plus religieusement, le miracle bizarre représenté dans cette peinture.»; «Le saint..., son nom nous échappe, (...).»

La clause du morceau consacré à la «Cuisine des anges» nous éclaire sur ce que le critique d'art classe comme admirable, comme digne d'être décrit et d'être transposé en littérature ou de figurer dans une description romanesque puisque

«Ces trois têtes, celle du moine surtout, sont merveilleuses. Elles vivent, elles sortent de la toile et vous racontent par leurs types profondément espagnols toute une croyance, tout un pays, toute une civilisation.» (p. 156).

Les portraits qui quittent leur cadre et s'animent composent, sans aucun doute, une métaphore obsédante. Ces personnages sont comparés à des oeuvres d'art et celles-ci se transforment en créatures «réelles». Par conséquent, toute réalité, pour Gautier, se trouve filtrée par l'Art, par les arts en général dont il a exprimé d'une manière indirecte leurs «correspondances», bien avant Baudelaire, dans sa critique d'art comme dans son oeuvre de fiction. Face à «La Joconde», son commentaire est aussi littéraire que pictural ou musical:

«Sous la forme *exprimée*, on sent une pensée vague, infinie, *inexprimable*, comme une idée musicale; on est ému, troublé; des images *déjà vues* vous passent devant les yeux (...). Ne trouvez-vous pas qu'il y a dans le portrait de la Joconde, sans vouloir jouer sur les tons et les notes, comme un écho d'impression musicale.»³⁷

Dans la dernière nouvelle fantastique de Gautier, *Spirite*, la femme-esprit révèle à Guy de Malivert comment durant sa vie terrestre elle tendait de pénétrer sa pensée à travers ses poèmes qu'elle transposait en musique.

Dans son *Histoire du Romantisme* (1872), restée inachevée et publiée à sa mort, Théophile Gautier revient sur ses premières années de romantique au gilet rouge, nous relate la bataille d'Hernani, élève des «médaillons» à ses amis et pairs: écrivains, peintres, musiciens et acteurs et nous permet de retrouver ainsi un demi-siècle d'art et de littérature avec leurs figures marquantes (Hugo, Nerval, Vigny, Delacroix, Berlioz, etc.). L'art descriptif de Gautier s'y déploie avec une parfaite maîtrise et une force d'évocation qui réactualisent pour nous événements et portraits. Comme dans son descriptif romanesque, la prétention est une figure privilégiée pour introduire l'expansion descriptive. Le descripteur y recourt pour mettre en valeur le morceau à venir. Ainsi pour la bataille d'*Hernani*, vieille de plus de quarante ans:

«Il serait difficile de décrire, maintenant que les esprits sont habitués à regarder comme des morceaux pour ainsi dire classiques les nouveautés qui semblaient alors de pures barbaries, l'effet que produisaient sur l'auditoire ces vers si singuliers, si mâles, si forts, d'un tour si étrange, d'une allure si cornélienne et si shakespearienne à la fois. Nous allons cependant l'essayer. Il faut d'abord bien se figurer (...).»³⁸

Aussi dans le but d'attirer l'attention du lecteur, le descripteur cherche à mettre en relief un aspect particulièrement saillant du portrait à rendre. Le procédé rejoint la technique de la caricature puisqu'il s'agit de relever un aspect remarquable et de le placer en incipit comme dans l'article consacré à Hector Berlioz.

«Ce fut une destinée pâpre, tourmentée et contraire que la sienne - comme le poète Théophile de Viau le dit de lui-même: Il était né «sous une étoile enragée». Toujours sa barque fut battue des flots et des vents, (...).» (*H.R.*, p. 226).

Par cet aspect négatif et frappant puis par la comparaison à l'un des écrivains «grotesques» et par la métaphore filée puis par les tournures superlatives: «*Personne n'eut à l'art un dévouement plus absolu (...)*», Gautier réussit à préparer l'annonce du nom de l'artiste qui ne se fait qu'au second paragraphe après une accumulation de termes négatifs:

«En ce temps d'incertitudes, de scepticisme, de concessions aux autres, d'abandon de soi-même, de recherche du succès par des moyens opposés.»

Le portrait «en positif» sera ensuite donné. Pour résumer tout ce que Berlioz³⁹ a représenté, une longue liste est nécessaire, liste à clause quasiment imprévisible.

«Dans cette renaissance de 1830 il représente l'idée musicale romantique:

la rupture des vieux moules,
la substitution de formes
nouvelles, aux invariables
rythmes carrés,
la richesse compliquée et
savante de l'orchestre,
la fidélité de la couleur locale,
les effets inattendus de
sonorité,
la profondeur tumultueuse et
shakespearienne des passions,
les rêveries amoureuses ou
mélancoliques,
les nostalgies et les
postulations de l'âme,
les sentiments indéfinis et
mystérieux que la parole ne
peut rendre,
et ce quelque chose de plus
que tout,
qui échappe aux mots
et que font deviner les notes.»
(p. 227).

Dans cette longue énumération, Gautier semble associer à Berlioz sa propre conception de la musique⁴⁰ qui peut rendre l'indécible et transmettre l'innommable. Berlioz serait ainsi l'idéal du musicien celui qui éveille en l'homme l'aspiration au Beau, celui qui réunit tous les arts et les transcende comme le prouve Gautier dans *Spirite*:

«Un art nouveau se révélait à lui, et mille idées inconnues se remuaient dans son âme; les notes éveillaient en lui des vibrations si

profondes, si lointaines, si intérieures, qu'il croyait les avoir entendues dans une première vie, depuis oubliée.» (S., p. 182); «Bientôt elle se remit au piano et fit jaillir du clavier une mélodie d'une puissance et d'une douceur incomparables, où Guy reconnut une de ses poésies (...) transposée de la langue du vers dans la langue de la musique. C'était une inspiration dans laquelle dédaigneux des joies vulgaires, il s'élançait d'un essor désespéré vers les sphères supérieures où le désir du poète doit être enfin satisfait. - Spirite, avec une intuition merveilleuse, rendait l'au-delà des mots, le non-sorti du verbe humain, ce qui reste d'inédit dans la phrase la mieux faite, le mystérieux, l'intime et le profond des choses, la secrète aspiration qu'on s'avoue à peine à soi-même, l'indicible et l'inexprimable, *le desideratum*⁴¹ de la pensée au bout de ses efforts, et tout le flottant, le flou, le suave qui déborde du contour trop sec de la parole.»⁴²

Dans l'article consacré à Berlioz, Gautier redéfinit ce qu'est le romantisme en musique, en peinture et en poésie. Il compare le musicien à Hugo et à Delacroix.

«C'est une idée assez répandue parmi le public que les romantiques, qu'ils soient poètes, peintres ou musiciens, s'affranchissent des règles parce qu'ils ne les ont pas apprises (...).

Rien de plus faux (...). Pour réformer il faut savoir. Tous ces prétendus artistes échevelés, sans frein, qui, soi-disant n'écrivaient que sous l'inspiration de la fièvre chaude, étaient au contraire des *contrapuntistes*⁴³ consommés, chacun dans sa sphère (...). Le soin rigoureux de la forme et de la couleur, les difficultés d'architecture, la nouveauté de détail qu'ils s'imposaient demandaient un bien autre travail que la soumission aux vieilles règles reconnues et souvent peu observées.» (H.R., p. 229).

Ainsi, à travers les portraits qu'il esquisse ou grâce aux situations romanesques qu'il crée, Gautier tente sans cesse d'exposer ses idées propres sur l'art et ses rapports à la littérature et à la vie. L'art est, selon lui, «*la seule chose qui console de vivre*» mais aussi la seule chose digne du sacrifice d'une vie, comme il le dit, si bien à propos d'Hector Berlioz.

Lisette Tohmé-Jarrouche.

NOTES

¹ C'est pourquoi Delphine de Girardin lui demanda: «Théo, en Espagne, il n'y a donc pas d'Espagnols?» comme le rapporte son gendre Emile Bergerat dans l'ouvrage qu'il lui consacre: *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance* (1879).- Paris: L'Harmattan, 1996.- p. 124.

² DU CAMP (Maxime).- *Théophile Gautier*.- Paris: Hachette, [s.d.].- «Le voyageur»: pp. 94-5.

³ «Gautier recompose le monde selon ses propres canons de beauté, se refusant à être, quoi qu'il en dit, un «touriste descripteur», mais saisissant en poète les objets et les êtres pour les soumettre à son jugement esthétique et les intégrer au besoin dans ses rêves.» Pierre LAUBRIET, présentation du *Voyage en Russie*, ouvr. cité, p. 3.

⁴ Voir l'article de Joan DRISCOLL.- «Visual allusion in the work of Théophile Gautier» in *French Studies*, Vol. XXVII, oct. 1973, n° 4, pp. 418-28.

⁵ Incipit du *Bol de Punch*.

⁶ Sur «le topos de l'atelier» voir l'article de Philippe HAMON in *L'Artiste en Représentation*/éd. René DEMORIS.- Paris: Desjonquères, 1993.

⁷ Voir à ce propos les actes du colloque «L'Art et L'Artiste» in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, IX, 1982, 2 tomes.

⁸ Cf. l'ouvrage de Philippe HAMON intitulé *Expositions - Littérature et architecture au XIX^e siècle*.- Paris: José Corti, 1989.

⁹ Cf. Le numéro de *Revue d'Histoire Littéraire de France*, n°1, Janv.-Fév. 1995: «Littérature et Musées».

¹⁰ *L'Art Moderne* (1856), *Les Beaux-Arts en Europe* (1856), *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (1858-9), *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne* (1861-6), *Histoire du Romantisme* (1873), *Portraits Contemporains* (1874), *Portraits et Souvenirs Littéraires* (1875), *Tableaux à la plume* (1880), *Fusains et Eaux-Fortes* (1880), *Guide de l'amateur au musée du Louvre* (1882), *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique* (1883).

¹¹ Voir l'ouvrage de Robert SNELL.- *Théophile Gautier, A romantic critic of the Visual Arts*.- New York: Oxford University Press, 1982.- 273 p. et celui de Michaël SPENCER.- *The Art Criticism of Théophile Gautier*.- Genève: Droz, 1969.- 124 p.; ainsi que l'étude de Wolfgang DROST in *L'Exposition de 1859*.- Heidelberg: Winter Verlag, 1992.

¹² BAUDELAIRE.- «Théophile Gautier» in *L'Artiste* du 13 Mars 1859.

¹³ Quelques trente Salons sans compter les feuillets presque quotidiens de critique théâtrale et musicale.

¹⁴ Voir à ce propos le numéro 71 de *Romantisme*, 1991, I: «Critique et art» notamment l'article de Jean-Pierre LEDUC-ADINE: «Des règles d'un genre», pp. 93-100.

¹⁵ Maxime DU CAMP.- *Théophile Gautier*.- Paris: Hachette, 1890.- p. 53.

¹⁶ «Le Buste de Victor Hugo» fut son premier article critique et parut dans *Le Mercure de France* le 8 octobre 1831.

¹⁷ Cf. l'article de Roger BELLET.- «Gautier journaliste littéraire de l'image» in *Europe*, n°601, mai 1979: «Théophile Gautier», pp. 90-102.

¹⁸ *L'Illustration* du 8 Juin 1872.

¹⁹ *Ibid.*

- ²⁰ *Ibid.*.
- ²¹ GIRARD (Marie-Hélène).- Présentation de *Critique d'Art - Extrait des Salons (1833-1872)*.- Paris: Ed. Séguier, 1994.- p. 22.
- ²² «*Cette Préface souleva les journalistes que j'y traitais fort mal. Nous regardions, en ce temps-là, les critiques comme des cuistres, des monstres, des ennuques et des champignons*», écrit-il dans *L'Illustration*, du 9 Mars 1967.
- ²³ *La Presse* du 31 Mars 1839.
- ²⁴ Publié dans *La Presse* du 6 au 12 août 1839.
- ²⁵ M.-H. GIRARD, *op. cit.*, p. 24.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 21.
- ²⁷ Ouvrage collectif.- *Paris – Guide / Préface* de Victor HUGO.- Paris: Lacroix, 1867.
- ²⁸ «François Rude» in *L'Artiste* du 15 novembre 1857.
- ²⁹ HAMON (Philippe).- «Le Musée et le texte» in *R.H.L.F.*, Janv.-Fév. 1995: «*Littérature et Musées*», pp. 10-1.
- ³⁰ Cf. l'article de Bernard VOUILLOUX.- «La description du tableau dans les Salons de Diderot - La figure et le nom» in *Poétique*, n°73, 1988, pp. 27-50.
- ³¹ *Ibid.*, p. 29.
- ³² Chapitre inséré dans *Paris-Guide* et actuellement disponible en une réédition chez Séguier et à laquelle nous nous reportons.
- ³³ *Le Cabinet de l'amateur de l'antiquaire* publia l'article en 1842, il fut repris dans *Portraits Contemporains* (1874). Cet article suscita une réponse de Barbey d'Aurevilly dans *Le Pays* du 21 Mai 1857.
- ³⁴ *Portraits Contemporains* in *Oeuvres Complètes*.- Genève: Slatkine, 1978.- p. 218.
- ³⁵ Sur «le regard de Théophile GAUTIER» et son rôle dans la description, voir la thèse de Rita BENESCH.- *Le Regard de Théophile Gautier*.- Zurich: Juris Verlag, 1969.
- ³⁶ *Romans et Contes*.- Genève: Slatkine Reprints, 1979.- p. 178.
- ³⁷ *L'Artiste*, 1857. Les mots en italique sont soulignés par Gautier.
- ³⁸ *Histoire du Romantisme*.- Paris: L'Harmattan, 1993.- p. 94.
- ³⁹ Voir à ce propos l'article de Hermann HOFER: «GAUTIER et BERLIOZ» in *B.S.T.G.*, VIII, 1986: «*Théophile Gautier et la musique*».
- ⁴⁰ Voir à ce propos les actes du colloque «*Théophile Gautier et la musique*» in *B.S.T.G.*, VIII, 1986, 259 p. et l'article d'Andrew GANN: «La musique élément structurant dans les récits fantastiques de Gautier» in *B.S.T.G.*, VI, 1984, pp. 73-82.
- ⁴¹ Terme souligné par Gautier.
- ⁴² *Spirite*.- Genève: Slatkine Reprints, 1979.- pp. 185-6.
- ⁴³ Terme souligné par Gautier.

NIVEA NON FRIGIDA

LES AMOURS DE JUDITH GAUTIER ET VICTOR HUGO

Judith Gautier s'est-elle offerte au dieu de la poésie ? Les éminentes figures littéraires qui gravitaient, de près ou de loin, autour de Théophile Gautier constituaient, auprès de sa fille, une illusion d'Olympe, dont elle était la muse.

Parmi eux, Victor Hugo incarnait en quelque sorte, le Jupiter.

Son nom avait rayonné sur toute mon enfance et j'avais, pour ainsi dire, appris à lire dans La Légende des siècles

déclarait-elle. Son père n'avait jamais oublié ses années d'adolescence, où il conversait, d'une fenêtre à l'autre, avec son voisin Victor Hugo, de neuf ans son aîné. Sa dernière promenade sera un pèlerinage à cette place des Vosges :

Ah le soir d'Hernani

murmura-t-il à son gendre, Emile Bergerat, qui l'avait accompagné.

Cette fameuse première, où les jeunes poètes avaient livré et gagné la célèbre bataille romantique, avait resserré des liens qui ne se relâcheront jamais, même pendant l'exil de l'auteur de *Napoléon le Petit*. Bien que resté fidèle à l'Empire, Théo clamait son attachement et son admiration à son ami. Judith se souvenait d'une de ses tirades théâtrales dont il abreuvait son entourage :

Si j'avais le malheur de penser qu'un vers de Victor Hugo ne serait pas bon, je n'oserais jamais me l'avouer à moi-même, tout seul dans la cave, sans chandelle(1).

Lorsqu'à son tour, Judith devient écrivain, elle quête l'approbation du grand poète, qu'elle n'avait, en fait, jamais rencontré.

En 1867, elle lui adresse, à Guernesey, son premier ouvrage : *Le Livre de Jade*, recueil de poèmes nostalgiques, inspirés du chinois, en harmonie avec sa propre grâce et sa délicatesse. Pour marquer son originalité, elle écrit le nom du destinataire en caractères chinois, ce qui lui donne l'occasion de manifester son admiration : la tradition des signes correspondant serait : « A l'exilé triomphant qui marche avec gravité, en

disant de grandes choses immortelles ». Il remercie « JU-TI-TE, son prénom en mandarin.

La jeune femme est très fière de la réponse, qui lui permet de posséder le seul document écrit par le maître en caractères chinois. Celui-ci comprend d'emblée que pour charmer cette belle interlocutrice, quelques trouvailles verbales sont opportunes et il lui répond, dans un style à la fois poétique et flatteur :

Le Livre de Jade est une oeuvre exquise... Vous êtes fille de poète, et femme de poète, fille du roi et reine vous-même, plus que reine, muse. Votre aurore sourit à mes ténèbres, merci Madame, et je baise vos pieds.(2).

Entre l'auteur naissant et l'artiste couronné se tissent des relations littéraires. Deux ans plus tard, Judith envoie à Victor Hugo un exemplaire de son premier roman, *Le Dragon impérial*. La réponse se veut, bien sûr, poétique, mais elle montre que le poète a bien saisi la nature de l'auteur et qu'il saura faire sa conquête :

Vous fuyez dans le bleu profond du rêve, ailée et étoilée.

Lui-même lui avait adressé un exemplaire dédié de *L'Homme qui rit* et elle lui avait répondu également avec enthousiasme, qualifiant l'oeuvre de « formidable et magnifique ».

A l'automne 1869, Victor Hugo séjourne brièvement à Bruxelles, avec Juliette Drouet. Au retour de Tribschen, où résidait Wagner, Judith et Catulle, qui rendaient visite au musicien belge Franz Servais, à Hal, passent également par la capitale belge, toute voisine, et le grand poète les invite à dîner. Judith va enfin faire sa connaissance, Catulle est flatté de rencontrer une personnalité aussi illustre, qui pourrait lui être utile dans sa carrière.

Les Mendès sont enthousiasmés par l'accueil que Richard Wagner leur a réservé ; sans doute n'ont-ils pas réussi à modérer suffisamment leur admiration pour l'auteur de *Tannhäuser*, que Victor Hugo n'apprécie guère, car ils suscitent de la part de celui-ci ce jugement péremptoire :

Ils sont charmants ces jeunes gens, mais un peu trop englués de wagnérisme.

Si les goûts musicaux de ces deux génies ne s'accordent pas, ils sont tombés l'un et l'autre sous le charme de la belle Judith(3).

Il est probable que, dès cette première rencontre, Hugo est séduit par la beauté grecque et le port de déesse de la fille aînée de Théophile Gautier. L'admiration de ces deux grands hommes aide celle-ci à surmonter une certaine tristesse : son ménage bat déjà de l'aile ; Catulle se disperse, d'ailleurs il semble qu'il se soit justement éclipsé à la fin de la soirée. L'hôte saisit cette occasion pour raccompagner l'épouse délaissée à son hôtel. Il lui récite quelques uns de ses vers ; dans ses souvenirs, elle précisera que c'était un passage de « Ce que dit la bouche d'ombre », qui n'était pas son poème préféré, mais qui ne la laisse pas insensible. L'auteur a compris sa nature : à cause de son intimité avec son père à l'adolescence, elle aurait voulu être placée dans les hautes sphères de la création ; à travers les belles images qu'il évoque, elle se sent revivre.

D'autre part, elle trouve l'homme de l'océan et de la tempête fort séduisant, avec sa robuste silhouette, sa courte barbe, ses cheveux blancs coupés en brosse, ses petits yeux perçants. Pour elle, il évoque un vieux loup de mer. De son premier contact avec Juliette Drouet, elle garde une impression de femme déjà marquée par la vie : « une marquise aux cheveux poudrés.

L'année suivante, le conflit franco-prussien va éloigner Judith de son admirateur germanique : Wagner souhaite la victoire de son pays qui conduirait à l'unité allemande. En revanche, Victor Hugo va pouvoir enfin regagner la France vaincue ; la fille de Théophile Gautier, patriote elle aussi, va se trouver chargée d'une mission, au nom de son père. Comme leurs compatriotes, tous deux s'étaient alarmés de la succession de revers subis par l'armée française : la bataille de Sedan avait tourné au désastre, le 4 septembre la République est proclamée après l'abdication de Napoléon III.

C'est à Bruxelles que ces nouvelles parviennent à Victor Hugo. Le grand proscrit volontaire était resté jusqu'au bout sur la terre d'exil. Les Français lui savent gré d'avoir tenu son serment et se préparent à l'accueillir triomphalement. Lui-même sera appelé à jouer un rôle dans la politique républicaine. Dès le 5 septembre, il prend le train pour Paris, moment tant attendu depuis dix-neuf ans.

Une foule en délire est massée devant la gare du Nord pour l'acclamer. Lorsqu'il descend sur le quai, quelques fidèles se précipitent au-devant de lui ; ses amis l'entourent et le protègent de la cohue.

Victor Hugo
1802

Guernsey

~~France~~

(England)

子

夫
戶
遊
御

俞
策
德

LE

LIVRE DE JADE

白玉詩書

LE

LIVRE DE JADE

PAR

JUDITH WALTER



PARIS

ALPHONSE LEMERRE, EDITEUR

47, Passage Choiseul, 47

M DCCCLXXII

En posant le pied sur le sol de France, le poète d'« Olympio » a beau être ému aux larmes, son regard s'attarde un instant sur une jolie silhouette ; une jeune femme lui sourit de façon indéfinissable. En elle il reconnaît la fille de Théophile Gautier. Moment pathétique ! Le regard échangé entre le vieux poète et la ravissante personne sera-t-il le prélude à une tumultueuse année, à d'autres rencontres ?

Pour échapper à la bousculade, elle lui offre son bras, qu'il serre nerveusement, et elle l'entraîne vers un modeste café où le petit groupe cherche refuge dans une salle au premier étage. Pour contenir la horde d'enthousiastes qui se précipite à leur suite dans l'escalier, Judith adossée au chambranle et s'arc-boutant solidement du pied, étend la jambe, afin de barrer la porte. Elle était venue témoigner au grand homme toute l'admiration, qu'elle partage avec son père, mais les fidèles qui les entourent remarquent qu'il s'adresse à elle sur un ton des plus galants. Il lui murmure à l'oreille ce vers de Chénier :

*C'est toi qui la première
Ma fille, m'as ouvert la porte hospitalière....*

Elle est charmée par les accents de sa voix et son sourire de séducteur ; quand il la suit du regard, elle se sent fière de l'attention que lui a portée le héros du jour, qui se met à haranguer la foule, debout dans son coupé.

Théophile Gautier est rentré précipitamment de Suisse, où il séjournait auprès de sa chère Carlotta : « on bat maman, je reviens » s'était-il écrit à la nouvelle de la défaite. L'écroulement de l'Empire va bouleverser son existence matérielle ; en ce mois de septembre 1870, il n'est pas facile de placer de la copie : les Prussiens bloquent la capitale, en attendant qu'elle soit réduite par la famine. L'atmosphère est de plus en plus défaitiste. Les écrivains résidant à Paris souffrent comme tous leurs compatriotes. Edmond de Goncourt rend bien le climat lamentable de cette période :

Les soldats en pantalons rouges, qui montent la garde à Neuilly, ont un air de résignation mélancolique, des soldats pour mourir, non pour vaincre(4).

Devant l'approche des Prussiens, la population cède à la panique, les habitants des banlieues les plus menacées viennent chercher refuge dans Paris, où les boutiques d'alimentation ferment leurs portes ; en même temps, c'est « la rentrée verte », les maraîchers, qui veulent soustraire leurs récoltes à l'ennemi, empilent leurs légumes sur des brouettes, qu'ils poussent parmi les véhicules militaires, créant des encombrements invraisemblables. Au Bois de Boulogne, on a déjà abattu des arbres et une multitude de moutons broutent le feuillage, à défaut d'herbe fraîche.

Très vite la pénurie alimentaire se fait sentir et devient même de plus en plus sévère. L'immense prestige de Victor Hugo lui vaut un régime de faveur : on lui dépêche de l'ours, du cerf, de l'antilope, en provenance du Jardin des Plantes. Ayant invité Judith à un dîner, pour lequel elle s'était décommandée, il lui adresse un quatrain humoristique :

*Si vous étiez venue, ô belle que j'admire
Je vous aurais offert un repas sans rival
J'aurais tué Pégase et je l'aurais fait cuire
Afin de vous servir une aile de cheval.*

Il est ravi d'échanger avec elle une sorte de trésor culinaire, est-ce, pour lui, une façon de se mettre en appétit ?

Du fond de son exil, à Guernesey, l'auteur d'*Hernani* avait appris que Gautier avait manifesté autant d'enthousiasme à la reprise de la pièce qu'au temps du fameux gilet rouge en 1830. Cependant, le bon Théo se sentait tout de même un peu gêné devant l'irréductible anti-bonapartiste : bibliothécaire de la Princesse Mathilde, critique de presse, il s'était trouvé, en somme, salarié de l'Empire, ce qui ne l'avait pas empêché de rester fidèle à l'ami de sa jeunesse ; il avait même opposé un refus catégorique à l'éditeur du *Moniteur*, qui le priait de modérer ses éloges et de raccourcir son article. Risquant de perdre une situation, pour lui vitale, il continuait à clamer les louanges du poète des « vapeurs, des nuées et de la mer » et avouait candidement qu'il ressentait devant ce génie une sorte de trac.

De son côté, Victor Hugo, qui le tient en haute estime, souhaite le retrouver ; afin de lui exprimer ses sentiments amicaux et sa reconnaissance, il lui écrit sur un ton aussi chaleureux :

Quel maître vous êtes, mon cher Théo, quelle prose de poète ! J'aime votre noble esprit, Ruy Blas salue le Capitaine Fracasse et vous prie de me faire la grâce de venir dîner chez moi le 4 mars(5).

En somme ces deux grands poètes se tendent le miroir. Malheureusement Gautier, dont la santé décline rapidement, ne peut se rendre à l'invitation. Les Mendès étaient également conviés, Judith accepte avec joie ; Catulle, toujours à l'affût de brillantes relations, est également ravi, mais, dans une lettre à Flaubert, il exprime son malaise de rencontrer son beau-père. Ce qui peut paraître surprenant, c'est qu'il laissera, comme à Bruxelles, l'hôte raccompagner sa femme. Il est vrai qu'il avait un devoir à remplir ; celui de courir au chevet de sa maîtresse, Augusta Holmès, qui venait de lui donner un deuxième enfant.

Victor Hugo saisit cette occasion de tête-à-tête avec Judith ; la prenant par le bras, il lui propose d'aller chez elle pour lui lire des poèmes de *L'Année terrible*. Ils ont sans doute vibré ensemble, en évoquant la tragédie de cet hiver 1870-1871, illustrée par ses vers et l'émotion a dû les gagner, puisque la lettre *O*, code secret du poète pour signifier *baiser*, figure dans son carnet à cette date.

Le 13 mai, Judith assiste, dans la loge de l'auteur, à une représentation de *Ruy Blas*, à l'Odéon. Pour la première de la pièce, Théophile Gautier, s'était traîné une dernière fois au théâtre, ses jambes sont enflées et il lui est pénible de gravir des escaliers et de se glisser dans des fauteuils, où il a tendance à s'endormir dans l'atmosphère confinée de la salle. Cependant le sujet lui est si familier qu'il n'aura pas de peine à rédiger son ultime compte rendu, auquel il ne peut manquer d'ajouter quelques souvenirs personnels. Il semble s'être pris pour le dramaturge d'un renouveau du sentiment fraternel, qui les avait étroitement unis, pendant les années où il défendait le romantisme. Ils sont heureux de se retrouver à un banquet célébrant la centième représentation et Gautier, relatant la soirée à des amis en riant :

Savez-vous ce qu'il m'a proposé ? -Il m'a offert de m'emmener à Guernesey et d'y rester avec lui le reste de mes jours(6).

L'idée ne lui déplait pas : parler poésie avec Hugo le rajeunirait, le ramènerait quarante ans en arrière, mais il sent bien que ses forces l'abandonnent et il dissimule ses regrets par une boutade :

C'est trop loin de Neuilly !

Le 15 mai de cette même année, Judith assiste au mariage de sa soeur Estelle avec Emile Bergerat. Cette cérémonie lui rappelle celle où elle avait été unie, six ans auparavant, au jeune homme dont elle était éperdument amoureuse et qui, à présent, la bafouait. Peut-être l'écho de ces souvenirs sonne-t-il chez elle le clairon de la vengeance.

Elle avait rêvé de partager une envolée lyrique avec le jeune écrivain ; humiliée en son for intérieur par la mauvaise conduite de Catulle, elle considère qu'elle a un compte à régler avec les poètes et elle lève les yeux vers le magicien du verbe beaucoup plus prestigieux ; son narcissisme trouve là une occasion de se redéployer. Victor Hugo lui fait, selon sa propre expression, « une cour d'écolier ». A côté de cet immense génie, auréolé d'une vaste notoriété littéraire et politique, Catulle n'est qu'un débutant, en quête de renommée mondaine, « une idole décevante ».

Elle avait été séduite par son allure de dieu grec, sa belle tête blonde aux longs cheveux ; dans les lettres passionnées qu'elle lui écrivait, au temps de leurs secrètes fiançailles, elle fait de fréquentes allusions à son physique : « Tu es gentil, tu es beau, je t'adore ». A Fécamp, elle est saisie d'admiration à la vue d'un élégant jeune homme qu'elle appelle « l'archange Saint Michel ». Elle aimait, en quelque sorte, par les yeux : une belle silhouette, un beau visage d'homme l'émouvaient profondément, mais aussi nous savons qu'elle avait tendance à réprimer ce penchant. Plus tard, elle confiait à sa fidèle compagne de ses quinze dernières années, Suzanne Meyer-Zundel, qu'elle voulait conquérir par son cerveau et qu'elle méprisait le rôle intempestif de l'attrait physique. Son éclatante beauté lui avait attiré de nombreux soupirants et non des moindres, Armand Sylvestre, Jean Richepin, Jean Lorrain et d'autres mais elle prétendait que ceux qu'elle eût aimées la fuyaient et elle ne voulait pas devenir la pâture de vulgaires séducteurs ; au contraire, elle était fière d'avoir été l'inspiratrice d'un génie. Certes, près d'un demi-siècle les sépare. Elle n'a pas même vingt-sept ans, alors qu'il est septuagénaire, mais il a gardé une belle allure de chef d'escadron et il sait trouver les accents lyriques propres à émouvoir chacune de ses conquêtes, qui ne lui résistait pas, fût-elle intellectuelle, mondaine ou ancillaire.

Son charme n'opère pas de la même façon sur les hommes. Barbey d'Aurévilly, qui ne l'aimait guère, ou était jaloux de lui, se moque ouvertement : il n'est, à ses yeux qu'

un gigantesque trompette-major fait pour sonner toutes les espèces de charges et qui a voulu être un Tircis littéraire et siffloter, trembloter, chevroter de la flûte en sureau de l'idylle(7).

Judith est une femme exceptionnelle, cérébrale certes, mais en même temps sensible et imaginative. Don Juan a devant lui une créature peu courante, il saura exploiter son désarroi, le désastre de sa vie conjugale, son inquiétude par rapport à la santé de Théo, pour arriver à la conquérir. Avec son génie d'expression, il sait atteindre le coeur de la jeune femme, en flattant ses dons d'écrivain, reconnaissance dont elle avait besoin au plan littéraire : ainsi, elle pourra se faire un prénom, après avoir publié sous différents pseudonymes.

Avec Hugo, elle transpose la volupté à la poésie, il a bien compris sur quel registre il devra la placer ; il sent qu'il a affaire à une sorte de déesse de l'Olympe ; de son côté, si elle voit en cet illustre vieillard l'image de son père, qu'elle pressent proche de sa fin, c'est à la fois celle de son contemporain et du héros romantique de 1830, dont elle a tellement entendu parler.

Elle continue à rencontrer le poète au théâtre, à des dîners chez des amis, peut-être en particulier. Juliette Drouet ne s'y trompe pas ; à l'approche de la soixantaine, sa susceptibilité s'est accrue, elle est incurablement jalouse, sentant bien qu'elle a, en Judith, une rivale redoutable. Elle essaie d'interpeller son amant volage :

Il n'y a pas de cuirasse, fût-elle en diamant, pour protéger le coeur contre la jalousie(8).

Le 5 mai 1872, elle s'aperçoit que la pendule a été retardée d'une demi-heure et elle soupçonne son compagnon d'avoir été rejoindre la nouvelle élue. Si elle feint souvent d'ignorer ses petites incartades domestiques, elle trouve les femmes intelligentes beaucoup plus dangereuses.

Le sentiment sincère que le poète des *Contemplations* éprouve pour Judith a pour effet de raviver sa vieille amitié pour Théo, mais s'il manifeste sa bonne volonté pour les interventions en faveur du père, c'est sans doute à la fille qu'il pense le plus. Celle-ci lui fait partager sa profonde préoccupation pour l'état du malade, qui s'aggrave de manière inquiétante. Plein de compassion, Hugo intervient auprès du ministre des Beaux-Arts pour que sa pension de 3.000 francs, qui lui était versée sous

l'Empire, lui soit restituée et qu'on y ajoute une somme égale, en supplément. Très ému, le bénéficiaire aura l'occasion de remercier son bienfaiteur, au cours d'une deuxième rencontre. C'est sa fille qui l'accompagne chez lui, le 10 juillet 1872.

Peu porté aux liaisons platoniques, sans doute Hugo faisait-il à celle-ci des avances plus pressantes, auxquelles elle s'apprêtait à céder.

Ce serait en effet le lendemain de ce dîner qu'elle serait devenue sa maîtresse. Selon des documents retrouvés par Jean Hugo, l'arrière-petit-fils du poète, Judith, qui adorait le théâtre, aurait organisé une véritable mise en scène ; en se fabriquant un personnage, elle peut élégamment transposer la volupé sur le plan poétique.

C'est dans le pourpoint de Ruy Blas (était-il rouge comme le gilet de son père ?) qu'elle accueille son soupirant. Pastichant un vers de la scène 2 du IIe acte de la pièce, elle lui déclare :

*Mon maître, sous vos pieds dans l'ombre un homme est là
et lorsqu'elle poursuit
Il attend... J'ai réfléchi et je suis décidée(9),*

on peut imaginer qu'il accepta spontanément de lui donner la réplique. Dans l'oeuvre originale, le protagoniste est un valet déguisé en Grand d'Espagne, qui ponctue l'aveu de son amour impossible pour la reine par cet alexandrin étincelant :

Qui souffre, ver de terre amoureux d'une étoile.

Si Judith a choisi précisément cette citation, c'est bien au grand poète qu'elle se donne, l'auréolant d'un génie intellectuel que son père avait toujours glorifié. Peut-être se forgeait-elle l'illusion de tomber dans les bras d'un « Jeune-France », plutôt que dans ceux d'un vieillard, fût-il illustre ? De son côté, lui comprend que la jeune femme qu'il a séduite est une déesse, à qui il faut offrir le miel de l'Hymette. Dès le lendemain, il lui adresse ce magnifique sonnet : « Ave dea, moriturus te salutat », le premier des six que comporte son oeuvre lyrique : il a été publié dans *Toute la lyre*. Il commence par une délicate allusion au père malade :

La mort et la beauté sont deux choses profondes

et conclut en transposant leur passion dans l'Olympe, où le temps est annulé :

*Nous sommes tous les deux voisins du ciel, Madame,
Puisque vous êtes belle et que je suis vieux.*

Ainsi s'explique que cette liaison, assez inattendue avec un homme d'une autre génération, ait pu se poursuivre pendant plusieurs années.

Entre les amants, des échanges littéraires continuent, entremêlés de volupté, sans laisser de côté la poésie. La première phase sera cependant assez brève car Hugo va repartir pour Guernesey trois semaines plus tard. La politique républicaine l'a déçu, il éprouve le besoin de revoir l'océan, qui sert de toile de fond au roman qu'il est en train d'écrire. Juliette Drouet est enchantée de le voir s'éloigner des tentations de la capitale.

A partir de l'année 1838, Hugo avait pris l'habitude de noter au jour le jour les événements de plus ou moins d'importance, qui jalonnent son existence ; ses observations ont fourni la trame d'un livre, *Choses vues*, publié après sa mort. On peut donc apprendre qu'il rencontre Judith soit chez lui, soit chez elle. Le 30 juillet, elle lui aurait rendu visite avec sa chienne Grimace, qui joue du piano, et qu'elle a dressée à se lever au nom de Victor Hugo. Le 7 août, jour du départ, il écrit :

J'ai été chez Madame Judith Gautier, Cité Trévisse, n°4, je l'ai trouvée...

Ces points de suspension signifient-ils que l'adieu fut passionné ?

A peine arrivé sur l'île, qu'il trouve bien lugubre, malgré la présence de ses petits-enfants, Georges et Jeanne, il réitère auprès de Judith l'invitation faite à son père. C'était bien entendu à la présence de celle-ci qu'il aspire ; sentant bien sur quel registre elle a envie qu'il se place, il ajoute :

Permettez-moi de baiser les étoiles que vous avez aux talons

et la correspondante répond dans la même veine :

Je n'aurai pas besoin des étoiles dont vous ornez mes talons pour éperonner l'impatience que j'ai de vous revoir(10).

Malheureusement, il faut abandonner ce romantique projet : Gautier n'est pas en état de supporter le voyage. Judith, elle, craint les tempêtes ; elle se souvient d'une certaine traversée de la Manche, où elle se récitait des vers de *La Légende des siècles* pour conjurer le mal de mer ; Hugo ne désarme pas et continue à encenser la déesse sur son piédestal :

Soyez charmante autant que vous êtes belle et bonne autant que vous êtes divine et venez voir le solitaire, les astres me rendent parfois visite et leurs rayons entrent chez moi, faites comme eux(11).

Comme il trouve le temps désespérément long, il imagine un autre biais : il lui propose, à défaut de son père, d'amener son mari ! De son côté elle reproche à son correspondant « la sournoise intention » de rester au loin. Le grand homme n'est pas coutumier des attentions fidèles ; pris par l'écriture de *Quatre-vingt-treize*, il se distrait en même temps par une comédie assez perverse : s'il continue à implorer Judith dans ses lettres, il mène au même moment une triple vie amoureuse, aux côtés de Juliette, il s'occupe à chiffonner les jupons de sa lingère et n'oublie pas pour autant de correspondre avec Paris et de prendre des nouvelles du pauvre Théo, qui décline de jour en jour.

C'est par une dépêche de Mendès qu'il apprend sa mort, le 23 octobre. Dans sa réponse, on sent poindre sa propre angoisse de la fin :

C'était prévu et c'est affreux, ce grand poète, ce grand artiste, cet admirable coeur, le voilà donc parti ! Des hommes de 1830, il ne reste plus que moi, c'est maintenant mon tour !

Se représentant le désespoir de Judith, il ajoute :

Mettez aux pieds de Madame Mendès mes tendres et douloureux respects(12).

A l'initiative de Catulle Mendès, l'éditeur Lemerre fit composer, en l'honneur du poète disparu, un ouvrage collectif réunissant des poèmes des meilleurs auteurs français contemporains : Leconte de Lisle, Hérédia, Coppée etc... et également d'écrivains étrangers, dans la langue originale. Il renouvelait un usage de la Renaissance : les hommages offerts à la

mémoire du poète disparu représentant symboliquement les pierres apportées à sa sépulture.

Le Jour des Morts, Victor Hugo écrit un émouvant poème, de près d'une centaine d'alexandrins, pour le *Tombeau* de son ami. Il commence par le montrer dans toute sa force, dans toute sa jeunesse, évoquant le grand romantique, qui a vécu 1830 à ses côtés. Puis c'est une sorte de cheminement funèbre : en perdant Théo, il sent sa propre fin qui approche et le romantisme qui s'achève ; il lui adresse cet émouvant adieu :

*Ami, poète, esprit, tu fuis notre nuit noire
Tu sors de nos rumeurs pour entrer dans la gloire(13).*

Pour Judith, plus que pour quiconque, cette perte est immense ; elle est anéantie et au chagrin se mêle le regret d'avoir été distante, ces dernières années. Remerciant Hugo, qui lui a envoyé son manuscrit, elle lui confie sa douleur :

*Je n'espère pas me consoler, je sens en moi un écroulement, une
ruine irrémédiable ; j'ai été malade d'abord*

et elle ajoute, montrant combien elle est sensible à son attention à son égard :

*depuis qu'il n'est plus, c'est le premier plaisir que
j'éprouve(14).*

Touché par la sincérité et prêt à la consoler, il tente de renouveler son invitation, lui écrivant :

*Vous auriez dû venir passer dans cette grande solitude les
douloureux mois de votre deuil(15).*

Si Judith a envie de revoir celui qui pense à elle et avec qui elle pourrait parler de son père, elle ne peut envisager d'aller seule partager cette retraite, d'autant plus que Juliette Drouet monte la garde.

On possède fort peu d'écrits publiés par Judith durant cette période 1869-1875 et l'on peut souligner que, malgré les recherches, un certain flou subsiste ; c'est pourquoi il a paru utile de mettre en valeur la

correspondance avec Cosima Wagner, qui apporte un incontestable éclairage au plan psychologique. Celle-ci tente de consoler son amie, essaie de l'inciter à reprendre ses activités littéraires et même de la rapprocher de Catulle, dont elle ne soupçonne pas la duplicité. Dans sa lettre du 27 octobre, elle s'inquiète des tendances dépressives qu'elle a remarquées chez son amie :

Je crains que la perte que vous venez de faire n'accuse encore davantage le penchant à la mélancolie muette, si forte déjà. J'ai peur que vous ne finissiez par ne plus du tout vouloir vivre.

Il est vrai qu'elle ne trouve guère de consolation à son deuil dans son cercle familial : elle est en froid avec Estelle, qui n'avait jamais été sa confidente, certains prétendaient même que les deux soeurs ne s'aimaient guère, que la cadette était jalouse de son aînée, plus brillante. Bergerat, son beau-frère, avec lequel elle entretiendra par la suite de bonnes relations, lui aurait déplu passagèrement, à propos de quelques problèmes soulevés par la succession de Théo. Quant à Ernesta, on sait qu'elle vit retirée à Villiers-sur-Marne, où elle élève des vers à soie. Elle ne peut compter non plus sur Carlotta, sa marraine, qui séjourne en Suisse. En ce qui concerne son mari, elle se rend compte à présent qu'il avait été bien compris par son père. Elle en éprouve d'autant plus de culpabilité vis-à-vis de celui-ci, qu'elle l'avait fait souffrir inutilement.

Pour rompre cette espèce de mur du silence, où elle s'est enfermée à Paris, alors que, de même que son père, elle avait besoin de vie autour d'elle, elle entretient avec Victor Hugo l'espoir de retrouvailles. Elle lui écrit fin décembre :

Quel bonheur ce serait pour moi d'aller vous voir là-bas, peut-être tenterai-je de m'échapper deux ou trois jours, à la fin de janvier ; vous n'êtes pas de ceux qu'on oublie, vous le savez, vous seul m'aidez à supporter la vie et faites croire en Dieu, mais vous me rendez très orgueilleuse.

Elle s'était adressée à lui en tant que « Maître », sachant combien il apprécie ce rôle.

Au printemps, elle réitère ses projets :

L'espoir de vous voir n'est pas tout à fait perdu pour moi

lui confie-t-elle dans un billet signé « votre fidèle disciple »(16). Elle s'est donnée au Dieu de la poésie ; elle, si sensible à la beauté masculine, a besoin de ce vieux Jupiter, lorsque tout s'effondre autour d'elle. Si, de son côté, l'exilé de Guernesey souhaite la visite de la femme qu'il admire intellectuellement et avec laquelle il pourrait avoir des échanges sortant de l'ordinaire, il n'est toujours pas en peine de conquêtes féminines : il retrouve Marie Mercier, reprend sa liaison avec Blanche, et Juliette soupire :

Mon pauvre vieil amant aux prises avec les jeunes tentations !

Si elle tente parfois d'ignorer ces incartades domestiques ou même d'ironiser sur elles, avec la prescience des amoureuses, elle a bien compris que les femmes intelligentes sont beaucoup plus dangereuses. Judith se montre pourtant prudente : lorsqu'elle écrit au maître de céans, elle ajoute, à l'intention de la dame, un mot aimable, ou même un charmant cadeau : un éventail ; elle avait l'habitude d'enjoliver ses relations d'amitié en offrant de petits objets, qu'elle fabriquait elle-même. Elle joint à son envoi, pour Georges et Jeanne, une lanterne magique, avec l'oeuvre de leur grand-père peinte sur les verres.

Judith a une vocation d'écrivain, être liée avec Victor Hugo est, pour elle, une merveilleuse entrée en matière à toute cette vie littéraire qu'elle ambitionne. Durant cette séparation, qui durera presque un an, elle suit, à Paris, le retentissement de l'oeuvre du poète. En février 1873, on redonne *Marion Delorme*, elle sollicite des places, qui d'ailleurs ne lui parviendront pas, recommande un acteur, tout en émettant quelques réserves et déclare finalement :

J'irai, malgré mon deuil.

Sa carrière littéraire semble stagner, elle ne reprendra ses activités de journaliste et critique que deux ans plus tard, sous le pseudonyme de F. Chaulnes.

En juillet, Victor Hugo débarque brusquement à Paris ; par quoi est-il guidé ? Probablement parce qu'il a des rendez-vous avec ses éditeurs, accessoirement pour retrouver quelques amourettes. Il n'avait pas prévenu sa correspondante de son arrivée, celle-ci, qui se trouvait à

Fécamp, se précipite à Paris et lui fait part de sa nouvelle adresse : 50, rue des Martyrs, ajoutant, avec sa fougue habituelle :

J'arrive de loin, de pays où je me suis bien ennuyée et je suis revenue plus vite, avec une grande joie sur mon horizon.

Le premier rendez-vous est fâcheusement raté, le poète se trompe d'adresse, se rendant, en face, au numéro 49 : acte manqué par excellence ! L'accent passionné de la lettre de Judith, toujours excessive, laisse entrevoir des sentiments qui dépassent le cadre de l'amitié :

*Je suis au désespoir et furieuse... Vous tâcherez de me consoler...
Je voudrais tuer quelqu'un : les habitants du 47 ou du 49 par exemple.*

D'autres rencontres semblent souligner l'existence d'une véritable liaison. Dans la correspondance de Judith, déposée à la Maison de Victor Hugo, on peut lire ce genre de billets ardents, qui rappellent ceux qu'elle adressait adolescente à Catulle.

Partageant le même cercle de connaissances parisiennes, elle rencontre le poète en société. Au 21 de la rue de Clichy, où il s'est installé, il reçoit Goncourt, Houssaye et Mendès, souvent accompagné de son éblouissante épouse.

Judith et Hugo ont en commun une préoccupation pour l'occultisme, qui leur donne des occasions de fuir la réalité. A Guernesey, l'un de ses passe-temps favoris est d'interroger les tables tournantes, avec certains membres de sa famille et des visiteurs. De son côté, la fille de Gautier avait lu, très jeune, Edgar Poe, Gérard de Nerval et elle avait été marquée par les séances de magie, où l'emmenait sa gouvernante. Toute sa vie elle continuera à fréquenter les gens inspirés, qui l'aidaient à communiquer avec le monde invisible ; elle y trouvait plus d'inspiration que dans la vie quotidienne. Le célèbre Sar Péladan sera toujours son ami fidèle ; elle fera partie des « Rose-Croix » et d'autres cercles très fréquentés en cette fin de siècle.

On possède des traces probantes de la manière dont elle présenta le fameux Eliphas Lévi au poète. Sur un papier de deuil, elle l'avait averti qu'elle irait le voir à neuf heures, « avec le sorcier ». A la date du 4 décembre 1873, on peut lire dans *Choses vues*, le commentaire correspondant :

Madame Mendès m'a amené son sorcier, qui n'est autre que l'abbé Constant aujourd'hui occupé de Kabbale, sous le pseudonyme d'Eliphas Lévi, petit homme à barbe blanche.

L'étonnant personnage est un des représentants les plus connus de l'occultisme moderne, il prétendait retrouver la grande tradition ésotérique perdue. Judith elle-même recherchera « l'Eurythmie », harmonie de l'ordre et de la proportion, qui doit être la loi de l'artiste, le rythme étant l'élément essentiel de la vie.

Le 26 décembre 1873, Victor Hugo perd son second fils François-Victor. A son inhumation au Père Lachaise, Edmond de Goncourt fait cette rencontre saisissante, dont il rend compte dans son *Journal* :

Dans une fourrure de plumes, la fille de Théo est belle, d'une beauté étrange... des cils durs, semblables à de petites épingles noires n'adoucissent pas d'une pénombre le regard, donnant à la léthargique créature l'indéfinissable et le mystérieux d'une femme-sphinx...

(cette description fait penser à une toile symbolique de Gustave Moreau), et il ajoute :

Puis, afin que tout soit bizarre, excentrique, fantastique dans cette rencontre, elle s'excuse auprès de Flaubert de l'avoir manqué la veille : elle était sortie prendre sa leçon de magie...(17).

Cherche-t-elle à se distraire de la crise intime qui la mine depuis un certain temps ? L'année suivante elle se séparera de son mari, dont la double vie avec Augusta Holmès (ils ont déjà deux ou trois enfants) est devenue le « secret de Polichinelle ». Peut-être voulait-elle se masquer la réalité ; elle prétend avoir été la dernière au courant ; non seulement elle avait peur de l'échec, mais aussi de la solitude. Le musicien hollandais Benedictus s'est attaché à ses pas et l'aide à reprendre courage.

Il semble qu'en 1874, loin de retomber, la passion de Victor Hugo ait atteint son sommet ; deux admirables pièces en témoignent. Il y avait chez Judith une puissance d'émotion que le poète avait bien su déceler. Le poème qu'il lui adresse, le 4 avril 1874, « A Madame J... » paraît bien prouver qu'il s'agissait d'une passion partagée également sur le plan charnel :

*Déesse, vous avez des Dieux
La transparence*

*Vous êtes un marbre, habité,
Par une étoile.*

C'est un véritable titre de gloire pour Judith d'avoir inspiré ces vers si émouvants. Dans les jours qui suivent, le maître récidive ; le charme du printemps semble avoir agi avec puissance sur ces deux êtres :

*En avril, les coeurs sont enclins
Aux tendres choses...
L'on peut être de feu
Etant de neige(18).*

Ce poème « Nivea non frigida » confirme l'impression, recueillie bien plus tard par Suzanne Meyer-Zundel, qui l'avait bien observée et à laquelle elle avait fait quelques confidences :

Elle ne fait rien sans passion... Un feu couvait sous cette neige.

Richar Wagner a été, lui aussi, sensible à cet effet de contraste.

Avec un certain sadisme, Victor Hugo fait lire à Juliette Drouet le poème « A Madame J... » ; elle lui répond en exprimant sa souffrance, ayant bien saisi la signification de ces vers :

*Cette poésie étant tirée, il est tout simple que vous vous enivriez
l'un l'autre et tant pis pour ma soif(19).*

Tandis que le vieux couple continue son existence habituelle, lui toujours infidèle, elle « consolatrice perpétuelle », Judith se sépare de son mari. Elle vivra désormais seule, d'abord rue de Martyrs ; elle se réfugie dans son imaginaire, qui la transporte dans des mondes exotiques. D'une certaine manière, elle est enfin guérie ; en 1875, elle publie *L'Usurpateur*, qui, dans le cadre du Japon, renouvelle la grande aventure du *Dragon impérial* et qui recevra un accueil chaleureux auprès des écrivains ; l'ouvrage sera même couronné par l'Académie française. Elle a repris ses activités littéraires, publiant de nombreux articles, dans *Le Rappel* en particulier. Elle rend également compte de salons artistiques et vient

d'achever un autre roman, *Lucienne*, qui peut paraître en partie autobiographique.

Après 1875, il est assez difficile de savoir quelle est la teneur des relations entre Judith et Victor Hugo ; il semble qu'un changement ait eu lieu, il n'y a pas de preuve formelle de leur intimité. Ils se rencontrent, ils s'écrivent à de nombreuses reprises. Comme elle ne datait jamais ses lettres, on ne peut savoir avec précision à quel moment elle lui a envoyé un poème de Saadi, traduit de l'arabe, ou un autre, sur un papier imprimé de cigognes, à l'encre rouge, en caractère chinois, elle lui demandait de rencontrer le chargé d'affaires du Japon. Le premier est explicite :

Je suis auprès de vous et ne puis vous atteindre(20).

L'année 1876 va marquer un tournant dans la vie de Judith : elle est invitée par Richard Wagner, pour les brillantes festivités qui marquent les premières représentations du *Ring*, dans le nouveau théâtre de Bayreuth. Rencontre enivrante ; une correspondance passionnée s'ensuivra, jusqu'à ce que Cosima découvre que son mari est, à son tour, épris de Judith(21). Décidément, celle-ci aura le don d'attirer les jalousies les plus tenaces. Celle de Juliette Drouet ne faiblit pas ; c'est justement par quelques accès d'agressivité à l'égard de sa rivale que l'on peut suivre les intéressés, qui ne donnent plus de repères probants pour déceler l'existence d'une liaison, au cours des années à venir.

En 1879, Victor Hugo refait un séjour à Guernesey, où sa compagne retrouve « son cher petit paradis perdu » ; au retour, il reprend sa vie mondaine ; Judith qui fréquente les salons, assiste à des dîners, rencontre son poète, très entouré, au dehors et chez lui. Elle y fait la connaissance de personnages célèbres, tel Franz Liszt. En revanche, Mendès est tenu à l'écart de ce cercle. Chargée par le maître de maison de l'empêcher d'assister à une soirée où sa femme serait présente, l'éternelle Juliette fait part de son ressentiment :

J'espère que tu m'épargneras tout ce qui me rappellerait un passé que je déteste ; je te promets de garder vis-à-vis d'elle l'apparence d'une parfaite politesse, rien de plus(22).

Vers 1880, de nombreuses femmes, artistes, écrivains, élégantes du beau monde, gravitent autour du grand homme ; la cible de la vieille maîtresse n'en reste pas moins la jeune inspiratrice des plus beaux

poèmes. Elle tente d'intercepter les correspondances, épluche les carnets, les notes de son amant. Lorsqu'elle tombe sur une lettre de l'éditeur Charavay où il est question du fameux poème « Ave Dea », que l'auteur lui avait fait lire en 1875 et qui l'avait tellement blessée, elle laisse éclater sa vindicte à l'égard du « scélérat » et de sa complice.

Chaque fois qu'elle est obligée de recevoir celle-ci avenue d'Eylau, elle n'y consent « qu'à son coeur défendant ». Cette inimitié particulière à l'égard de Judith tendrait à prouver, comme le soutient R. Escholier, que l'attachement réciproque des deux poètes a été de longue durée et que l'inspiration trouverait sa source, en partie, au niveau charnel.

Le 22 mars 1882, un banquet est offert pour la première de *Quatre-vingt-treize*. Paul Meurice avait tiré une pièce de ce roman, inspiré par l'atmosphère de Guernesey. Catulle, ne manquant jamais l'occasion d'encenser le maître, avait écrit un article à ce sujet, mais c'est Judith qui se trouvera assise à côté de l'auteur. C'est peut-être leur dernière rencontre, mais ils continuent à échanger une correspondance littéraire. En 1883, Hugo envoie à Judith un exemplaire de son dernier ouvrage, *L'Archipel de la Manche* ; elle ne manque jamais de le remercier chaleureusement, tout en lui rappelant qu'elle n'a jamais été très courageuse, face à l'océan déchaîné. Sans doute exprimait-elle le regret que leurs rencontres sur l'île, projetée dix ans auparavant, n'aient pu avoir lieu.

Lorsque le poète meurt, le 22 mai 1885, elle a le courage d'aller le voir sur son lit funèbre et elle modèle ses traits dans la cire(23). Elle tient à garder les traces sculptées de ce visage célèbre, hommage à la fois intime et pour l'histoire, qui souligne un autre aspect de son caractère, traduisant un côté un peu tourné vers le spectacle et en même temps sentimental.

A la fin de sa vie, elle prévoyait d'ajouter un quatrième rang à ses *Colliers*(24) ; il devait être consacré aux trois grands hommes qu'elle estimait avoir le plus compté dans son existence : Victor Hugo, Wagner et Leconte de Lisle, et il aurait été intitulé *Dans l'intimité des Dieux*.

Les relations entre Judith et Victor Hugo permettent d'y voir plus clair dans la personnalité de la fille de Théo : elle est mystérieuse de nature, et pourtant, à travers sa relation avec le grand poète, elle a laissé filtrer certains de ses états d'âme. Au contact du magicien du verbe, sa muse a pris des ailes et son talent s'est approfondi.

Geneviève FRANC

NOTES

L'auteur remercie Monsieur Amaury d'Esneval, qui lui a communiqué plusieurs documents concernant Judith Gautier, à laquelle il s'intéresse depuis longtemps.

- 1 . Maurice Dreyfous, *Ce que je tiens à dire, I*, 1862-1872.
- 2 . Hugo, *Correspondance, III*.
- 3 . Voir l'article : G. Franc, « Judith enchante le maître de Bayreuth », *BSTG*, n°19.
- 4 . Goncourt, *Journal*, septembre 1870.
- 5 . *Correspondance générale, XII*.
- 6 . Raymond Escholier, *Un Amant de génie, Victor Hugo*, Paris, 1953.
- 7 . André Maurois, *Victor Hugo*, 1954.
- 8 . Jeannine Huas, *Juliette Drouet ou la passion romantique*, 1970.
- 9 . Archives de la Maison de Victor Hugo.
- 10 . *Ibid.*
- 11 . Hugo, *Correspondance, III*.
- 12 . *Ibid.*
- 13 . *Tombeau de Théophile Gautier*, Lemerre, 1873.
- 14 . Archives de la Maison de Victor Hugo.
- 15 . R. Escholier, *op. cit.*
- 16 . Archives de la Maison de Victor Hugo.
- 17 . Goncourt, *Journal*, 22 décembre 1873.
- 18 . Hugo, *Poésies*, tome III, présenté par Bernard Leuillot, 1973.
- 19 . Jeannine Huas, *op. cit.*
- 20 . Archives de la Maison Victor Hugo.
- 21 . *Lettre à Judith Gautier par Richard et Cosima Wagner*, publiées par Léon Guichard, 1964.
- 22 . Juliette Drouet, *Mille et une lettres d'amour à Victor Hugo*, annotées par Paul Souchon.
- 23 . Lettre non datée de Judith Gautier à Robert de Montesquiou, BN, N.A.
- 24 . Judith avait publié, à partir de 1902, trois ouvrages portant le titre *Le Collier des jours* ; les deux premiers sont consacrés à son enfance et à son adolescence, et constituent une source remarquable en ce qui concerne son père ; le troisième raconte ses visites à Richard Wagner.

CHRONOLOGIE DE LA VIE DE

THEOPHILE GAUTIER

Théophile Gautier n'était pas enclin à se « livrer à la foule » et à parler de lui ; aussi les sources biographiques directes sont-elles rares. Il avait cependant écrit pour A. Baschet, qui projetait son *Essai sur la jeunesse et les tendances littéraires de Théophile Gautier*, une esquisse biographique dans une lettre du 27 octobre 1861 et pour *L'Illustration* en 1867 une esquisse biographique destinée à accompagner son portrait et qui entraînait dans une série d'études consacrées aux « Sommités contemporaines ». Si l'on en croit le paragraphe liminaire, il fut plutôt embarrassé.

J'ai accepté un peu étourdimement, je m'en aperçois en prenant la plume, d'écrire les quelques lignes qui doivent accompagner mon portrait, dessiné par Mouilleron d'après l'excellente photographie de Bertall. Au premier coup d'oeil cela semble bien simple de rédiger des notes sur sa propre vie. On est, on le croit du moins, à la source des renseignements ; et l'on serait mal venu ensuite de se plaindre de l'inexactitude ordinaire des biographes. « Connais-toi toi-même » est un bon conseil philosophique, mais plus difficile à suivre qu'on ne pense, et je découvre à mon embarras que je ne suis pas aussi informé sur mon propre compte que je ne l'imaginai. Le visage qu'on regarde le moins est son visage à soi(1).

Cette notice est d'ailleurs succincte et plus largement consacrée aux trente premières années de sa vie qu'aux suivantes, mais elle fournit quelques indications précieuses sur sa personnalité. Des témoignages proches apportent d'autres informations, tant sur les péripéties de son existence que surtout sur son caractère et son comportement. Ce sont tout d'abord les deux volumes de sa fille Judith : *Le Collier des jours. Souvenirs de ma vie*(2) et *Le second rang du collier*(3) ; le livre de souvenirs de son gendre Emile Bergerat : *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*, préface d'E. de Goncourt(4) ; et celui de son ami Ernest Feydeau : *Théophile Gautier*(5), tous deux passablement apologétiques ; le *Journal* d'Eugénie Fort, sa maîtresse et mère de son

fils Théophile, et restée une amie qu'il verra assidûment comme en témoigne le *Journal* commencé en 1856(6). Il faut citer parmi ces témoignages proches, celui d'un autre ami, Maxime Du Camp avec son *Théophile Gautier*(7), d'ailleurs plus consacré à l'oeuvre qu'à sa vie, ainsi que ses *Souvenirs littéraires*(8), et les deux livres de souvenirs d'Arsène Houssaye : *Souvenirs de jeunesse*, 1830-1850(9) *Confessions*, *Souvenirs d'un demi-siècle*, 1830-1880(10) ; enfin le *Journal* des Goncourt et la *Correspondance* de Flaubert ne sont pas à négliger. Mais les sources essentielles restent les feuilletons dans lesquels Gautier s'abandonne souvent à des confidences sur lui-même, et la correspondance qui, bien qu'elle n'éclaire guère les oeuvres, desquelles Gautier, au contraire de Balzac, parle peu dans ses lettres, est précieuse pour la chronologie, les événements de la vie quotidienne, les connaissances diverses et les relations avec sa famille, ses amis, et en général le monde artistique et littéraire de son temps(11).

1 8 1 1

30 août. -Naissance à Tarbes de Pierre, Jules, *Théophile* Gautier, baptisé le 9 septembre en l'église Saint-Jean de Tarbes. Il est le fils de *Pierre* Jean Gautier, né à Avignon le 30 mars 1778, employé aux contributions directes de Tarbes, et d'Adélaïde *Antoinette* Cocard, née à Mauperthuis (Seine-et-Marne) le 13 septembre 1783, qui épousa Pierre Gautier le 5-6 décembre 1810 au château d'Artagnan. Le père d'Antoinette était intendant du château de Mauperthuis, qui appartenait à une branche de la famille de Montesquiou, dont une autre branche possédait le château d'Artagnan, où vraisemblablement Pierre Gautier rencontra Antoinette Cocard, venue en visite chez un de ses oncles régisseur du château. Le jeune ménage logea au 23 de la rue Bourg-Vieux à Tarbes, -où Gautier fera une sorte de pèlerinage en 1859-jusqu'à ce que l'abbé de Montesquiou, devenu ministre de l'intérieur, fit nommer Pierre Gautier chef du bureau aux octrois de Paris.

1 8 1 4 - 1 8 2 2

Les Gautier emménagent à Paris, rue Vieille-du-Temple, 130 (aujourd'hui 114). Le 14 janvier 1817 naît leur première fille Emilie, et la seconde, Zoé, le 12 mars 1820 ; elles resteront toutes deux

célibataires, et Gautier subviendra à leur entretien tout au long de sa vie. Théophile sut lire, dit-il, à cinq ans, et depuis ce moment il n'a cessé de pratiquer la lecture :

*Je ne crois pas qu'ait existé un plus infatigable
lecteur que Gautier*

écrit Maxime Du Camp. Son premier livre aurait été *Lydie de Gersin*, mais il est marqué par deux ouvrages, *Robinson Crusoë* et plus tard *Paul et Virginie* qui lui révélèrent les délices de l'ailleurs. De cette époque date aussi sa rencontre avec *Don Quichotte*, puisqu'après avoir vu l'opéra de Boulanger, livret de Babier et Carré, il raconte que Don Quichotte ne l'a jamais fait rire, et « tout enfant », il se transformait en chevalier de la Manche pour redresser les torts et délivrer Dulcinée ; il reviendra sur cette confiance, révélant une profonde impression d'enfance(12). Son idéalisme fut précoce, comme d'autre part son goût du fantastique ; à propos du *Diable amoureux* de Cazotte, il déclare :

Ce conte nous a beaucoup frappé, et nous nous souvenons de l'avoir lu autrefois dans une vieille édition du temps, illustrée par la main de Cazotte lui-même d'eaux-fortes primitives imitant la naïveté des gravures de la bibliothèque bleue(13).

A Cazotte, il faut joindre le roman noir :

Enfant, nous trouvions un charme inexprimable de curiosité et de terreur à suivre les héroïnes d'Anne Radcliffe dans leurs excursions nocturnes à travers le dédale de couloirs, de corridors, de passages secrets et de souterrains du château des Pyrénées et autres manoirs gothiques. Homme, notre goût n'a pas changé, et nous ne manquons pas une occasion de le satisfaire(14).

Il commence le latin avec son père et s'exerce à dessiner : il représente Estelle et Némorin, les personnages de Florian, en bergers pompadours,

ce roman épinard et rose-pourpre qui nous paraissait à quinze ans d'une passion si tendre et si vraie(15).

Peut-être a-t-il aussi pris goût au théâtre aux représentations du petit théâtre de Séraphin, au Palais-Royal, qui jouait pour les enfants et où ses parents le conduisaient :

il fallait avoir été bien sage et rapporté de bonnes notes de l'école pour être conduit chez cet enchanteur(16)

dit-il ; aussi s'amusait-il à peindre des décors.

1 8 2 2 - 1 8 2 8

9 janvier. -Gautier entre comme interne au collège Louis-le-Grand.

23 avril. -Il est retiré du collège, n'ayant pu supporter l'internat et il est ainsi jugé par l'administration :

Il s'est montré doux, sage et rempli d'heureuses dispositions.

Ses parents le mettent au collège Charlemagne comme externe libre et s'installent eux-mêmes, pour se rapprocher du collège, au n° 4 de la rue du Parc-Royal, dans un hôtel du XVIIe siècle

où l'on a pour perspective une muraille sombre.

Il fait à Charlemagne de solides études, donnant toute satisfaction à sa famille ; son père, bon humaniste, suit son travail, en particulier en latin, qu'il semble avoir bien appris, puisque M. Du Camp le voit traduire, à livre ouvert, vers 1860, un passage de Tacite et qu'en 1861, remerciant J. Janin de sa traduction d'Horace, il lui écrit :

Je ne suis pas un grand latin comme vous, mais je peux encore regarder dans le texte

et il lui envoie une traduction en vers de l'*Ode IV à Sextius(17)* ; lui-même ne semble pas avoir gardé un excellent souvenir de son apprentissage :

.... pour beaucoup de gens, ces braves héros grecs ou latins, de Cornelius Nepos ou du De Viris, ont un arrière-goût de pain sec et d'eau claire désagréable. Quant à moi, je n'en peux faire un seul, sans penser tout de suite aux interminables pensums et aux nombreuses heures de piquets qu'ils m'ont valus dans ces bagnes scientifiques qu'on appelle collèges(18).

Il obtient quelques récompenses ; en 1825 : accessit de géographie au concours général du collège. En 1826, cinquième accessit de vers latins. En 1828, troisième accessit de vers latins. Ces années de collège sont marquées aussi par les amitiés qu'il y lie et qu'il gardera : avec Auguste Maquet, le futur collaborateur d'Alexandre Dumas, avec Eugène de Nully, auquel il dédiera un poème de ses premières *Poésies*, où il évoque leurs longues causeries, et surtout avec Gérard Labrunie, bientôt Gérard de Nerval, plus âgé de trois ans et qui publiait dès 1826 ses premières poésies, *Elégies nationales*, dont l'influence sur la jeunesse de Gautier fut des plus importantes, en particulier parce qu'il lui révéla la littérature allemande ; ce fut

une de ses amitiés d'enfance que la mort seule dénoue(19)

et cette amitié fut si étroite qu'ils devinrent intellectuellement comme deux frères jumeaux. Gautier a dit un jour la richesse que furent pour lui ces amitiés :

Nous, pauvre diable de feuilletoniste qui griffonnons ces colonnes, dans notre humble sphère, nous avons été aimé, admiré même, et, malgré notre dénuement complet, nous possédons un ami, -et aussi nous sentons-nous riche-, un ami qui ne dit pas du mal de nous, qui se réjouit ou s'afflige de nos joies et de nos douleurs, qui serait charmé de nos succès et ne nous abandonnerait pas même si nous étions heureux ! Nous avons rencontré des coeurs loyaux, sensibles, honnêtes, amoureux du beau, d'une insouciance parfaite à l'endroit de la renommée, et d'un désintéressement exquis. Nous sommes entouré d'Oreste et de Pylade, de Thésée et de Piritôüs, de Castor et de Pollux, de Nisus et d'Euryale, et de gens qui préféreraient la gloire d'Homère mendiant à toutes les inscriptions possibles sur le grand livre(20).

Il a l'occasion de voir Talma. Pendant ces années, il poursuit dessin et peinture ; l'abbé de Montesquiou estime que c'est chez lui « un talent inné » et « le don particulier qui (lui) a été fait(21). En 1824, pendant un séjour à Mauperthuis, Gautier exécute plusieurs peintures : une Vierge, brune, vêtue de blanc, le portrait du boucher et de la bouchère, la bonne du curé, les enfants du meunier, et, en 1827, il fait le portrait de sa mère au pastel et s'initie à la peinture à l'huile. Il montre ses talents de poète en envoyant, en décembre 1825, à l'abbé de Montesquiou des vers latins que celui-ci juge « d'une belle poésie » (...) remarquable par sa facilité, mais « la tournure des vers n'est pas assez latine » ; ils contiennent trop de gallicismes. Il le félicitera deux mois plus tard de ses progrès.

Des souvenirs de cette époque lui reviennent quand il parcourt Paris pendant le siècle de 1870 :

Forteresse imaginaires de nos grands combats d'écolier ;

le Jardin des Plantes

cette retraite de la science et de la rêverie, où, tout jeune, nous venions scander nos premiers vers.

Il évoque aussi les bains Petit

où nous obtenions jadis, après des épreuves solennelles, le droit de porter le caleçon rouge, objet de notre secrète ambition(22).

D'aspect chétif jusque là -sa santé semblait préoccuper l'abbé de Montesquiou qui recommandait à ses parents en 1824 de l'envoyer au grand air à Mauperthuis, où il ira encore en 1825- il entreprit de se développer physiquement ; de là sa passion pour la natation ; d'après A. Maquet, il aurait composé au Collège un petit traité *De Arte natandi*, qui ne verra jamais le jour ; tout au moins en est-il fait mention dans les *Feuilles d'Album d'un jeune rapin*, lequel avait commencé un *Ars natandi* en vers latins ; mais aussi d'autres exercices : M. Du Camp raconte qu'il excellait

à la boxe, à l'équitation, à la canne et même à la savate

et rapporte l'anecdote du coup de poing sur la tête de Turc

qui ramena cinq cents livres au dynamomètre.

1829

Il envoie au début de l'année un tableau à l'abbé de Montesquiou qui l'en remercie le 5 mars et pense que

s'il a le moyen de cultiver ce talent, il ne faut pas le négliger(23).

Il fréquente l'atelier du peintre Rioult, dont il évoque le souvenir lors de la vente des tableaux du peintre mort en 1855 :

C'est pour nous une pieuse dette. M. Rioult a été notre maître, et si nous ne sommes pas devenu un peintre, il n'y a pas de sa faute, assurément ; il nous a inspiré le goût de l'art, donné le sentiment du beau, et si nous avons pu apprécier la peinture avec quelque certitude, c'est au séjour que nous avons fait dans son atelier que nous en sommes redevable. Là, les secrets du dessin et de la couleur nous furent révélés et le critique, à défaut de l'élève, a profité des leçons reçues....(24).

Il exécute dans l'été, pour l'église de Mauperthuis un grand tableau « Saint Pierre guérissant un paralytique ». C'est dans l'atelier de Rioult qu'il a la révélation du génie poétique et de sa vocation :

De cette circonstance d'un tableau regardé, d'un livre lu, d'un morceau de musique entendu par hasard (il vient d'avoir la révélation de Verdi en écoutant Nabucco) peut dépendre le sort d'une vie entière ; nous qui sommes journaliste (nous n'osons plus dire poète), nous aurions probablement été peintre sans un volume de Victor Hugo qui nous tomba dans les mains à l'atelier : c'était les Orientales ! L'effet que nous produisit ce livre étincelant ne peut se rendre. A dater de ce moment, l'illustre maître a eu dans notre existence une part plus grande que nos compagnons les plus chers ; nous lui devons les émotions les plus vives que nous ayons éprouvées ; c'est une si douce

chose d'admirer, de se sentir pénétré par une pensée mystérieuse, d'être humble fleur qui contient le nectar, de voir se réaliser d'une manière éclatante ce qu'on rêvait confusément(25).

27 juin. -Nerval le présente à Victor Hugo.

Septembre. -Il quitte le collège Charlemagne.

26 octobre. - Il assiste à la première représentation du *More de Venise* de Vigny :

Nous étions presque enfant encore, mais déjà pris pour l'art de cet amour qui ne nous a pas quitté, à cette première représentation qui eut lieu le 29 octobre 1829

écrit-il à l'occasion d'une reprise de la pièce, et, rappelant les applaudissements dont ses compagnons et lui saluaient les mots propres si honnis des classiques, il demande

qu'on ne se moque pas trop de nous aujourd'hui ! Nous combattrions pour la liberté de l'art(26).

Dans le courant de l'année, il a sa première liaison connue, avec Madame Damarin, qui dura, avec des intermittences, une douzaine d'années. Gautier lui offrira un tableau et un volume de ses *Poésies* avec des dessins.

1830

Février. -Il est enrôlé par Nerval dans la troupe des jeunes gens destinés à soutenir *Hernani* lors de sa première représentation et il distribue lui-même cinq de ces carrés de papier marqués de la griffe « hiero », signes de reconnaissance.

25. - Première et bataille d'*Hernani* : Gautier y arbore le fameux gilet dit « rouge » par la légende, en fait « cerise ou vermillon de Chine », le reste du costume se composant

d'un pantalon vert très pâle, bordé sur la couture d'une bande de velours noir à revers largement renversés, et d'un ample par-dessus gris doublé de satin vert. Un ruban de moire, servant de cravate et de col de chemise entourait le cou(27).

Gautier y voit pour la première fois Delphine Gay, qui devint Madame de Girardin le 1^{er} juin 1831.

La famille Gautier emménage au 8 de la place Royale.

Journées de juillet (27, 28, 29). - Elles ruinent son père qui joua à la hausse sur les Ordonnances. Mise en vente de ses *Poésies*, imprimées par Rignoux aux frais de son père. Dans cette période troublée, elles passent à peu près inaperçues ; cependant, Madame de Fontanges, femme du colonel qui commandait le régiment de Vigny écrit à ce dernier pour lui recommander le recueil, disant que l'auteur désirait « se livrer à la carrière littéraire ». Il entreprend un article sur Hoffmann , qu'il laisse inachevé(28)

Il semble que ce soit cette même année qu'il rencontre sur un banc de la place Royale, Eugénie Fort, qui ne devint sa maîtresse qu'en 1835. Eugénie Fort, en effet, dans son *Journal*, évoque des rencontres dès 1830 :

J'ai repris ma course tout en rêvant, et à l'aspect de Notre-Dame, je me suis encore arrêtée, admirant et me rappelant combien de fois j'étais venue là voir Théophile Gautier en 1830 ! et combien de discours éloquentes et politiques je l'ai entendu faire dans son enthousiasme d'artiste et de poète ! A cette époque, on lisait Notre-Dame-de-Paris et toutes ces scènes dramatiques devenaient vivantes devant cet édifice.

Il est vrai qu'Eugénie écrivait ces lignes trente-quatre ans plus tard, le 25 juillet 1864(29).

Vers la fin de l'année, le Petit Cénacle se constitue dans l'atelier de Jehan Duseigneur avec Gérard de Nerval, Pétrus Borel, Auguste Maquet, Jules Vabre, Célestin Nanteuil, Philothée O'Neddy, Joseph Bouchardy etc... dont il évoqua certains plus tard dans l'*Histoire du romantisme*.

24 mars. -Publication dans *Le Gastronomes* de *Un Repas au désert de l'Égypte*, publié anonymement, mais qu'une tradition familiale attribue à Gautier, selon Lovenjoul, qui le publie lui-même « sous bénéfice d'inventaire ».

3 mai. -Première représentation d'*Antony* d'A. Dumas. La reprise de la pièce en 1867 la lui rappelle :

Nous songions au spectacle que présentaient les abords de la Porte-Saint-Martin le soir de la première représentation d'Antony en 1831 (...). Ce que fut la soirée, aucune exagération ne saurait le rendre. La salle était vraiment en délire ; on applaudissait, on sanglotait, on pleurait, on criait. La passion brûlante de cette pièce avait incendié tous les coeurs(30).

4 mai. -Publication de *La Cafetière*, conte fantastique, dans *Le Cabinet de lecture*.

Il a fait peut-être encore un séjour à Mauperthuis en été ; cf « Le Retour » dans les premières *Poésies*, et s'il y a passé *en revue*

*Ses jeunes souvenirs et ses rêves d'amour
Longtemps caressés et perdus sans retour*

il ne s'est pas privé pour autant d'aventures féminines, comme la belle avec laquelle il allait

ouïr siffler les merles.... aux grands bois(31)

ou toutes celles qu'il évoque dans le début de *Mademoiselle de Maupin*, femmes vénales ou « femmes honnêtes ou à peu près » - ce que confirme M. du Camp constatant « l'importance secondaire » qu'avait pour Gautier « l'échange des âmes »(32).

Peut-être a-t-il été alors tenté par quelque idéologie politique et sociale, si l'on en croit Du Camp rapportant ces propos de Gautier :

En 1832 (1831, d'après Jasinski), j'ai voulu me faire saint-simonien ; mais quand j'ai vu qu'il fallait mettre un pantalon blanc, un

gilet rouge et une lévite bleue, j'ai reculé d'horreur et j'ai spontanément renoncé au culte du dieu Père-et-Mère. Je n'entrerais que dans une religion où l'on sera coloriste....(33).

Septembre. -Il se sent incapable d'écrire la tragédie qu'il projetait d'après le poème de Byron, *Parisina*.

8 octobre. -« Arts. Buste de Victor Hugo », publié dans *Le Mercure de France au XIXe siècle* serait le premier article de Gautier consacré aux Beaux-Arts. Le buste de Hugo était l'oeuvre de Jehan Duseigneur, pour qui Gautier écrit son ode « A Jehan Duseigneur » dans *Le Mercure de France au XIXe siècle* du 22 octobre 1831.

1832

Gautier échappe au service militaire, étant exempté ou dispensé sous le motif : « a eu le bras gauche cassé ».

29 mai. -Publication de l'article « Exposition du Musée Colbert », dans *Le Cabinet de lecture* ; l'exposition avait été ouverte en faveur des familles victimes du choléra.

Août. -Publication d'*Onuphrius Wphly* dans *La France littéraire*.

Fin octobre. -Publication d'*Albertus ou L'Ame et le péché*, légende théologique, paru, dit Gautier dans la notice biographique qu'il écrivait pour A. Baschet

avec une vignette abracadabrante de Nanteuil.

Octobre. -Le ménage Hugo s'installe au n°6 de la place Royale. Gautier était tout proche de son idole, qui l'accueille à la fois en disciple et en ami, ce qu'il resta toute sa vie. Il profitera largement de ses conversations avec le maître

Causer de poésie avec Hugo, c'est causer de divinité avec le bon Dieu

dira-t-il plus tard, d'après Bergerat(34).

10 novembre. -*Elias Wildmanstadius*, paru dans les *Annales romantiques pour 1833*, annoncées à cette date par la *Bibliographie de la France*. Ce conte reparaît dans *Le Cabinet de lecture* du 24 décembre.

22 novembre. -Première représentation du *Roi s'amuse*, de Hugo, pour laquelle Gautier recrute des fidèles qui n'empêchent pas l'échec, puis l'interdiction de la pièce. Gautier est seul alors à se rendre chez Hugo, et des premiers à l'aider lors du procès devant le tribunal de commerce.

Pendant que le Petit Cénacle commençait à se dissoudre, et si Gautier y avait sa part d'influence, il menait parallèlement une vie de lecture -il avait hérité de la bibliothèque de l'abbé de Montesquiou- et de méditation ; A. Maquet rappelle cette période dans sa notice biographique de la *Galerie de la Presse* de fin 1838(35).

1 8 3 3

Dans les premiers mois de l'année,

le Cénacle se dispersa (...). On resta unis par l'invisible lien de la foi commune, mais on fut séparés(36).

Gautier en particulier resta toujours fidèle à ses amis d'alors. Il évoquera avec nostalgie dans l'*Histoire du romantisme(37)* les moments passés avec eux à déguster les macaronis de Graziano dans le Cabaret du « Petit moulin rouge » et à boire dans le crâne du tambour-major tué à la Moskowa.

Mars. - Son premier « Salon » paraît dans *La France littéraire*. Il fera le Salon dorénavant chaque année , sauf en 1835 et en 1843.

17 août. -Publication des *Jeunes-France* par Renduel, que Gautier a rencontré chez Hugo.

3 septembre. -Gautier souffre d'une gastrite chronique « des plus intenses et des plus opiniâtres » dit le certificat médical qui la constate et qui lui recommande un régime « des plus sévères » et une conduite réglée.

6 novembre. -Première de *Marie Tudor*, pour laquelle il arbore son gilet de satin rouge, selon *Le Constitutionnel* du 11 novembre(38).

1^{er} décembre. -Gautier traite avec Charles Malo, directeur de *La France littéraire* pour une série de douze articles consacrés « aux vieux poètes français » ; neuf paraîtront entre janvier 1834 et septembre 1835. Ils composeront en 1844, augmentés de l'étude sur Scarron, le volume des *Grotesques*.

14 décembre. -Publication dans *Le Sélam* de la nouvelle *Laquelle des deux ? histoire perplexe*.

28 décembre.-Publication du *Nid de rossignols* dans *L'Amulette, étrennes à nos jeunes amis*.

Gautier écrit en outre une demi-douzaine de poèmes, parus dans diverses publications.

1834

Il travaille à *Mademoiselle de Maupin*, qu'il a commencée dans l'été de 1833, et que, selon Bergerat, son père, tant qu'il vécut en famille, l'obligeait à écrire en l'enfermant dans sa chambre.

Janvier. -Publication, dans *La France littéraire* de l'étude sur *François Villon*, la première des six études sur les poètes exhumés du début du XVII^e siècle

7 février. -Publication d'*Omphale*, ou *La Tapisserie amoureuse* dans le *Journal des gens du monde*.

Février. -*Scalion de Virbluneau*.

Avril. -Il écrit un article sur le Salon dans *La France industrielle*.

Avril et juin. *Théophile de Viau*.

Septembre. -*Le Père Pierre de Saint-Louis*.

Octobre. -*Saint-Amand*.

Octobre. -Pierre Gautier, qui a été nommé receveur à l'octroi de Passy, quitte la place Royale pour s'installer avec sa famille dans le bâtiment de la barrière de Passy, un véritable exil pour Théophile. Comme Gérard de Nerval vint habiter, sans doute courant novembre, avec Arsène Houssaye et le peintre Camille Rogier qui logeaient impasse du Doyenné, près du Vieux Louvre, il fit valoir que

les allées et venues lui prenaient trop de temps

et il obtint de retrouver ses amis : il loue impasse du Doyenné n° 3 deux petites pièces pour deux cent cinquante francs par an ; cet endroit était, dit-il,

la Thébaïde au milieu de Paris ...oasis de solitude et de silence(39).

Sans rompre avec sa famille qu'il allait voir souvent, Gautier est libre.

A dater de ce jour, j'ai toujours vécu de ma plume, sans autre ressource ni secours,

ce qui n'est pas tout-à-fait exact, car sa famille lui vient souvent en aide : ainsi voyait-il sa mère venir avec

un déjeuner composé de deux côtelettes crues et d'une bouteille de bouillon

raconte A. Houssaye(40). Il vit autant dans l'appartement de Rogier que chez lui, un appartement dont deux des occupants ont laissé des

descriptions détaillées, A. Houssaye dans ses *Confessions* et Gérard de Nerval dans le « Premier château » des *Petits châteaux de Bohème*.

Novembre. -*Cyrano de Bergerac*.

1835

Le Doyenné devient un lieu de rassemblement pour toute la jeunesse artiste ou amie de l'art ; Eugène Piot, journaliste amateur et grand voyageur, avec qui Gautier liera une amitié qui durera jusqu'à sa mort, vient s'installer à son tour au Doyenné ; de retraite qu'il était où, dit A. Houssaye

nous entendions le matin le chant du coq, parce que la portière avait une basse-cour : chèvre, poules, pigeons, tout cela vivait dans l'herbe du Louvre,

il se transforme en un lieu de plaisir pour toute une jeunesse avide de vivre et de jouir. On donne des bals, dont le célèbre bal travesti qui aurait eu lieu le 28 novembre, si l'on se fonde sur un billet de Gautier à A. Esquiros du 26 novembre 1835(41) ; Gautier évoque cette soirée, ou une semblable, dans sa notice biographique de 1867, et de ce bal, ou d'un semblable, il décrit la décoration dans son article sur « Marilhat »(42) ; lui-même avait peint

dans un dessus de glace un déjeuner sur l'herbe, imitation d'un Watteau ou d'un Lancret quelconque.

Il fit aussi un prologue en vers au ballet-pantomime qu'y donna Burat de Gurgyt, « Le Diable boiteux », prologue perdu. Cette jeunesse s'amusait aussi au théâtre, dans les cabarets et les restaurants et allait danser à la Chaumière : Gautier, selon Houssaye, se lançait dans « la Galope » :

il prenait violemment la première fille venue, même au bras d'un étudiant. On disait, en voyant ses longs cheveux soulevés par le vent : c'est celui-là qui devrait représenter le saule de Sainte-Hélène

(allusion à un quadrille où l'on représentait toutes les époques de la vie de Napoléon)(43). Il y avait aussi des amours sérieux, tel celui qu'éprouva Gautier pour la Cidalise, maîtresse de Rogier, mais qui ne résista pas à Gautier. Et pendant ce temps, l'idylle avec Eugénie Fort se poursuivait. Mais il se prend aussi d'une passion profonde pour celle qu'on appelait la Victorine, qui, de son côté, d'après Houssaye, prit

Théo par la force, crinière et griffes de lionne(44).

C'était, semble-t-il, une veuve, en tous cas, une femme assez galante qui, quoique jeune, n'en était pas à ses débuts et ne manquera pas d'aventures entre 1836 et 1846, et c'était, dit encore Houssaye,

une de ces femmes qui vivent de l'argent des autres, coûte que coûte pour eux ;

et Gautier saura ce qu'il en coûte, prodiguant l'argent, à moins qu'il ne lui arrive de vivre aux dépens d'un autre ami de la Victorine, à en croire un compagnon de Gautier, Léonce Leroux, qui écrivait à Sp. de Lovenjoul en 1886 :

Je retrouve le nom du Mr qui entretenait alors la Victorine et Gautier. C'était Mr Mimerel, ingénieur de la Marine(45).

On comprend que de violents orages aient troublé la liaison,

les jalouses fureurs dégénéralant parfois en bataille,

comme le raconte toujours Houssaye(46). Gautier en tous cas était comme possédé : d'Ostende où il est avec Nerval en juillet 1836, il écrit à Eugène Piot :

Que devient Victorine ? Suis-je parfaitement oublié ; je crois que je me souviens trop d'elle et j'ai peur d'en être sérieusement amoureux ; j'avoue que je n'ai pas vu d'endroits charmants que je n'ai désiré qu'elle y fût et qui ne m'eût paru cent fois plus charmant avec elle. -le diable m'emporte je ne me croyais pas aussi sentimental (27 juillet)

Il ne s'agit d'ailleurs pas seulement de sentiment, mais de sensualité, comme la suite de la lettre le dit sans détours :

.... je crois que la Victorine a fait passer la moelle de mes os dans son corps et m'a complètement vidé avant de m'envoyer dans les pays lointains.... (47).

La Rosette de *Mademoiselle de Maupin* a pris bien de ses traits(48) et Gautier l'évoquera dans les strophes 33 à 37 du « Château du souvenir » dans les *Emaux et Camées*.

Février. -*Colletet*.

23 mai. -Publication dans *Le Monde dramatique* de ce qui est sans doute le premier article de critique dramatique de Gautier « Comédie à l'hôtel Castellane ».

28 novembre. -Annonce dans la *Bibliographie de la France* de la publication de *Mademoiselle de Maupin, double amour* ; en deux volumes, le premier daté de 1835 , le second de 1836. Le premier volume avait été composé en un an,

deux mois suffirent à l'enfantement du second(49).

L'oeuvre, préface et roman, est dans l'ensemble accueillie avec indignation et violemment critiquée ; aussi sera-t-elle un échec commercial ; seules quelques voix admiratives s'élèvent, entre autres V. Hugo, pour qui

c'est un livre qu'il faut lire et surtout qu'il faut relire(50),

et Balzac, qui demande un exemplaire du roman à l'éditeur le 18 décembre, et est conquis ; Jules Sandeau, raconte Gautier au début de son *Honoré de Balzac*,

vint le trouver un matin rue du Doyenné. Balzac, nous dit Sandeau, avait lu Mademoiselle de Maupin, tout récemment parue alors, et il en avait fort admiré le style ; aussi désirait-il assurer notre

collaboration à la feuille qu'il patronnait et dirigeait. Un rendez-vous fut pris, et de ce jour date entre nous une amitié que seule la mort rompit(51).

Balzac fit un magnifique éloge de *Mademoiselle de Maupin* et de sa préface dans la préface d'*Un grand homme de province à Paris* en 1839 ; il apprécie en particulier la vigoureuse critique que Gautier a faite du journalisme dans la préface.

Novembre. -Chapelain.

1836

Janvier. -Gautier et la Victorine posent pour « Le Triomphe de Pétrarque » qu'est en train de peindre Boulanger.

19 février. -Eugénie Fort devient sa maîtresse. Gautier lui avait écrit le 17 :

J'ai l'envie la plus effrénée de vous voir (...) J'ai dix millions de choses très importantes à vous dire et dix millions de baisers encore plus importants à vous donner ; deux mots de grâce, si vous pouvez et si vous voulez venir.

Et Eugénie avait répondu le 18 :

Je le peux, je le veux mais je n'osais avant ta lettre maintenant je te promets d'être chez toi demain vendredi soir à six heures, sois seul je ten prie que je ne voie personne. Toi adieu tout ce que j'aime(52)

Il annonce son triomphe en des termes peu lyriques quelques jours après à Eugène de Nully, mélangeant à plaisir ses amours :

Suivant tes sages conseils j'ai en fin finale dépucelé récemment la chère Eugénie ; cela m'a amusé ; au moins je n'aurai plus de remords sur la conscience. Ma pauvre Ninette Nina Cidalise est très malade et j'en suis affligé car j'ai eu bien du plaisir avec elle et je crains fort de n'en plus avoir ; au contraire(53).

Sa désinvolture cache un amour sincère qui se transformera en une amitié qui ne cessera qu'avec la mort de Gautier. Eugénie était jolie, telle qu'elle apparaît dans la Jacintha d'*Onuphrius*, et le restera, à en croire le témoignage de Judith Gautier, qui la vit lorsqu'il lui arriva d'accompagner son père en visite chez elle :

Jolie, très brune, la bouche ombrée d'un peu de duvet, la voix grave, mais très douce ; je ne pouvais m'imaginer autrement une Espagnole(54).

Aussi est-ce en Andalousie qu'elle est peinte dans « Le Château du souvenir » (55)

*Elle vint un jour, sans compagne.
Et ma chambre fut l'Alhambra.*

2 mars. -Publication du premier numéro d'*Ariel, journal du monde élégant*, fondé par Gautier et Charles Lassailly, hebdomadaire qui paraîtra jusqu'au 7 mai.

Fin mars. -Mort de Cidalise ; Rogier et Gautier se réconcilient dans la peine. Elle aussi a son portrait dans « Le Château du souvenir »(56), mais surtout

elle est embaumée et conservée à jamais dans le pur cristal d'un sonnet de Théophile,

comme le dit Nerval dans *Les petits châteaux de Bohème*(57).

Mars-avril.- Gautier publie dans l'*Ariel* le « Salon » de 1836.

Mai-juin. -Il récite chez le marquis de Custine les vers que lui avait inspirés la toile de L. Boulanger « Le Triomphe de Pétrarque », qui parurent en 1838 dans *La Comédie de la mort*.

23-26 juin. *La Chronique de Paris* publie *La Morte amoureuse*.

Juillet. -Il rencontre pour la première fois Delphine de Girardin à un dîner auquel Emile de Girardin avait convié toute la rédaction de *La Presse* récemment fondée ; il y avait été, dit-il,

grâce à la protection de Hugo, accueilli avec indulgence malgré (ses) airs de rapin(58).

22 juillet. -Gautier et Nerval signent avec Renduel un traité pour un ouvrage qu'ils ne feront jamais : *Confession galantes de deux gentilhommes périgourdins.*

24 juillet. -Ils partent ensemble pour un voyage en Belgique ; ils déjeunent à Cambrai, s'arrêtent à Mons, sont à Bruxelles le 25 au soir. Le 26 juillet ils se rendent à Anvers, et repartent pour Gand le soir même. Ils sont à Ostende le 30 et ont sans doute entre temps visité Bruges et Malines. Gautier rentre à Paris vers le 24 août, ayant laissé Nerval malade en Belgique. Le voyage va faire l'objet de six articles publiés dans *La Chronique de Paris* du 25 septembre au 25 décembre, sous le titre « Un Tour en Belgique ».

Vers le 24 août.- Il quitte le Doyenné et s'installe avec A. Houssaye et Nerval, rue Saint-Germain-des prés n° 3

26 août. -Gautier publie son premier article dans *La Presse* : « Peintures de la chambre des députés », article qu'Emile de Girardin a dû apprécier puisque dans un billet où il explique pourquoi sa publication a été retardée, il écrit :

Je désire de grand coeur que vous restiez des nôtres(59).

Sa collaboration à *La Presse* se poursuivra jusqu'au 4 avril 1855 ; il y publiera environ deux cents articles comprenant critique d'art, critique littéraire, récits de voyage, oeuvres narratives.

30 août. -Carlotta Grisi, dont Gautier sera amoureux toute sa vie, danse pour la première fois à l'Opéra de Paris.

25 septembre et 2 octobre. -Publication dans la *Revue du dix-neuvième siècle de la Monographie du bourgeois parisien*.

27 septembre. -Il ramène Nerval à Paris.

1^{er} octobre. -Publication dans *Le Figaro* de l'article « Du physique des acteurs », que Lovenjoul croit pouvoir attribuer à Gautier et qui serait le premier d'une série d'articles tantôt signés, tantôt anonymes ; il est sûr en tous cas que Gautier a collaboré au journal d'Alphonse Karr jusqu'en mai 1838, mais de façon très irrégulière, ce qui explique qu'au début de juin 1838, Karr lui demande d'envoyer sa démission du journal(60).

Octobre. Gautier emménage avec Victorine au n°2 rue de Navarin.

29 novembre. Naissance de Charles-Marie *Théophile*, fils d'Eugénie Fort et Gautier. Celui-ci se refusant à épouser Eugénie est provoqué en duel par le frère de sa maîtresse, duel finalement évité sous la condition de la reconnaissance de l'enfant, ce que fait Gautier le 7 décembre. A. Houssaye, témoin avec Eugène Piot, dira dans les *Confessions* sa compassion pour Eugénie et son regret du mariage refusé. Gautier lui-même en éprouva plus tard regret : Eugénie note dans son *Journal*, à la date du 12 février 1861 :

Au Moniteur, voir T.G., nous nous promenons au soleil en causant, de quoi ? C'est à ne pas croire.... Du regret de n'avoir pu vivre ensemble, de la belle et bonne existence que nous eussions menée, lui devenu riche, moi bien heureuse. Je dis ceci aujourd'hui, mais les conversations reviennent souvent entre nous. Pauvre Théo, à qui la faute(61) ?

19, 23 et 24 décembre.-Publication dans *Le Figaro* du *Petit chien de la marquise*.

Fin 1836 ou début 1837. -Balzac malade demande à Gautier de venir le voir pour éclaircir « deux ou trois endroits obscurs » dans l'« oeuvre imprimée »(62) qu'il est pressé de corriger et à laquelle

Gautier a dû travailler ; on peut penser qu'il s'agit de la nouvelle édition du *Chef d'œuvre inconnu*, que Balzac avait repris en septembre 1836.

Cette année est nettement plus abondante en articles que la précédente : environ quatre-vingts de critique littéraire, artistique ou de variétés ; c'est le début de ce qu'il appellera dans sa notice biographique de 1867 ses « norias hebdomadaires ou quotidiennes » dont il se plaint tout au long de sa vie :

Là finit ma vie heureuse, indépendante et primesautière

dit-il dans le même texte.

1837

Février. -Balzac devant partir en Italie pour les affaires du comte Guibodoni-Visconti, propose à Gautier de partir avec lui ; celui-ci, retenu par le feuilleton, laisse Balzac partir seul le 14.

1^{er} mars. -Ouverture du « Salon » ; les comptes rendus dans *La Presse* se succéderont jusqu'au 1^{er} mai (seize articles).

Printemps. -Gautier et Victorine se déplacent du n° 2 au n°27 de la rue de Navarin.

22 mai. -Dans *La Charte de 1830*, article sur les « Statues de Michel-Ange », qui sera repris en 1880 dans *Fusains et Eaux-fortes*.

25 mai. - Publication dans *Le Globe* de la première partie de *La Comédie de la mort*, « La Mort dans la vie ».

28 mai et 11 juin. -Publication de *La Chaîne d'or ou l'amant partagé* dans *La Chronique de Paris*.

28 mai au 24 juillet. -Publication dans *Le Figaro* de *L'Eldorado*, qui prendra le titre de *Fortunio* en 1838.

11 juillet. - Dans *La Presse*, article sur « L'Académie royale de musique », considéré comme le premier article de critique théâtrale de Gautier, bien que le premier ait été sans doute un article du 23 mai 1835. C'est du moins le premier dans *La Presse* après que, selon lui, on eut

essayé pour le feuilleton de théâtre de Dumas, de Soulié, de Granier de Cassagnac. Mais ils trouvèrent la besogne trop rude, ou ne remplirent pas l'idée qu'on s'était formée d'eux, et je fus chargé du feuilleton avec Gérard. Nous signions d'un double G., imitation moqueuse du J.J. (de Jules Janin). Mon premier compte rendu porta sur un ballet des Mohicans, et ma manière parut drôle.

Quand cet article fut publié dans l'*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, en 1858, Gautier ajouta cette phrase qui l'authentifie comme ses débuts :

Notre début dans le métier de critique est marqué par un triste présage. Nous arrivons sur le champ de bataille dramatique juste pour constater une défaite et ramasser les morts de la veille.

Une lettre des deux amis au directeur du théâtre du Palais Royal lui fait savoir que le feuilleton des théâtres vient de leur être confié et qu'ils doivent s'occuper

tous les deux du même théâtre(63).

La liaison avec la Victorine est toujours orageuse, comme en témoigne cette invitation à déjeuner

avec la brune Victorine, à qui j'ai arraché hier encore une mèche de cheveux,

invitation accompagnée de cet avertissement :

Que si tu t'avises de ne pas me laisser battre Victorine, à l'occasion, pour me faire les griffes, je t'étripe galamment(64).

Octobre. -Il fait partie du comité de rédaction du *Figaro*, avec A.Karr, A. Houssaye etc..... ; il en partira en mai 1838.

L'année 1837 a été assez féconde en articles : quatre-vingt-dix-huit, dont une série dans *Le Figaro* , d'octobre à décembre, intitulée « Galerie des belles actrices », qui s'achèvera le 5 janvier 1838, et deux articles sur « Galerie des actrices d'esprit » ou des « artistes d'esprit » (16 janvier 1838), et six poèmes.

1 8 3 8

20 janvier. -Gautier assiste à la reprise d'*Hernani* à la Comédie-Française ; il rappelle dans *La Presse* du 22 que la pièce fut

un curieux monument d'histoire littéraire (...). Hernani était le champ de bataille où se colletaient et luttaient avec un acharnement sans pareil et toute l'ardeur passionnée les champions romantiques et les athlètes classiques,

et après huit ans

Hernani n'a pas excité le plus léger murmure ; il a été écouté avec la plus religieuse attention et applaudi avec un discernement admirable.

Il conclut en développant cette idée que

le principal mérite d'Hernani, c'est la jeunesse.

10 février. -Publication de *La Comédie de la mort* chez Desessart, que, dans la première édition, Gautier dit avoir terminé

à une heure après-midi, jeudi 25 janvier.

L'oeuvre aura de nombreux comptes rendus dans la presse de février à juillet(65). Avec le poème « La Comédie de la mort » lui-même, sont publiées des pièces soit déjà parues, soit publiées pour la première fois.

2 mars. -Début du « Salon » de 1838 dans *La Presse*, huit articles jusqu'au 1^{er} mai.

25 mars. Gautier demande à Hugo s'il dispose de quelques billets pour la reprise d'*Angelo*. Gautier entretient des relations très amicales avec le ménage Hugo ; assez fréquemment au cours de l'année, Adèle Hugo le convie à des visites, à dîner, à célébrer la fête de Victor ; elle lui dit avoir aimé *Fortunio*(66).

14 mai. *Fortunio, roman incroyable* est mis en vente, et inscrit dans la *Bibliographie de la France* du 26.

Mai-juin. -Gautier travaille simultanément à un ballet et à une nouvelle, tous deux consacrés à Cléopâtre. Le ballet a été écrit et la partition devait en être écrite par Xavier Boisselot ; accepté par l'Opéra, il ne fut jamais monté et le manuscrit en a été perdu.

9 juin. -Premier article des « Voyages hors barrières » dans *La Presse* : « Montfaucon » ;

25 juin. -« La Barrière du combat »

20 juillet. -« La Ville des rats ». Ces trois articles seront rassemblés en 1845 dans *Zigzags*, devenu *Caprices et zigzags* en 1852.

27 septembre. -Publication de *La Pipe d'opium* dans *La Presse*, mise dans le tome III de *La Peau de tigre* en 1852 et dans *Romans et contes* en 1863.

Balzac envisageait d'écrire une pièce en collaboration avec Gautier : cf 12 février 1839.

29 novembre. Début de la publication dans *La Presse* d'*Une Nuit de Cléopâtre* ; elle se poursuit le 30 et les 1, 2 et 6 décembre. Elle fera partie des *Nouvelles* en 1845.

Novembre. -Gautier demande à Adèle Hugo « encore deux billets de *Ruy Blas* »(67), dont la première a eu lieu le 8 novembre, et qui fut donné quatorze fois dans le même mois.

17 décembre. V. Hugo lui envoie un exemplaire de la pièce qui vient d'être publiée. Gautier n'en avait pas rendu compte et avait laissé ce soin à son confrère Granier de Cassagnac, ce dont, selon Adèle Hugo, « le grand homme » a été

vraiment un peu affecté (...). Je lui ai découvert un point humain, celui de l'amitié susceptible

écrit-elle à Gautier(68).

Fin 1838. Paraît dans *La Galerie de la Presse, de la littérature et des Beaux-Arts* une notice biographique signée A. M. (Auguste Maquet) et publiée par Lovenjoul(69).

Soixante-treize articles donnés à divers journaux, dont cinquante de critique littéraire, quatorze de critique artistique et six de variétés, et une trentaine de poèmes au cours de cette année 1838.

1839

Janvier. -Gautier est nommé, grâce à l'intervention de Delphine de Girardin, directeur du feuilleton littéraire de *La Presse*, bien qu'à cette date il ne soit pas encore un des familiers de la maison de Girardin :

Je suis à présent directeur de La Presse pour la partie littéraire(70).

6 janvier. -Il rend visite à Balzac aux Jardies à Sèvres ; Balzac envisageait d'écrire une pièce en collaboration avec Gautier : cf 12 février.

26 janvier. -Publication d'*Une Larme du Diable*, mystère, chez Desessart.

28 janvier. -Adèle Hugo demande à Gautier de lui apporter ce livre :

Il est très ridicule que tout le monde ait lu votre livre avant nous(71).

2 février. -Son chocolat l'attend tous les dimanches chez les Hugo(72).

12 février. -Balzac écrit à Mme Hanska qu'il n'a pu compter sur Lassailly pour l'aider à écrire sa pièce, *L'Ecole des ménages*, et que maintenant

Théophile Gautier va venir pour faire une seconde pièce en cinq actes et j'attends beaucoup de lui(73).

Gautier raconte de manière assez humoristique cette anecdote dans son *Honoré de Balzac*, en disant qu'il s'agissait de *Vautrin* ; la collaboration n'aura pas lieu(74).

8 mars. -Il assiste avec Stendhal, chez le marquis de Custine, à la lecture de *L'Ecole des ménages* de Balzac, et il annonce sa lecture dans *La Presse* du 11 : on retrouve, dans cette pièce, dit-il

la science du coeur humain, l'analyse fine et puissante, et l'exacte observation des moeurs qui ont valu à ses romans de nombreux lecteurs.

21 mars. -1^{er} article du « Salon » de 1839 : en tous dix articles jusqu'au 18 mai.

Mars-avril. -D'après Judith Gautier, son père compose pour Meyerbeer un oratorio intitulé *Josué* :

Le musicien égara le manuscrit et en fut très désolé. Il redemanda avec insistance à son père une nouvelle copie ; mais comme celui-ci n'en avait pas, sauf quelques vers qui semblent faire partie de cette oeuvre, le poème fut définitivement perdu(75).

Cf ces « quelques vers » avec le titre « Josué arrêtant le soleil » envoyés par Gautier au musicien avec la scansion(76).

28 avril. -Balzac propose à Gautier, en tant que directeur du feuilleton, qu'il lui fasse acheter par *La Presse* deux ouvrages qu'il n'a pas encore achevés, quoi qu'il en dise : *Qui a terre a guerre (Les Paysans)* et *Une Election en province*.

2 juin. -Balzac, à la suite d'une chute, demande à Gautier de venir le voir à l'occasion, aux Jardies, avec la Victorine(77) .

13 juin. - Balzac demande à son éditeur d'envoyer un exemplaire d'*Un grand homme de province à Paris*, qui a paru la veille, à Gautier qui a écrit un des sonnets attribués à Lucien de Rubempré : « La Tulipe ».

6 août. -Publication dans *La Presse* de *La Toison d'or*, qui se poursuit les 7, 8, 9, 10, 11 et 12. Elle fera partie des *Nouvelles* en 1845.

17 août. -Publication dans *Le Livre d'or* de la première partie de *L'Ame de la maison ou la vie et la mort d'un grillon*. La nouvelle paraîtra en entier dans *La Presse* les 13, 14 et 15 novembre.

25 août. Publication dans *La Caricature* du *Portrait de Madame Jabulot, scène comique*.

27 août. Gautier se livre dans *La Presse* à un double éloge : du *Lorenzaccio* de Musset, « une admirable étude dramatique » et de « Une Représentation de *Mosé à la Fenice de Venise* » (fragment de *Massimila Doni* de Balzac), qui vient de paraître dans *La France musicale* :

C'est un chef d'oeuvre tout uniment.

Début octobre. -Gautier laisse Victorine au 20 de la rue Navarin et s'installe au 14.

13 octobre. -Il demande au maire du 2^{ème} arrondissement à être représenté devant le conseil de révision qui, le 11 octobre, a prononcé son maintien dans les cadres de la Garde nationale(78).

8 novembre. -Le conseil de révision le maintient dans les cadres.

20 novembre. -Gautier sort de la prison de la Garde nationale, où il avait été enfermé pour avoir refusé de prendre son tour de garde. Il écrit à Nerval au début de décembre :

Mon brave, je ne suis pas en Alger, mais bien dans les cachots de la Garde nationale qui sont très peu récréatifs. J'ai pourri onze jours sur la paille du gouvernement qui est fort dure(79).

Ce ne sera pas la seule fois que pareille mésaventure lui arrivera ; cf par exemple le billet à Pradier de novembre 1849 :

Des mouchards de la Garde nationale me saisissent pour me traîner aux Haricots(80)

11 décembre. -Compte rendu enthousiaste dans *La Presse* de la « symphonie dramatique » *Roméo et Juliette* de Berlioz, qu'il compare à la fois à Hugo et à Beethoven et qu'il défend contre ceux qui le trouvent difficile.

19 décembre. -A lieu chez Gautier la réunion préparatoire à la 5^{ème} réunion du Comité de la Société des gens de lettres ; y assistèrent entre autres Balzac, Hugo, E. Guinot, L. Gozlan. Balzac était alors président de la Société ; il fut remplacé par Hugo le 9 janvier 1840.

22 décembre. -Publication dans *La Caricature du Garde national réfractaire* ; la seconde partie paraîtra le 5 janvier 1840.

24 décembre. -Balzac dépose chez son portier pour Gautier *La Toison d'or* que Gautier lui avait envoyée et qu'il avait

serrée comme un trésor qu'elle est(81).

Ont paru cette année dans *La Presse* soixante-trois articles, dont quarante-sept de critique littéraire, onze de critique artistique et cinq de variétés, et dans *La France musicale* un poème « L'Enfant de la montagne » (« Le Chasseur »), qui entrera dans *España*, dans les *Poésies complètes* de 1845, bien qu'il ne dût rien à l'Espagne.

Début mars. -Gautier réclame à Dujarrier, administrateur-gérant de *La Presse*, de lui payer d'avantage ses comptes rendus de Salon :

Il m'est impossible d'accepter cinquante francs ; le soin extrême qu'exige une semblable critique, la nécessité d'aller au Salon tous les jours et faire son article la nuit, veulent être récompensés(82).

2 mars. -Gautier signale dans *La Presse* les débuts de Carlotta Grisi dans la ballet *le Zingaro*:

Elle sait danser ce qui est rare ; elle a du feu, mais pas assez d'originalité ; elle manque de cachet à elle ; c'est bien, mais ce n'est pas mieux .

Il ajoute que sa voix est

une très jolie voix de danseuse

et il donne une courte description de la danseuse.

11 mars. -Premier article du *Salon* ; suivront sept articles, les 13, 20, 22, 24, 25, 27 mars et 6 avril.

5 mai. -Gautier part avec son ami Eugène Piot pour l'Espagne. Piot, qui a hérité d'une solide fortune et est un collectionneur d'art passionné, pense trouver en Espagne des tableaux, des armes anciennes, des faïences et compte peut-être sur les connaissances de Gautier en matière de peinture ; il lui servira en même temps de banquier. Il pense aussi constituer un album de daguerréotypes.

6 et 7 mai. -Gautier et Piot ont passé la nuit à Tours. Gautier écrit de là à sa mère qu'il est en train de manger :

...J'ai avalé du potage, un beefsteack, des côtelettes, du brochet, de l'anguille, des asperges, j'attends le second service...(83)

8 mai. -Arrivé la veille à Bordeaux -peu fatigué, et les cheveux « pas même défrisés »-,

J'ai une résille et un rond pour la tête et pour le cul(84),

il y passe la journée et part le 9.

9 mai. -Il est à Bayonne

11 mai. -Il quitte Bayonne ; il dîne a Astigarra, en part dans la nuit pour Victoria

12 mai. -Il arrive à Victoria le 12 au soir et assiste à une représentation d' « Hercules français » et à une lamentable danse espagnole.

13 mai. -Arrivée à Burgos, dont il part le 17. Il a déjà envoyé deux articles à *La Presse* sur le début de son voyage et écrit trois poèmes ; il a

vu de bien belles choses(85).

17 mai. - Arrivée à Valladolid, où il reste jusqu'au 20 .

18 mai. - Il voit une pièce espagnole *El Pelo de la Desa*.

19 mai. -Il assiste à une représentation d'*Hernani*, le drame ayant été un peu amputé, mais « bien joué »

21 mai. - Arrivée à Madrid. Il y restera jusqu'au 27 juin.

25 mai. -Il assiste à sa première corrida ; entre temps, il a envoyé quatre articles à *La Presse* sur son voyage depuis son entrée en Espagne jusqu'au séjour à Burgos inclus ; il y a mêlé des pièces de vers. Il assiste à quelques représentations de pièces espagnoles au *Liceo* (25 mai ?)

27 mai. -Au théâtre *del Principe* (« billete de presentacion ») dû à don Mariano Roca de Togores, auteur de drames historiques).

Il visite le musée du Prado où il s'arrête longuement sur Goya, et l'Académie San Fernando ; on ne sait s'il put voir des collections particulières, étant donné le peu de connaissance que l'on a des relations qu'il eut avec les milieux madrilènes : il semble cependant avoir été mieux accueilli dans les salons que dans les milieux littéraires ; il rencontra cependant Breton de las Herrerias, un écrivain antiromantique, et il eut Masonero Romanos pour guide averti dans Madrid et pour initiateur à la taumachie. Il note pourtant dans une lettre à sa mère du 15 juin :

Les Espagnols sont très bonnes gens et nous avons assez de liaisons pour être obligés de fermer notre porte(86).

27 mai. -*Le Rat*, dans le tome III des *Français peints par eux-mêmes*, sur les « rats » de l'Opéra.

18 juin. - Obligé de retarder son départ par manque de places dans les voitures, il assiste à Madrid à la procession de la Fête-Dieu.

22 juin. -Il part pour Tolède ; il se baigne dans le Tage, visite la ville.

Nuit du 24 au 25 juin. -Il quitte Tolède pour rejoindre Madrid.

25 juin. -Il arrive à Madrid.

27 juin. -Il quitte Madrid. Visite d'Aranjuez. Nuit à Ocaña.

28 juin. -Départ dans l'après-midi d'Ocaña et voyage, même la nuit, avec quelques courts arrêts, escortés par le « correo real » pour prévenir les attaques de diligence, les 29 et 30 juin, jusqu'à Baylen, en passant par Tembleque, Puerto-Labiche, Manzanares, Valdepenas, la Carolina. Il passe la nuit à Baylen.

1^{er}-2 juillet. -Le voyage se poursuit avec seulement arrêt à Jaen jusqu'à Grenade, où il arrive le 2 juillet à deux heures du matin, où Piot et lui se hâtent de se loger dans une maison particulière prenant des pensionnaires et dont la maîtresse parle français.

1^{er} juillet-12 août. -Séjour à Grenade ; les moeurs andalouses se révèlent très vite moins solennelles que celles de Madrid :

Au bout de cinq à six jours, nous étions tout à fait intimes, nous avions la liberté d'appeler par leur petit nom Carmen, Teresa, Gala, etc... les femmes et les filles des maisons où nous étions reçus(87).

Il leur adressait aussi des lettres d'amour et des poésies galantes, et l'une de ces jeunes filles a sans doute été sa maîtresse ; cela se passa à l'Alhambra où Gautier et Piot avaient été autorisés à passer quatre jours et quatre nuits dans la cour des Lions ; elle s'appelait Gracia(88) ; il la chantera dans « Les trois grâces de Grenade »(89). Le goût de la couleur locale le pousse à se faire faire, dès son arrivée, un costume de « majo » par le senor Zapata, tailleur renommé.

Juillet. -*Le Chevalier double*, dans *Le Musée des familles*.

4 août. -Il fait l'ascension du Mulhacen. Il écrit sans doute pendant son séjour les feuilletons correspondants aux chapitres VIII, IX et X du *Voyage en Espagne*.

12 août. -Départ de Grenade à dos de mule ; une traversée de la Sierra qu'il évoque encore en décembre 1871 dans une lettre à Carlotta.

14 août. -Arrivée à Malaga.

14-16 août. -Séjour à Malaga. Il note le caractère africain de la végétation et il apprécie le vin. Il assiste aux corridas organisées pour l'inauguration du cirque et y voit travailler le fameux Montès. Il voit au théâtre

l'une des plus remarquables productions de l'école moderne espagnole, Les Amants de Terüel,

de Juan-Eugenio Hartzembusch.

17 ou 18 août au matin. -Départ de Malaga.

20 août. -Visite d'Ecija.

22 août au matin. -Arrivée à Cordoue.

23 août. Départ de Cordoue pour Séville avec une autorisation de port d'armes. Nouveau passage à Ecija.

24 août. -Arrivée à Séville.

Septembre. -*Le Pied de momie*, dans *Le Musée de familles*.

24 août-2 septembre. -Séjour à Séville. Il n'y trouve
rien de particulièrement merveilleux, si ce n'est la cathédrale.

3 septembre. -Il quitte Séville par le bateau à vapeur de Cadix qui descend le Guadalquivir ; il arrive à Cadix « la nuit noire ».

4-12 septembre. -Séjour à Cadix.

5 septembre au soir. -Il dîne sur le brick de guerre « le Voltigeur » pour le commandant duquel il avait une recommandation ; il y fait un excellent dîner, mais le mauvais temps le retient deux jours à bord, il retourne à terre le 7.

Entre le 8 et le 12 septembre. Excursion à Puerto de Santa Maria, où il assiste à une course de taureaux bouffonne, et à Jerez où il enrichit ses connaissances oenologiques dans les caves du père de l'aimable Zuniga, qu'il avait connue à Grenade. Le mauvais temps retarde le départ prévu le 9.

12 septembre. -Il s'embarque sur « L'Océan ». Il passe le détroit de Gibraltar et voit au loin la côte d'Afrique :

La voir et passer, quel raffinement nouveau du supplice de Tantale.

Coucher à Malaga.

13 septembre. -Escale à Carthagène.

14 septembre. -Court arrêt à Alicante.

15 septembre. -Arrivée à Valence.

15-30 septembre. -Séjour à Valence, le mauvais temps ayant perturbé les horaires des bateaux.

1^{er} octobre. -Départ de Valence.

2 octobre. -Débarquement à Port-Vendres, après une escale de quelques heures à Barcelone.

3 octobre. -Il part de Perpignan pour Toulouse où il pense arriver le 4 au matin, selon sa lettre à sa famille du 3 ; de Toulouse il veut filer sur Paris « le plus vite possible ».

8 ou 9 octobre. -Arrivée à Paris.

A dater de ce voyage en Espagne, dit-il dans sa notice biographique de 1867 :

(il n'eut) d'autre idée que de ramasser quelque somme et de partir : la passion ou la maladie du voyage s'était développée en (lui).

Cette année voit s'élever les premières difficultés entre Emile de Girardin et Gautier, en particulier à propos de la publication des feuilletons de voyage.

Pendant son absence ont paru neuf feuilletons : *Sur les chemins ; Lettres d'un feuilletoniste*, consacrés au voyage en Espagne,

qui entreront dans *Tra los montes* en février 1843, devenu le *Voyage en Espagne* en 1845.

Il a publié neuf poèmes, dont six composés pendant le voyage en Espagne, et vingt articles de critique dramatique et artistique.

1 8 4 1

17 et 31 janvier. -Publication dans *La Revue des Deux Mondes* de « Tolède », qui sera le chapitre X du *Voyage en Espagne*.

7 mars. -Gautier rend compte dans *La Presse* d'un pas de deux, inséré comme divertissement dans *La Favorite* de Donizetti, où Carlotta Grisi fait ses débuts à l'Opéra. Il est enthousiaste :

Elle danse aujourd'hui merveilleusement. Il y a là beauté, jeunesse, talent, -admirable trinité.

Cet enthousiasme marquait le début d'un amour qui ne fut sans doute pas toujours platonique, surtout pendant la période où la danseuse ne pouvait dédaigner l'appui d'un critique influent, et qui dura jusqu'à la mort de l'écrivain.

9 mars. -Gautier dîne chez Madame d'Agoult avec Balzac, amené par Liszt, Hugo, Lamartine et Alphonse Karr.

23 mars. -Dîner chez Madame de Girardin avec Madame d'Agoult, Hugo, A. Karr.

18 et 25 avril. -Publication dans *La Revue de Paris* du « Salon » de 1841.

2 juin. -Il lit chez Madame de Girardin « La Marseillaise de la paix », de Lamartine.

28 juin. -Première représentation et publication de *Giselle*, ballet inspiré d'une légende allemande racontée par H. Heine dans *De l'Allemagne*, et que Gautier a écrit tout spécialement pour Carlotta. Le succès fut éclatant, et dû en grande partie au talent de la danseuse,

comme le souligne Gautier dans son compte rendu présenté sous forme d'une lettre à Heine, dans *La Presse* du 5 juillet(90).

Juillet. -Publication dans *Le Musée des familles de Fantaisies littéraires* : *Deux acteurs pour un rôle.*

Début août. -Gautier est choisi comme témoin avec Alphonse Royer par Heine en vue de son duel avec S. Strauss. Le duel aura lieu le 7 septembre en dehors de la présence de Gautier(91).

21 novembre. -Il souffre d'une fluxion qui l'empêche d'écrire son feuilleton.

23 novembre. -Il est nommé membre de la commission chargée d'examiner le projet de construction du tombeau de Napoléon ; il y sert de secrétaire. Le rapport de la commission fut terminé le 21 décembre et parut dans *Le Moniteur* du 16 janvier 1842 ; Gautier en avait corrigé les épreuves. La commission ne s'était décidée pour aucun projet. Gautier avait son projet personnel, qu'il exposa dans un article qui ne fut pas publié et que Sp. de Lonvenjoul lui attribue : il estime qu'il eût été préférable de le laisser à Sainte-Hélène, mais qu'à Paris, seul le Panthéon convient, et non les Invalides, pour accueillir son tombeau, dont il esquisse ce qu'il doit être(92).

Fin 1841. -Publication dans la *Galerie des artistes dramatiques de Paris*, de « Madame Carlotta Grisi » (dans *Giselle*). Il en dessine un portrait attendri. Bien plus tard, il évoquera nostalgiquement ces premiers moments d'amour(93).

Giselle rapporta à Gautier, comme auteur du livret, 982,28 francs en 1841 et pour l'ensemble des représentations jusqu'à sa mort, 3 733,26 francs. Les ballets étaient donc une source importante de revenus, aussi n'hésita-t-il pas à écrire d'autres livrets(94).

Trente-huit articles de critique et de variétés, et seize poèmes qui entreront dans *España*.

1842

11 janvier. -Gautier assiste, costumé en Espagnol, au bal donné par Louis-Philippe au pavillon de Marsan.

17 janvier. -A la suite de sa participation à la commission chargée de l'examen des projets pour le tombeau de Napoléon et de la rédaction du rapport, il est nommé chevalier dans l'ordre royal de la Légion d'honneur. Les journaux reprochèrent au gouvernement que cette distinction lui eût été accordée à cette occasion, et non pour son oeuvre de poète et d'écrivain.

20 janvier. -Gautier accompagne E. de Girardin à la Comédie Française pour assister à la seconde lecture de *Judith*, tragédie en vers de Madame de Girardin, lue par l'acteur Beauvallet ; elle fut cette fois acceptée.

Février. -Gautier envoie à Perrot le canevas de son futur ballet, *La Péri*. Cet envoi peut se placer entre janvier et décembre, février paraissant plus probable(95).

6 mars. -Il est à Londres, où il accompagne Carlotta Grisi et Perrot.

12 mars. -Première représentation internationale de *Giselle*, qui eut lieu à Covent Garden. Il est enchanté de son séjour(96). Le succès du ballet est considérable, « énorme » dit Gautier ; la reine Victoria le vit deux fois ; et puis, il est très entouré par la famille Grisi(97).

13-14 mars. -Gautier quitte Londres pour la Belgique.

14-15 mars. -Il est à Gand chez la cantatrice Emma Carles, sa soeur et sa mère.

Vers le 20 mars. -Il rentre à Paris.

15 avril. -Publication dans la *R.D.M.* d'*Une Journée à Londres*, qui sera repris dans *Caprices et zigzags* en 1852. Il y dit entre autres que si les Anglais étaient capables de produire de l'argent, ils ne pouvaient produire « le génie, la beauté et le bonheur ».

Avril. -« Salon » de 1842, dans *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*.

15 juillet. -Publication dans la *R.D.M.* du chapitre XII du *Voyage en Espagne*.

Août. -*La Mille et deuxième nuit*, dans *Le Musée des familles*. Elle entrera dans les *Romans et contes* en 1863.

Été-automne. -Idylle avec la soeur d'Emma Carles, Narcisse Odoïle, qu'il avait rencontrée à Gand en avril et avec qui il semble toujours en relation en 1843.

Septembre. -Publication dans *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, de l'article « Francisco Goya y Lucientes », qui sera inséré dans le chapitre VIII du *Voyage en Espagne*.

4 septembre. -Publication dans *La Revue de Paris* de l'article « Shakespeare aux Funambules », repris en 1856 dans *L'Art moderne* et en 1883 dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*.

2 octobre. -Représentation d'un *Falstaff d'après Shakespeare* par A. Vacquerie et P. Meurice, à l'Odéon ; l'acteur Monrose y récite un « Prologue » en vers de Gautier, prologue publié dans *Le Compileur* du 10 octobre et inclus en définitive dans le *Théâtre*.

29 octobre. -Publication dans *Les Français peints par eux-mêmes* de *Le Maître de chausson*, monographie reprise dans *La Peau de tigre* en 1863.

1^{er} novembre. -Publication dans la *R.D.M.* des chapitres XIII et XIV du *Voyage en Espagne*.

Depuis mai, Carlotta Grisi est à Paris chez sa mère et sa soeur Ernesta, et elle danse en juillet dans le ballet de H.V. de Saint-Georges, *La jolie fille de Gand*. Gautier est un habitué du foyer de l'Opéra et les petits journaux s'en amusent : « Il prend des leçons quotidiennes de Mlle Carlotta Grisi », écrit A. Second.

Trente-neuf articles publiés au cours de 1842 : trente-deux de critique dramatique, quatre de critique artistique et trois de variétés, et cinq poèmes.

1843

1^{er} janvier. -Publication dans la *R.D.M.* du chapitre XV et dernier du *Voyage en Espagne*

18 janvier. -Début de son idylle avec Aimée C***, qui épousera plus tard M. de Brabant d'après une lettre de Gautier postérieure au 25 août 1855, et qui a gardé son mystère. Dans son feuilleton de *La Presse*, en partie consacré à la rentrée de Carlotta Grisi, il annonce, sans lui donner de titre, qu'il travaille à un nouveau ballet :

le sujet de cette oeuvre chorégraphique sera emprunté aux légendes de l'Orient,

mais *Le Courrier des spectacles* du 7 décembre 1842 avait déjà annoncé que l'ouvrage était intitulé *La Péri*.

22 janvier. -Début de sa liaison avec Reine-Félicité Courtet, qui a dû le rendre heureux quelques jours plus tard. Elle avait alors dix-sept ans ; elle épousera en avril 1845 Alphonse Lhomme, et leur amitié retera fidèle à Gautier jusqu'à sa mort. Gautier l'appellera toujours Regina.

10 février. -Publication d'*Une Visite nocturne*, dans *Les Guêpes* d'Alphonse Karr, reprise dans *La Peau de tigre* en 1865, puis à la fin de l'édition des *Jeunes-France* de 1873.

18 février. -Publication de *Tra los montes*, chez Magen, qui regroupe les feuilletons des récits de voyage en Espagne.

13-14 mars. Articles enthousiastes de Gautier sur *Les Burgraves* de Hugo, dont la première représentation avait eu lieu le 7 mars, ce qui n'empêcha pas la chute de la pièce.

27 mars. -Il assiste à la lecture de la tragédie de Ponsard, *Lucrèce*, à l'Odéon.

8 avril. Il dîne chez Hugo avec Balzac qui écrit à Madame Hanska :

J'ai été médiocrement content de ce dîner. Th. Gautier m'a souverainement déplu, c'est fini entre nous, et je lui ferai sentir mes griffes à notre première rencontre(98).

La brouille ne durera pas : Gautier écrira une introduction aux chapitres XXV à XXXVIII des *Petites misères de la vie conjugale*, parues dans *La Presse* du 2 au 7 décembre 1845.

22 avril. -Balzac goûte au hachich en compagnie de Gautier à l'hôtel Pimodan.

24 avril. -Première de la tragédie de Madame de Girardin, *Judith*, dont Gautier rend compte dans *La Presse* du 2 mai. Il avait suivi de près les répétitions ; il fait grand éloge de la pièce, et, dans le rôle de Judith, Rachel qui a, estime-t-il, ressuscité la tragédie. Il rend compte en même temps de la *Lucrèce* de Ponsard dont le succès vient surtout, selon lui, de ce qu'elle a été utilisée comme repoussoir pour attaquer *Les Burgraves*.

21 mai. Publication dans *La Revue de Paris* des vers « A une jeune italienne », écrits pour Carlotta Grisi.

Avril-mai-juin. -Préparation de *La Péri* à l'Opéra : Gautier veille particulièrement aux décors.

10 juillet.-Publication dans *La Presse* de l'article « Le hachich », où Gautier raconte l'expérience qu'il vient de faire de la drogue ; l'article sera repris dans le tome II de *L'Orient* en 1877.

17 juillet. -Première de *La Péri*, dansée par Carlotta ; le succès fut complet et la critique dans l'ensemble favorable. Le même jour, publication du livret.

25 juillet. -Sous forme d'une lettre à Nerval, Gautier fait le compte rendu du ballet, sorte de commentaire du livret, se terminant par un éloge lyrique de Carlotta, qui a en particulier dansé « avec un chaste embarras » le « Pas de l'abeille »(99).

Été. -Gautier mène grand train, roule voiture et Carlotta semble apprécier les promenades ainsi faites. Il gardera son phaéton jusqu'en 1848. Il a également deux poneys et un domestique.

La liaison avec Madam Damarin se poursuit.

Début de sa liaison avec l'actrice Alice Ozy, liaison qui, avec des éclipses, durera plusieurs mois , puis devient une longue amitié tendre. Elle sera amie du couple Ernesta-Théophile, quoiqu'elle ne paraisse pas avoir grande sympathie pour Ernesta ; elle sera cependant choisie comme marraine de leur seconde fille , Estelle, en 1847. Gautier ne cessa d'autre part de la défendre comme actrice et de la soutenir dans sa carrière. Il avait pour elle une admiration d'artiste devant un corps parfait, mais il est aussi sensible à son esprit, qu'il met parmi ses grandes qualités d'actrice.

Août. -Publication dans *Le Musée des familles* de l'article « La Tauromachie », repris dans le tome III de *La Peau de tigre* en 1852.

21 septembre. -Première au théâtre des Variétés du vaudeville *Un Voyage en Espagne*, écrit en collaboration avec Paul Siraudin ; fin octobre, Gautier écrit à Nerval qu'il

est infâme d'être passé vaudevilliste

poussé par le manque d'argent(100). N. Roqueplan en fait le compte rendu dans *La Presse* du 25 septembre, sous forme d'une lettre à Gautier(101). Alice Ozy interprétait le personnage de Rosine et lui prêtait, écrit Gautier dans son feuilleton de *La Presse* de 2 octobre :

une jolie figure, une jolie voix, une allure dégagée et mutine qui laisse pressentir juste ce qu'il faut, la grisette de la rue Vivienne sous la mantille de l'Espagnole.

Publication du vaudeville chez Detroux et Tresse.

1^{er} octobre. -Carlotta qui a donné la veille la première de *La Péri* à Londres, fait part à Gautier de sa désapprobation quant à sa métamorphose en vaudevilliste : il doit prétendre « au Théâtre-Français et non aux Variétés » ; sa jalousie à l'égard d'Alice Ozy n'était pas étrangère à sa réaction : elle l'assure qu'il n'a aucune autre amie qui s'intéresse comme elle à tout ce qui le regarde.

1^{er} novembre. -Sur le chemin de Londres, Gautier s'est arrêté à Rouen chez Ernesta Grisi, la soeur de Carlotta. Il a dîné avec elle et l'emmena avec lui : c'est le début d'une liaison qui durera jusqu'en 1866. Elle avait débuté au Théâtre-Italien de Paris dans *La Norma* en novembre 1838. Gautier, dans son compte rendu, en avait tracé un portrait rapide :

Elle est petite, assez potelée, la figure pleine et ronde, un peu courte, les yeux très beaux avec des prunelles vert de mer et des sourcils noirs en pinceaux, le nez manque de noblesse, la bouche est vermeille et s'épanouit assez gracieusement, les bras sont d'un galbe élégant(102).

La critique lui trouve en général une belle voix de contralto, mais qui manque de souplesse. Elle ne parviendra pas vraiment à faire carrière, malgré l'aide de sa soeur Carlotta, puis le soutien sans défaillance de Gautier.

2 novembre. -Gautier et Ernesta arrivent à minuit à Londres. Il évoque leur traversée de la Manche dans le feuilleton de *La Presse* du 10 décembre, « Yeux verts et talons roses ».

Vers le 10 novembre.- Il écrit à Noël Parfait :

Je gagne ma vie par le moyen de Giralton-Bovinet qui me donne des sols pour les notices d'opéra(103).

Ces notices paraîtront par livraisons de juin à novembre 1844 dans *Les Beautés de l'Opéra*

18 novembre.-Gautier est peut-être resté à Londres jusqu'à cette date, date de la dernière représentation de *La Péri* ; Calotta devait danser à nouveau le ballet à Paris à partir du 26 novembre.

10 et 19 décembre. -Publication dans *La Presse* d'une série intitulée *Pochades, paradoxes et fantaisies* ; elle entra en 1852 dans *Caprices et Zigzags*.

Quarante-six articles de critique dramatique et dix de variétés, ainsi que dix poèmes.

1844

26 mars. -Début du « Salon ». Gautier lui consacre sept articles dans *La Presse*, les 26, 27, 28, 29,30 mars et 2 et 3 avril.

Mars-avril. -Ernesta, à Rouen dans l'attente d'un concert que Carlotta tente de lui organiser à Londres, écrit fréquemment à Gautier et fait quelques voyages à Paris pour le voir.

Mai. -Publication dans *Le Musée des familles* de la nouvelle *Le Berger*, qui entrera dans *La Peau de tigre* en 1852.

3 mai. -Retour à Paris de Carlotta, pour laquelle, dit Gautier, dans son feuilleton du 8, on a frêté exprès et un convoi de chemin de fer et un steamer.

24 mai. -*Depuis une quinzaine de jours* », dit-il à un correspondant, il n'habite plus à Paris ; il a en effet loué une maison avec un gardien à Auteuil, Route Royale du Point du jour(104), où il s'est installé avec Ernesta. Il y restera jusqu'en octobre.

Gautier est invité avec Nerval pour le dimanche suivant à un dîner

offert par de grands poètes, les officiers d'état-major du 1^{er} et 2^{ème} Carabiniers(105).

Juin. -Excursion en Gascogne, où il est reçu par son cousin Henri de Poudens au château de Brassempouy.

1^{er} juin. -Publication de *Les Beautés de l'Opéra* (première livraison) : *La Giselle*

1^{er} juillet. -Deuxième livraison : *Le Barbier de Séville*.

1^{er} août. -Troisième livraison : *Le Diable boiteux*.

1^{er} septembre. -Quatrième et cinquième livraisons : *Les Huguenots*.

1^{er} octobre. -Publication dans *La Presse* du *Roi Candaule* ; elle se poursuivra les 2, 3, 4 et 5 et entrera en 1845 dans les *Nouvelles*.

3 octobre. -D'après une lettre de N. Parfait à Louis de Cormenin, Gautier

paraît bien décidé à partir pour l'Egypte à la fin de ce mois

et une lettre, sans doute de cette époque, de Gautier à Joseph Lingay, fait part de l'itinéraire qu'il se propose de suivre(106).

12 octobre.-Publication des *Grotesques*, chez Desessart.

22 et 29 octobre.-Publication dans *Le Diable à Paris* du récit *Feuillets d'album d'un jeune rapin* ; il sera repris dans *La Peau de tigre* en 1865, et en 1872 dans les *Contes humoristiques* placés à la suite des *Jeunes-France*.

Ce même mois, il revient s'installer avec Ernesta au 14 de la rue de Navarin.

1^{er} novembre.-Sixième livraison : *La Norma*. Ces livraisons seront réunies en volume en 1845 et reprises en 1883 dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*.

16 décembre. -Compte rendu enthousiaste du *Désert* de Félicien David, pour son

sentiment large et panthéistique de la nature

et surtout sa restitution des beautés de l'Orient. Gautier consacrera à nouveau une grande partie de son feuilleton du 6 janvier 1845 au *Désert* de F. David et à l'Orient.

Soixante articles : quarante-six de critique dramatique, et dix de critique artistique, quatre de variétés et onze poèmes, dont sept feront partie d'*España*.

1845

13 janvier. -Traité avec Charpentier pour l'édition d'un volume de *Romans*, dont *Mademoiselle de Maupin* et *Les Jeunes-France*, un volume de *Nouvelles*, dont *Fortunio* et *Une Larme du diable*, un volume de *Voyages* et un volume de *Poésies*, dont *Albertus* et *La Comédie de la mort*.

11 mars. -Début des comptes rendus du « Salon », qui se poursuivront les 18, 19, 20 mars, 15, 16, 17, 18 et 19 avril.

Mars. -Gautier organise les concerts que va donner la pianiste Marie Pleyel au Théâtre-Italien les 1^{er} et 15 avril. Il rendra compte du premier dans *La Presse* du 7 avril. Il la considère comme une des meilleures pianistes de l'époque, la mettant à côté de Chopin et de Liszt(107) et la qualifiant de « ce Liszt en jupons »(108). Il y aura entre elle et lui une amitié profonde.

7 avril. -Première de *Le Tricorne enchanté* ou *Le Chapeau de Fortunatus*, bastonnade en un acte et en vers, écrite par Gautier, avec, peut-être, une part de collaboration de Paul Siraudin : Théophile Gautier fils écrivait en effet en 1898, que l'on n'était pas fixé « sur l'existence de cette collaboration ». Le succès fut très appréciable ; Gautier avait créé le rôle de la soubrette spécialement pour Alice Ozy, mais celle-ci, engagée à Londres, ne put le créer et elle en eut, dit-elle à Gautier « un vrai chagrin »(109).

12-13 avril. -Publication du *Tricorne enchanté* dans *La Presse*.

22 avril. Traité avec l'éditeur Delavigne. Gautier s'engage à donner un ouvrage, *Le Vieux de la montagne*, dans un délai d'un an, en échange de quoi Delavigne cède à Charpentier ses droits de réimpression de *Tra los montes*, *Une Larme du diable*, *La Comédie de la mort*. *Le Vieux de la montagne* ne fut jamais écrit.

3 mai .- Publication du *Tricorne enchanté* en brochure. Repris en 1855 dans le *Théâtre de poche*, puis dans les *Poésies*, il finit par entrer dans le *Théâtre* en 1872.

2 juin. -Publication dans *La Presse* de la notice « Gavarni », reprise dans les *Oeuvres choisies de Gavarni* chez Hetzel (19 juin), augmentée de l'étude « Les Enfants terribles ». Le tout sera repris en 1883 dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*.

Juin. -*L'Oreiller d'une jeune fille*, dans *Le Musée des familles*. Il fera partie de *La Peau de tigre* en 1852 et en 1865.

Il a commencé la rédaction du « roman-steeple-chease » en collaboration avec Delphine de Girardin, Jules Sandeau et Joseph Méry.

3 juillet. -Gautier part pour l'Algérie avec Noël Parfait. Nerval le remplacera au feuilleton pendant son absence.

6 juillet. -Gautier débarque à Avignon du bateau à vapeur qui l'amène et s'arrête chez sa tante, une soeur de son père, qui y tenait « une petite pension bourgeoise ».

6 ou 7 juillet. -Il quitte Avignon.

8 ou 9 juillet.-Il arrive à Marseille. Lui et N. Parfait logent chez J. Méry, à la villa Estienne, qui possède un établissement de bains où Gautier se livre avec joie à la natation ; il a dit plus tard à son gendre qu'il avait fait à la nage l'aller-et-retour du château d'If(110). Méry l'emmène chez sa maîtresse, lady Greigh, femme du premier secrétaire du gouvernement de Malte qui tenait salon et recevait les célébrités de passage.

Les journées que nous avons passées à la villa Estienne compteront parmi les plus douces

écrivra Gautier à Méry le 22(111) et il en rappellera le souvenir dans son article nécrologique sur Méry dans *Le Moniteur universel* du 19 juin 1866. Il termine pendant son séjour les deux dernières lettres qui lui incombaient dans *La Croix de Berny*.

5 juillet.- Publication des *Poésies complètes*, chez Charpentier.

9 juillet. -*La Presse* commence la publication de *La Croix de Berny*, roman steeple-chease par le vicomte de Launay (Madame de Girardin), Th. Gautier, J. Sandeau, J. Méry. La publication se poursuivra les 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31 juillet et 1^{er}, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10 août.

15 juillet. -Il quitte Marseille à bord du *Pharamond* et arrive à Alger le 16 en fin d'après-midi. Il sera guidé dans Alger par un officier de spahis rencontré sur le bateau, par le fils de Joseph Lingay et probablement par Ausone de Chancel, un ancien Jeune-France.

22 juillet. -Il assiste à une représentation de la comédie *Le Maître de Chapelle*, de Sophie Gay, en présence du maréchal Bugeaud.

23 juillet. -Gautier et N. Parfait, à qui le maréchal Bugeaud a proposé de l'accompagner dans son expédition en Kabylie, quittent Alger pour Dellys par bateau, avec l'état-major, et « un peintre-capitaine », Baccuët, et rejoignent le corps expéditionnaire le 24 à Ain el Arbah. Gautier est enchanté(112).

23 juillet-5 août. -Déroulement des opérations dans les montagnes de Kabylie, un paysage dont Gautier a reçu et gardé une forte impression : il les évoque encore en 1865 dans *Quand on voyage*, « Florence »(113).

De retour à Alger, il fait connaissance d'Ernest Reyer le musicien, qui viendra faire carrière à Paris en 1848 et collaborera avec Gautier. Une excursion à Blidah organisée par Bourbaki lui permet d'assister aux étranges cérémonies des Aïssaouas.

14-19 août. -Excursion par mer à Oran, où Gautier et Parfait rencontrent Louis de Cormenin venant d'Espagne ; ils rentrent avec lui à Alger.

21 août. -Gautier et Parfait quittent Alger par mer, jusqu'à Philippeville ; de là, ils gagnent Constantine à cheval. Ils visitent la ville guidés par l'ingénieur qui a dressé les plans et Gautier en gardera un inoubliable souvenir ; il y assiste à la danse des Djinns.

25 août. -Naissance de Judith, que lui annonce Carlotta par lettre le 26 :

Une charmante petite fille a fait son entrée dans le monde le 25 du mois d'août. Elle ressemble infiniment à son père et si elle y ressemble en esprit, ce sera le plus charmant chef-d'oeuvre que le bon Dieu ait fait(114).

28 août. Ils rentrent à Alger.

29 août. -Gautier et Parfait quittent Alger à bord du Charlemagne.

31 août.- Arrivée à Marseille, retour nuancé de tristesse(115).

7 septembre. -Gautier et Parfait sont de retour à Paris.

3 novembre. -Séance de haschich, ou « fantasia » à l'hôtel Pimodan avec le Docteur Moreau l'aliéniste, qui était très intéressé par les effets de la drogue et y insiste dans son ouvrage, *La Psychologie dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire* (1859).

15 novembre. -*Prologue d'ouverture* à l'Odéon, publié dans *La Presse* du 16, entré dans son *Théâtre* en 1872.

19 novembre. -Dîner chez Madame de Girardin avec Balzac(116). Gautier fréquente beaucoup chez Mme de Girardin, qui a pour lui beaucoup d'amitié. Balzac écrivait le 9 septembre à Mme Hanska : « Elle est folle de Gautier », et il ne cesse de la soutenir dans ses difficultés avec Emile de Girardin ; elle vient d'écrire en

collaboration *La Croix de Berny* et deux ans plus tard, Gautier aura une part de sa *Cléopâtre*.

29 novembre. -Publication chez Magen de *Zigzags*, groupant des articles parus entre le 8 décembre 1832 et le 31 janvier 1840 : « Venise », « Un Tour en Belgique », « Une Journée à Londres », « Pochades, Paradoxes et fantaisies ».

Novembre.-Gautier vend à la *R.D.M. Le Capitaine Fracasse*, sur lequel il touche une avance de 2000 francs et dont il n'écrit pas une ligne.

2 décembre. -Gautier introduit dans *La Presse* les *Petites misères de la vie conjugale* ; le 30 novembre, Balzac avait écrit à Mme Hanska que Gautier « s'est chargé de faire quelques lignes »(117).

22 décembre. -Séance de haschich à l'hôtel Pimodan avec encore le Docteur Moreau, à laquelle probablement Baudelaire assista. Balzac, qui y assistait, rendit compte à Mme Hanska de ses impressions le lendemain 23(118), puis le 27 janvier 1846(119), impressions à comparer avec les expériences de Gautier, en particulier dans *Le Club des Haschichins* ou dans *La Croix de Berny*.

31 décembre. -Gautier dîne chez Mme de Girardin avec Balzac ; il est encore question de la pièce de Balzac, *Richard-Coeur-d'Eponge* ; « Gautier et moi ferons la pièce », dit-il(120).

Sans date. -*Oeuvres choisies de Gavarni* ; selon Sp. de Lovenjoul, peut-être écrit pendant le voyage en Algérie, repris en 1883 dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*.

Gautier a publié cinquante-trois articles dont quarante de critique dramatique et onze de critique artistique, et onze poèmes, dont trois entreront dans *Espana*.

1^{er} janvier. *L'Almanach du Jour de l'An, petit messenger de Paris*, annonce la publication pour ce mois de janvier du *Voyage pittoresque en Algérie ; Alger, Oran, Constantine, la Kabylie*, par Th. Gautier. Pressé par son éditeur Hetzel, Gautier en commença la rédaction, vingt-quatre pages furent imprimées, quelques feuilles furent encore tirées en épreuves, ainsi que les vignettes sur bois exécutées d'après les dessins de Gautier(121).

15 janvier. -Gautier assiste, avec Nerval et Balzac, au mariage de Joseph Lingay. Balzac écrit à Mme Hanska : «

Hier Gautier et Gérard qui étaient à la messe à Chaillot ont dîné chez moi ; le reste de la journée a été pris par eux. J'ai besoin de Gautier pour un feuilleton sur mes meubles florentins(122).

17 janvier. -Balzac a trouvé à Rouen « les débris d'un meuble royal » et veut consulter Gautier

pour savoir s'il faut le garder ou le mettre en vente(123).

1^{er} février. -Publication dans la *R.D.M. du Club des Hachichins*, qui entrera en 1863 dans les *Romans et contes*.

13 février. -Au cours du dîner, il a été question du médecin toxicologue Orfila :

Ce monstre aime les petites filles au-dessous de treize ans, et Gautier a trouvé cela très naturel

écrit Balzac à Mme Hanska(124).

28 février. -Lecture de la pièce *Regardez, mais ne touchez pas* de Bernard Lopez, auquel Buloz, alors administrateur du Théâtre-Français, avait adjoint comme collaborateur Gautier ; admise à corrections à cette date, elle est définitivement refusée le 8 avril. Nestor Roqueplan acceptera dans le courant de l'été de créer la pièce, mais un scandale provoqué par un des acteurs prévus fit échouer le projet.

1^{er} mars.-« Fantasia » à l'hôtel Pimodan. Publication de *La fausse conversion*, proverbe en un acte, dans la *R.D.M.* Ce proverbe ne fut pas joué du vivant de Gautier, mais sa fille Judith le fit représenter à l'Odéon les 24 avril et 1^{er} mai 1899, sans grand succès. Publié dans le *Théâtre de poche* en 1855, il sera repris dans le *Théâtre* en 1872.

28 mars. E. de Girardin se plaint de la lenteur de Gautier à lui livrer sa copie, alors qu'il a un compte déficitaire à *La Presse* : il devait donner depuis deux ans *Les Roués innocents*, annoncés dans *La Presse* en 1844 :

*Vous n'en avez pas écrit une ligne;
vous devez à La Presse soixante-douze articles et vous êtes loin
de les avoir remis*(125).

Gautier, passablement endetté, passera l'année dans des difficultés financières et, pour payer sa dette à *La Presse*, il ne remplit pas ses engagements envers Buloz et *La Revue des Deux Mondes*.

28 avril. -« Fantasia » à l'hôtel Pimodan.

19 mai. -Publication dans *La Presse* des *Roués innocents* ; elle se poursuivra les 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29 et 30.

Printemps. -Hetzel envoie à Gautier «une épreuve de l'Algérie tout entière » et lui demande de remettre le lendemain le texte du prospectus destiné à annoncer la publication du *Voyage pittoresque en Algérie*, lequel prospectus fut remis et imprimé.

Mai. -Il sollicite d'Hetzel un prêt de 300 livres, car il est sans argent en attendant d'être payé par *La Presse* :

Sauve ton ami pour qu'il puisse finir L'Afrique(126) ;

mais il ne la finira pas et là s'arrêtera le projet de publication.

30 mai. Balzac envoie à Mme Hanska *Les Roués innocents* qui viennent de paraître :

... une oeuvre de Gautier qui fera plaisir à lire(127).

14 juin. -Gautier quitte Paris pour assister à l'inauguration du chemin de fer du Nord ; il passe par Amiens, Arras, Douai, Lille où il est traité

comme un prince par le journaliste de la ville (...) qui est immensément riche(128).

De là il décide de pousser « une pointe jusqu'au Rhin »

20 juin. -*Me voilà tout de même sur le Rhin en Prusse, et je pars ce soir pour Amsterdam en Hollande d'où j'irai probablement rejoindre Ernesta à Londres(129).*

21 juin. -Il est à Duetz, passe par Düsseldorf, Emmeruck, Arnhem, pour rejoindre Amsterdam.

22 juin.-Il visite le musée d'Amsterdam et poursuit son voyage sur Harlem, La Haye, Delft.

24 juin. -Il s'embarque à Rotterdam pour l'Angleterre.

26 juin. -Il est à Londres. Il raconte à sa mère les conditions du voyage(130). Il retrouve Ernesta qui doit donner des concerts et compte sur Carlotta, également à Londres, pour attirer le public : le *Times* annonce une représentation pour le 4 août. Il reste à Londres plus longtemps qu'il n'avait prévu dans l'espoir d'y voir jouer Rachel, qu'une indisposition empêche de venir, de sorte qu'il assiste au banquet offert par le Lord-Maire le 10 juillet.

29 juin. -Girardin demande à Gautier de lui envoyer

tout de suite cinq ou six articles, sur ce qu'il voudra: voyage en Belgique, en Angleterre, théâtres, expositions de peinture, chemin de fer, navigation, machines, politique même

pour donner un répit à Dumas en remplissant le feuilleton quatre ou cinq jours(131).

28 et 29 juillet. -Publication dans *La Presse* d'« Esquisses de voyages », qui se poursuivront les 30 et 31. Trois de ces articles seront repris dans *Caprices et zigzags* en 1831.

11 ou 12 juillet.-Gautier est de retour à Paris.

22 août. -Annonce de la publication de *La Croix de Berny*.

Vers le 20 septembre. -Gautier s'installe rue lord Byron, n°18, comme locataire d'Arsène Houssaye.

Septembre. Gautier part pour l'Espagne avec M. de Vatry pour assister aux mariages espagnols : le duc de Montpensier épousait le 10 octobre Luisa Maria Fernanda, soeur d'Isabelle II, reine d'Espagne et celle-ci épousait l'infant Francisco d'Assise, neveu de Ferdinand VII. Le baron de Vatry, parlementaire, représentait la Chambre des Députés et il était venu chercher Gautier pour l'accompagner, ce qui réduisit sans doute considérablement les dépenses de l'écrivain.

4 octobre. -Gautier et de Vatry arrivent à Madrid ; le voyage de Bayonne à Madrid a fait l'objet d'un feuilleton de *La Presse* du 14 octobre, sous forme d'une lettre à E. de Girardin, « Courrier de l'étranger, Espagne »(132).

8 octobre. -Il est invité par l'ambassadeur de France et déjeune « chez les princes » (le duc de Montpensier et le duc d'Aumale) qui logeaient à l'ambassade,

qui (lui) ont parlé longuement eu égard à la circonstance et au nombre de gens qu'ils avaient sur les bras(133).

Les princes avaient emporté avec eux l'ouvrage de Gautier, *Voyage en Espagne*, « et s'en sont beaucoup amusés ». Assistaient à ce déjeuner de nombreux autres artistes et écrivains.

10 octobre. -Il assiste au mariage de la reine, pour lequel il a reçu un billet d'invitation. Il avait reçu aussi une invitation pour le lendemain à la cérémonie des « velationes », mais il n'est pas sûr qu'il y assistât. Il n'assista pas non plus aux diverses courses de taureaux et l'on ne sait s'il profita de la permission du duc d'Ossuna d'aller visiter sa résidence de l'Alameda et les toiles de Goya qui s'y trouvaient. Enfin il n'assista pas au bal donné par l'ambassadeur le 18. Il est probable qu'il a travaillé pendant ces jours-là, soit à sa nouvelle *Militona*, soit aux articles sur son voyage.

19 octobre. -De Vatry et Gautier quittent Madrid.

26 octobre. -Ils sont de retour à Paris.

12 novembre. -Première au théâtre de la Porte Saint-Martin de *La Juive de Constantine*, drame anecdotique en cinq actes et six tableaux, écrit en collaboration avec N. Parfait, un mélodrame directement inspiré par le voyage en Algérie : cf l'article de Gautier sur sa pièce dans *La Presse* du 16 novembre ; ce fut un échec.

15 novembre.- Balzac écrit à Mme Hanska :

Je n'ai pas pu me dispenser d'aller à la pièce de Gautier (...) C'est au-dessous de l'ignoble et du bête ! Gautier s'est nommé après trois actes hués et sifflés justement, et pas assez selon leur mérite de platitude(134).

3 novembre. -E. de Girardin manifeste sa mauvaise humeur à l'égard de Gautier ayant toujours besoin d'argent et ne remplissant pas ses obligations envers *La Presse* qui l'a toujours régulièrement payé et lui a même consenti des avances(135).

22-29 novembre. -Dans *La Presse*, histoire de la recherche du prince Raden-Salek-Ben-Jagjia par Th. Gautier, qui avait vu à La Haye un tableau peint par le prince(136).

5 décembre. -Publication de *La Juive de Constantine* par Marchant.

7 décembre. -Compte rendu dans *La Presse* de *La Damnation de Faust* de Berlioz, dont Gautier fait un grand éloge :

Hector Berlioz nous paraît former, avec Victor Hugo et Eugène Delacroix, la trinité de l'art romantique.

12 décembre. -E. de Girardin, apprenant que Gautier souffre d'une fluxion espère que cela ne l'empêchera pas de poursuivre *Militona*.

19 décembre. -Publication dans *La Presse* des *Oeuvres choisies de Gavarni : Les Etudiants de Paris*, repris en 1883 dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*.

26 décembre. Publication chez Gide, Goupil et Vibert de *La Turquie, moeurs et usages des Orientaux au XIXe siècle....*, dessins de Camille Rogier, avec une introduction de Th. Gautier reprise en 1880 dans *Fusains et Eaux-Fortes*.

Décembre. -Publication dans *Le Musée des familles* du *Voyage en Espagne* (10 octobre 1846), avec des dessins qui seraient de Gautier.

Quarante-quatre articles de critique dramatique, huit de critique artistique, quatre de récit, un de variétés et deux poèmes.

1 8 4 7

Janvier. Fin du *Voyage en Espagne* dans *Le Musée des familles*. Le tout sera repris dans *La Peau de tigre* en 1852, puis dans *Loin de Paris* en 1865.

1^{er} janvier. -Début de la publication dans *La Presse* de *Militona*. Elle se poursuivra les 2, 5, 6, 7, 9, 12, 13, 14, 15 et 16.

3 janvier. -Début d'une publication dans *La Presse* d'une série « La Croix de Berny, Courrier de Paris ». A cause du succès du roman, *La Presse* fait rédiger le « Courrier de Paris » que tenait Mme de

tout de suite cinq ou six articles, sur ce qu'il voudra): voyage en Belgique, en Angleterre, théâtres, expositions de peinture, chemin de fer, navigation, machines, politique même

pour donner un répit à Dumas en remplissant le feuilleton quatre ou cinq jours(131).

28 et 29 juillet. -Publication dans *La Presse* d'« Esquisses de voyages », qui se poursuivront les 30 et 31. Trois de ces articles seront repris dans *Caprices et zigzags* en 1831.

11 ou 12 juillet.-Gautier est de retour à Paris.

22 août. -Annonce de la publication de *La Croix de Berny*.

Vers le 20 septembre. -Gautier s'installe rue lord Byron, n°18, comme locataire d'Arsène Houssaye.

Septembre. Gautier part pour l'Espagne avec M. de Vatry pour assister aux mariages espagnols : le duc de Montpensier épousait le 10 octobre Luisa Maria Fernanda, soeur d'Isabelle II, reine d'Espagne et celle-ci épousait l'infant Francisco d'Assise, neveu de Ferdinand VII. Le baron de Vatry, parlementaire, représentait la Chambre des Députés et il était venu chercher Gautier pour l'accompagner, ce qui réduisit sans doute considérablement les dépenses de l'écrivain.

4 octobre. -Gautier et de Vatry arrivent à Madrid ; le voyage de Bayonne à Madrid a fait l'objet d'un feuilleton de *La Presse* du 14 octobre, sous forme d'une lettre à E. de Girardin, « Courrier de l'étranger, Espagne »(132).

8 octobre. -Il est invité par l'ambassadeur de France et déjeune « chez les princes » (le duc de Montpensier et le duc d'Aumale) qui logeaient à l'ambassade,

qui (lui) ont parlé longuement eu égard à la circonstance et au nombre de gens qu'ils avaient sur les bras(133).

Girardin, alternativement par les quatre auteurs du roman : il paraîtra dix articles de Gautier, le dernier le 27 juin.

Février. -Gautier, toujours en peine d'argent, sollicite Hetzel. Voir leurs comptes dans leur correspondance du second semestre de cette année(137).

30 mars. -Début des comptes rendus du « Salon », onze articles dont le dernier paraîtra le 10 avril. Dans ce dernier article, Gautier fait l'éloge de la statue de Clésinger « La Femme piquée par un serpent », qui fit scandale. Le « Salon » sera édité par Hetzel le 15 mai .

Entre mars et août. -Collaboration avec l'auteur dramatique H. Dupin autour d'une pièce de théâtre, mais qui n'aboutit pas.

12 juin. - Publication de *Militona* chez Desessart.

25 juin. -Balzac écrit à Mme Hanska :

Je pense beaucoup à faire Orgon (suite au Tartuffe) et demain je verrai Gautier mon voisin, pour savoir s'il veut mettre ma prose en vers.

Le lendemain :

...j'ai vu Gautier, chez qui je suis allé deux fois et qui est venu, et qui a été foudroyé d'étonnement en voyant ma demeure, il m'a dit qu'il ne pouvait pas faire plus de dix vers par jour et qu'une comédie à rimer voulait six mois.(138).

14 juillet. -Balzac est en conflit avec Girardin et s'étonne que Gautier en supporte les camouflets(139).

Août. -E. de Girardin presse Gautier de lui remettre la suite de son roman *Les deux étoiles*, qu'il voudrait commencer à publier le 8 et qui ne paraîtra qu'à partir du 20 septembre 1848.

1^{er} septembre. -Publication dans la *R.D.M.* de « Du beau dans l'art ; Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ; ouvrage

posthume de M. Töpffer ». Cet article sera repris dans *L'Art moderne* en 1856.

6 septembre. -Gautier assiste chez Mme de Girardin à une séance de magnétisme à laquelle il consacre son article du lendemain dans *La Presse*.

4 octobre. -Première au théâtre du Vaudeville de *Pierrot Posthume*, arlequinade écrite en collaboration avec P. Siraudin qui, en se proclamant co-auteur, provoqua une vive réaction de Gautier et engagea un procès contre le directeur du Vaudeville pour que son nom parût sur l'affiche auprès de celui de Gautier ; la pièce fut plutôt mal accueillie tant par le public que par la critique. Elle sera publiée en 1855 dans le *Théâtre de Poche* et en 1872 dans le *Théâtre*.

20 octobre. -Première à l'Odéon de *Regardez, mais ne touchez pas*, comédie de cape et d'épée écrite en collaboration avec B. Lopez.

28 novembre. -Naissance de la seconde fille de Gautier et d'Ernesta, Estelle.

11 décembre. -Publication de *Regardez, mais ne touchez pas*, chez Michel Lévy.

Cinquante-neuf articles de critique, dont quarante-huit de critique dramatique et onze de critique artistique, deux articles de variétés et un poème, « Rondella », inséré dans *Militona*, puis dans *Emaux et Camées* en 1852.

1848

10 janvier. Article dans *La Presse* sur le nouveau Jardin d'Hiver.

Début janvier. -Gautier est en relation avec Berlioz sur un projet de ballet commandé par le compositeur et entrepreneur de

spectacles Jullien, ballet qui, d'après une lettre de Berlioz du début janvier, aurait eu pour sujet le *Wilhelm Meister* de Goethe et le personnage de Mignon.

21 janvier. -Jullien accuse réception à Gautier de son « charmant ballet », mais les difficultés financières de Jullien et la Révolution de 1848, qui ruine Gautier, mirent fin à l'affaire. Il a été retrouvé dans les papiers de Gautier une ébauche de ballet en deux actes qui a pour sujet les amours de Mignon et de Wilhelm Meister.

24 février. -Révolution et proclamation de la IIe République. La situation politique, les troubles qui suivirent le rétablissement de la république, le marasme économique ruinent Gautier qui va connaître de grands embarras. Pour tenter d'échapper aux difficultés de tous ordres ; il se réfugie dans sa poésie(140). Réfugié dans un petit logement au cinquième de la rue Rougemont, il commence à composer les poèmes du premier recueil d'*Emaux et Camées*, le sonnet-liminaire faisant l'aveu de cette retraite.

1^{er} mars. -Gautier assiste à une assemblée d'artistes organisée par la *Démocratie pacifique*, qui rend compte de cette assemblée dans son n°3 : Gautier fait partie du bureau provisoire de l'Assemblée : il s'agit de proposer une administration spéciale des beaux-arts. Le nom de Gautier disparaît des comptes rendus des réunions ultérieures.

6 mars. -Balzac écrit à Mme Hanska, à propos des raisons pour lesquelles il a refusé de se rendre à l'invitation de Mme de Girardin:

Je suis allé chez Gautier pour le prier de tout expliquer à Mme de Girardin. Vous ne sauriez croire comme Ernesta Grisi est hideuse, et quelle vermine ronge ce ménage composé de deux personnes aussi sales l'une que l'autre(141).

26 mars. -Mort de la mère de Gautier.

21-22 avril. -Début dans *La Presse* des comptes rendus du « Salon », quatorze articles, le dernier le 10 mai.

27 mai. -Communion de Théophile Gautier fils.

Juin. -Buloz consent à annuler le traité concernant *Le Capitaine Fracasse* dans la *R.D.M.*, traité conclu en novembre 1845 ; Gautier devra rembourser en articles les 2000 francs payés d'avance.

26 juin. -*La Presse* est suspendue jusqu'au 6 août, ce qui n'arrange pas les affaires de Gautier. Il publie un article, « La République de l'avenir » dans *Le Journal d'A. Karr*, et deux articles dans *L'Événement*, « Ateliers de peintres et de sculpteurs, Ingres » le 2 août et « Plastique de la civilisation : Du beau antique et du beau moderne » le 8 août. Les deux premiers seront repris dans *Fusains et eaux-Fortes*.

7 juillet. -Le père de Gautier est mis à la retraite et se retire avec ses deux filles à Montrouge, route de Châtillon, où Gautier se rendit souvent.

6 août. -Gautier, sans doute écoeuré par les événements, désire se fixer comme colon en Algérie et fait une demande au ministre de la guerre d'une concession de quatre-vingt-dix-neuf hectares dans la vallée de Zerhama dans le périmètre de Philippeville. La demande est restée à l'état de brouillon.

5 septembre. -Début de la publication dans *La Presse* de « Le Panthéon. Peintures murales de Chenavard » ; la publication se poursuivra les 6, 7, 8, 9, 10 et 11 ; l'ensemble sera repris dans *L'Art moderne* en 1856.

20 septembre. -Début de la publication dans *La Presse* du roman *Les deux étoiles (Partie carrée, la Belle Jenny)* qui se poursuivra en vingt feuilletons jusqu'au 15 octobre. Il paraîtra en librairie en 1851 sous le titre *Partie carrée* et aura une nouvelle édition en 1865 sous le titre *La Belle Jenny*.

Novembre. -Au début du mois, Gautier s'installe à l'hôtel Pimodan dans une dépendance de son ami le peintre Boissard de Boisdénier, chez qui se passaient les « fantasia » évoquées par Gautier,

mais aussi des dîners et des soirées musicales, auxquels il était souvent convié.

Dans l'année, quarante-trois articles de critique dramatique, vingt-neuf de critique artistique, et deux articles de variétés.

A suivre

Pierre LAUBRIET

NOTES

1. *L'illustration*, 9 mars 1867, reprise dans *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, 2^e éd. pp. 6-13.
2. Paris, Juven, 1907.
3. Paris, Juven, 1909.
4. Paris, Charpentier, 1879.
5. Paris, Plon, 1874.
6. Il est publié dans le *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 2, 3, 5, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19, à suivre.
7. Paris, Hachette, 1907.
8. Paris, Hachette, 1892, 2 vol.
9. Paris, Flammarion, sd (1896).
10. Paris, Dentu, 1885-1891, 6 vol., plus particulièrement le tome I.
11. Cf *Correspondance générale*, éd. par Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève, Droz, 1985 sqs, 11 vol. parus .
12. *Le Moniteur universel* 25 février 1862 et 26-27 décembre 1863.
13. *La Presse* 21 mars 1852.
14. *La Gazette de Paris* 23 janvier 1872.
15. *Pr.* 24 mars 1851.
16. *GP.* 17 décembre 1871
17. *Cor.* VII, p.258; 25 février 1861.
18. *Le Figaro*, 9 décembre 1836.
19. *Histoire du romantisme* p.6.

20. *Pr.* 20 novembre 1848.
21. Janvier 1823.
22. *Le Journal officiel* 5 octobre 1870.
23. Lettre à Pierre Gautier du 8 mars 1829, cité par R. Jasinski *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Vuibert, 1929, p.31.
24. *M.U.* 28 janvier 1856.
25. *Pr.* 20 octobre 1845.
26. *M.U.* 23 novembre 1862.
27. *Hist. R.*, p.96.
28. Lovenjoul, *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, I, pp.11-15.
29. Voir *Bulletin de la Société Théophile Gautier*
30. *Hist. R.*, pp.166-167.
31. *Albertus*, str. L-LVI.
32. P.35.
33. *Souvenirs littéraires*, II, pp.19-20.
34. *Théophile Gautier*, p.93.
35. Lovenjoul, *HOTG*, I, pp.176-177.
36. M. Du Camp, *Théophile Gautier*, p.45.
37. Pp.44-51.
38. Cité par R. Jasinski, *op. cit.* p.133, n.2.
39. *Revue des deux mondes*, 1^{er} juillet 1848, repris dans *L'Art moderne*, pp.95-97.
40. *Confessions*, I, p.307.
41. *Cor.* I, p.49.
42. *Hist. R.*, pp.236-238.
43. Houssaye, *op. cit.*, pp.308-309, repris par R. Jasinski, *op. cit.* p.266.
44. *Op. cit.* I, p.352.
45. Voir *Cor.* I, p.416.
46. *Confessions*, IV, pp.274-275, cité par R. Jasinski, *op. cit.* pp.295-296.
47. *Cor.*, I, pp.72-73.
48. Cf R. Jasinski, *op. cit.*, p.295.
49. Notice pour A. Baschet, Lovenjoul *HOTG*, I, p. XXV.
50. *Vert -Vert*, 15 décembre.
51. *Portraits contemporains*, p.45.
52. *Cor.* I, pp.56-57.
53. *Cor.*, I, p.58.

41. *Cor.* I, p.49.
42. *Hist. R.*, pp.236-238.
43. Houssaye, *op. cit.*, pp.308-309, repris par R. Jasinski, *op. cit.* p.266.
44. *Op. cit.* I, p.352.
45. Voir *Cor.* I, p.416.
46. *Confessions*, IV, pp.274-275, cité par R. Jasinski, *op. cit.* pp.295-296.
47. *Cor.*, I, pp.72-73.
48. Cf R. Jasinski, *op. cit.*, p.295.
49. Notice pour A. Baschet, Lovenjoul *HOTG*, I, p. XXV.
50. *Vert -Vert*, 15 décembre.
51. *Portraits contemporains*, p.45.
52. *Cor.* I, pp.56-57.
53. *Cor.*, I, p.58.
54. *Le Collier des jours*.
55. Strophes 28-32.
56. Strophes 23-27.
57. *Poésies diverses*, *Sonnet* « Pour veiner de son front la pâleur délicate.... ».
58. *L'Artiste*, 10 mai 1857, « Galerie du XIXe siècle. Madame Emile de Girardin ».
59. 25 août, *Cor.*, I, pp.74-75.
60. *Cor.*, I, p.115.
61. *BSTG*. N° 14, p.108.
62. *Cor.*, I, p.83.
63. *Cor.*, I, p.94, billet à Houssaye.
64. *Cor.*, I, p. 104.
65. Voir *BSTG*. N° 1, p.65.
66. *Cor.*, I, p.118.
67. *Cor.*, I, pp.132-133
68. Lettre du 28 janvier 1839, *Cor.*, I, p.141.
69. *HOTG*, I, pp.175-180.
70. Lettre à Eugène de Nully de janvier 1839, *Cor.*, I, p.142.
71. *Cor.*, I, p.141.
72. Lettre d'Adèle, *Cor.*, I, p.144.
73. *Lettres à l'Etrangère*, éd. R. Pierrot, I, p.636.
74. *Portraits contemporains*, pp.119-121.
75. *Second rang du collier*, p.120.

88. « Yeux verts et talons roses », in *Le Salon littéraire*, 28 septembre 1843, repris dans *Caprices et zigzags*.
89. *La Sylphide*, 3 juillet 1842, repris dans *Espana*.
90. *Cor.* I, pp.254-262.
91. Cf *Cor.*, I, pp.265-269.
92. *Loi HOTG*, I, pp.231-236.
93. Début mars 1865, *Cor.*, IX, p.38.
94. Cf. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*.
95. *Cor.*, I, p.302 n.1
96. Lettre à sa mère du 6 mars 1841, *Cor.*, I, p.306.
97. Id., 17 mars, *Cor.* I, p.307.
98. *Lettres à l'Etrangère*, II, 9 avril 1843.
99. *Cor.*, I, pp.254-261.
100. *Cor.*, II, p.94.
101. *Cor.*, II, p.70.
102. *La Presse*, 23 novembre 1838.
103. Vers le 10 novembre, *Cor.*, II, p.98.
104. *Cor.*, II, p.180.
105. Lettre de L. Lherminier du 24 mai, *Cor.*, II, p.155.
106. *Cor.*, II, pp.187-188.
107. *Pr.*, 26 janvier 1846.
108. *Ibid.*, 17 janvier 1848.
109. *Cor.*, II, p.213, lettre de février 1845.
110. E. Bergerat, *op. cit.*, p.41.
111. *Cor.*, II, p.270.
112. A ses parents, 23 juillet, *Cor.*, II, p.271.
113. « Florence », p. 180.
114. *Cor.*, II, p.283.
115. *M. U.*, 24 août 1862
116. *Lettres à l'Etrangère*, III, pp.71-72.
117. *Ibid.*, III, p.77.
118. *Ibid.*, III, pp.112-113.
119. *Ibid.*, III, pp.154.
120. *Ibid.*, III, p.130.
121. Cf Th. Gautier *Voyage pittoresque en Algérie*, éd. Madeleine Cottin.

122. *Lettres à l'Etrangère*, IV, p.46.
123. *Ibid.*, III, p.147.
124. *Ibid.*, III, p.186.
125. *Cor.*, III, p.29.
126. *Cor.*, III, p.51.
127. *Lettres à l'Etrangère*, III, p.186.
128. A sa mère, 26 juin, *Cor.*, III, p.128. Cette lettre donne le détail de son itinéraire jusqu'en Angleterre. Cf également Th. Gautier, *Voyages en France*, éd. par Cl. Lacoste-Veysseyre, La Boite à documents, 1998.
129. *Cor.*, III, p.58. Cf *En Allemagne et en Suisse avec Théophile Gautier*, éd. par François Brunet, la Boite à documents, sous presses.
130. 26 juin, *Cor.*, III, p.62.
131. *Cor.*, III, p.63.
132. *Cor.*, III, pp.94-99.
133. A sa mère, *Cor.*, III.
134. *Lettres à l'Etrangère*, III, p.479.
135. *Cor.*, III, p.108.
136. Cf Lovenjoul *HOTG*, I, pp.323-324.
137. *Cor.*, III, pp.286-287.
138. *Lettres à l'Etrangère*, IV, pp.67 et 69.
139. *Ibid.*, IV, p.97.
140. Cf M. du Camp, préface d'*Emaux et Camées*, 1887.
141. *Lettres à l'Etrangère*, IV, pp.227-228.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ THEOPHILE GAUTIER

INDEX MATIÈRES DU N° 01 AU N° 20 1979 à 1998

Actes de colloque

- Théophile Gautier, l'art et l'artiste 04
- Théophile Gautier et la narration 06
- Théophile Gautier et la musique 08
- L'Imaginaire de Théophile Gautier 10
- L'Orient de Théophile Gautier 12
- Théophile Gautier en son temps 15
- La Comédie de la vie et de la mort 18

Articles

- Affinités secrètes* Hartman 18
- Air musical Voisin 08
- Albertus* Berthier 12, Saidah 14
- Alhambra Lipschutz 12
- Allemagne Brunet 19
- Années d'apprentissage Cermakian 04
- Amérique latine Séris 15
- Apollinaire Caizergues 02, Lentengre 05
- Appel de l'Orient Bulgin 12
- Arabesques Brunon 04
- Architecture Burnett 04, 05
- Ariel* Moulinat 15
- Arria Marcella* Eigeldinger 01, Grasso 06, Brix 18
- Art ensemble du 04
- Art plastique Zalis 04
- Art pour l'Art Ruby 20
- Artiste ensemble du 04
- Artiste*, revue Edwards 04 ; 07 ; 09
- Au-delà Gutierrez 18
- Avatar* Baudry 12, Zenkine 18
- Avatars Zenkine 18

Ballet Lipschutz 15
 Balzac Honoré de Montandon 15
 Banville Théodore de Brunet 15 ; Edwards 15
 Barbares modernes Moussa 12
Barcarolle Cantaloube-Ferrieu 08
 Baroque Brunon 04
 Beau idéal Whyte 12
 Beauté virile Ubersfeld 12
Benvenuto Cellini de Berlioz Ramaut 15
 Berlioz Hector Hevelyne 02 ; Bailbé 04 ; Hofer 08 ; Ramaut 15 ;
 Fleck 18
 Berthoud Samuel-Henry Adam et Brix 17
 Bibliographie rubrique régulière
 Bibliographie de la France Lacoste 11, 13, Savalle 14
 Brisacier de Nerval Malandain et Rosa 04

 Camarde Delporte 18
Capitaine Fracasse Dupouy 02 ; Malandain et Rosa 04 ; Campagnoli
 04, 05, 06, 09, 10 ; Brunon 06, 09, 10 ; Gallingani 09 ; Laforgue 09 ;
 Lentengre 09 ; Whyte 09, 14, 15, 17, Tohmé, Rizza 18, Brunon 19
 Caprice Brunon 04
 Carnaval de Venise Claudon 08
 Château Brunon 10
 Château d'Arengosse Dupouy 11
 Château de Sigognac Campagnoli 04
 Chemin de fer Delporte 15
 Chez soi Zenkine 13
 Chimère rétrospective Lipschutz 11
 Chinois Von Minden 12
 Chronologie de la vie de T.G. (1811-1848) Laubriet 20
 Cinéma Gautier au Romer 03 ; Fontaine 10
 Clair-obscur Met 20
 Classicisme Tortonese 19
 Cohérence, rigueur et poésie Brunet 17
Comédie de la mort Burnett 02 ; Schick 11
 Comédie de la vie Guttierrez 18
 Comédie de la vie et de la mort, colloque 1996, 18
 Comédies espagnoles de la mort Brunet 18

Concept de la régénération Drost 04
 Constantine disparue N. Bilous 12
Constantinople Moussa 11 ; Barthélémy 12 ; Berchet 12 ; Berenguer
 12 ; Aktulum 19, 20
Contes fantastiques Fornasier 06 ; Gann 06 ; Rizza 10 ; Fernandez-
 Sanchez 18 ; Oliveira 18
 Coordonnée spatiale Molina-Rueda 15
 Cormenin Louis de Lacoste 19
 Couleurs Schapira 04
 Courbet Gustave Leduc-Adine 04 ; Moulinat 11
 Création Avignon-Le Roux 18
 Création romantique Brix 18
 Critique d'art Moulinat 18
 Critique d'opéra Delporte 08
 Critique littéraire Court-Perez 15
Croix de Berny Senninger 06
 Croquis et pochades Delporte 18
 Curiosité morbide Lavaud 18

 Dandy Saidah 14
 Danse Fizaine 04
 Danse des *Djinn*s Davies Cordova 18
 Danse macabre Henry 18
 Danseuse Davies Cordova 18
 Danse espagnole Lipschutz 08
 Danseuses fantômes Imura 15
 Décor mythique Brunon 10
 Désir Dumoulié 14
 Description Aktulum 19
 Destruction des simulacres Zenkine 18
Deux colombes N. Bilous 08
 Diable Saidah 14
 Dispersion culturelle Zenkine 15
 Documentation rubrique régulière
 Dossier américain Burnett 01, 02
 Double Campagnoli 10 ; Whyte 10
 Durée Brunon 06
 Duseigneur Jehan Lacoste 07

Ecriture Dumoulié 14
 Ecriture poétique Schick 15
 Education Zenkine 16
 Enluminures Henry 18
 Esbekieh Brahimi 12
 Espagne Lipschutz 02, 15, 19
Espana Senninger 02 ; Bailbé 18
 Esthétique Brunon 04 ; Voisin 04 ; Barthélémy 12 ; Whyte 12
 Esthétique de la ville morte Lavaud 18
 Eternité Hamrick 18
 Eternité artistique Fizaine 18
 Ethique Voisin 04
 Etudes gautiéristes en Angleterre Whyte 01
 Etudes gautiéristes en Espagne Fernandez-Sanchez 05
 Etudes gautiéristes au Japon Kimata 02, 03
Exilés de Banville Brunet 15
 Exotisme Goldfield 03
 Exposition au Musée d'Orsay Tortonese 19
 Exposition de 1859 Drost 04
 Expression poétique de la mort Bailbé 18
 Extra-monde Schapira 08

 Fantasmés égyptiens Schapira 12
 Fantastique Baudry 04 ; Soncini 10 ; Met 20
 Fantastique archéologique Pasi 06
 Femme orientale Berenguer 12 ; Lacoste 12
 Figures mythiques Montoro 20
 Fin de siècle Laubriet 13
Fortunio Lacoste 06
 Fortuny Mariano de Lipschutz 15
 Fromentin Eugène Wright 04 ; Hartman 12, 15

 Gautier en son temps, colloque 1993, ensemble du 15
 Gautier Judith Lacoste 03 ; Cazeaux 08 ; Fizaine 14 ; Lacoste 14,
 Nogrette 14 ; Franc 19, 20
 Gobineau Goldfield 03
 Goulatromba Fontaine 08
 Goya Lipschutz 02, 11 ; Delesalle 04
Grotesques Hevelyne 02 ; Rosen 09 ; N. Bilous 16

Herméneutique Met 20
Hiéroglyphes Tortonese 12
Histoire Zalis 04 ; Zenkine 16
Histoire d'une pétition Moulinat 14
Homme qui rit Laforgue 09
Houssaye Arsène Brunon 15
Hugo Victor Gély 07 ; Fizaine 09 ; Laforgue 09, Franc 20
Humour Voisin 06 ; Fernandez-Sanchez 18

Idéal Fornasier 06
Illustrateurs français Stamm 04
Image théâtrale de l'artiste Malandain et Rosa 04
Images de la mort Rizza 18
Imaginaire ensemble du 10 ; Rizza 10
Immortalité littéraire Fizaine 18
Ingres Dominique Snell 04
Initiations Baudry 12
Inventaire des biens de Gautier Lacoste 10
Isolement métaphysique Molina-Rueda 15

Janin Jules Bailbé 15
Jettatura Pelckmans 03, 15, 17 ; Cogmann 18 ; Fisher 18 ; 19 ; Met 20
Jour nocturne Eigeldinger 01
Journal d'Eugénie Fort 02, 03, 05, 07, 09, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19
Juge de Gautier par lui-même Lacoste 11

Lamartine Alphonse de Croisille 07 ; Lacoste 07
Langage de l'amour Court-Perez 14
Lassailly Charles Moulinat 15
Lechesne Auguste Richer 04
Léandre Court-Perez 14
Legouvé Ernest Lacoste 07
Lettre d'amour Fizaine 15
Lingay Joseph Lacoste 02
Livre de Jade de Judith Gautier Nogrette 14
Loti Pierre Hartman 12
Louis XIII oriental Brunon 12

Machines à remonter le temps Baudry 15
Mademoiselle Dafné Schapira 10 ; Senninger 16
Mademoiselle de Maupin Fernandez-Sanchez 03 ; Fiske 04 ; 16, 17
 Maillet Caroline Schopp, 18
 Mallarmé Stéphane D. Bilous 16
 Manet Edouard Leduc-Adine 04
 Marilhat Prosper Amelinckx 04
 Masque Montandon 18
 Matamore Tohmé 18
 Mauvais oeil Fisher 17, Montoro Araque 19
 Mélancolie Fizaine 12
 Merveilleux Baudry 04
 Meyerbeer Giacomo Bailbé 08
 Millet Jean-François Leduc-Adine 04
 Miroir Fiske 04 ; Lardoux 18 ; Lefebvre 18
 Modernité Lardoux 09 ; Berchet 12 ; Hamrick 15
 Monpou Hippolyte Jensen 08
 Morbidité de l'ailleurs Barthélémy 18
 Mort ensemble du 18
 Mort à Venise Girard 18
 Mort du poète Schick 18
Morte amoureuse Montandon 15
 Musée espagnol Lipschutz 04
 Musée secret Richer 07
 Musicien romantique Whyte 08
 Musique ensemble du 08 ; Gann 06 ; Fleck 18

 Narcisse Schapira 06
 Narrateur Lacoste 06
 Narration ensemble du 06
 Neige Montandon 05
 Nerval Gérard de Malandain et Rosa 04 ; Whyte 10 ; Barthélémy 12 ; Mizuno 20
Nid de rosignols Whyte 08
Nonne sanglante de Charles Gounod Gann 17
 Norge Voisin 18
Nostalgies d'obélisques Schick 12
 Nourriture et langage Court-Perez 14

Nouvelles Schapira 03 ; 04

Nuits d'été Brunet 19

Oeuvre complet Bertin 19

Oeuvre d'art Montandon 04

Oeuvre plastique Eigeldinger 04

Oeuvres narratives Montoro 20

Onuphrius Whyte 18 ; Avignon 18

Opéra Edwards 05

Orient ensemble du 12

Orient sans frontière Huré 12

Orients Moulinat 12

Orients musicaux Gann 12

Owen Thomas Soncini 10

Pastiche Nogrette 13

Paysage Schick 09

Paysagistes Miquel 04

Pégase à vapeur Ehrard 12

Peintres polonais Ehrard 04

Peinture vénitienne du XVIIIe siècle Girard 04

Pessimisme romantique Brum 18

Pierre tombale Lefebvre 18

Péri Gann 04

Pittoresque Brunon 06

Poésies Burnett 05 ; Lardoux 12 ; Avallone 18 ; Lardoux 18

Poésies de circonstances Lardoux 15

Poésies libertines Lardoux 13

Poetae minores et histoire littéraire N. Bilous 16

Politique Voisin 15

Politique descriptive Aktulum 19

Pons Gaspard de Gély 07

Portraits qui s'animent Baudry 18

Préciosité Avignon-Le Roux 17

Premières poésies Avallone 18

Presse du XIXe siècle Lacoste 01, 02

Prière sur l'Acropole Pelckmans 04

Profondeurs Schapira 10

Prose journalistique Berthier 18

Réalisme Leduc-Adine 04
Récits Eigeldinger 04
Récits de voyage Zielonka 08
Récits fabuleux Baudry 08
Récits fantastiques Whyte 06 ; Fernandez-Sanchez 18
Référence artistique Whyte 04
Réimpression d'articles Edwards 17
Renan Ernest Pelckmans 04
Résurrection du passé Brix 18
Rêve de pierre Schick 09
Révélations et initiations Baudry 12
Revue du XIXe siècle Gann 03
Reyer Ernest Kordes 15
Rimbaud Arthur Barthélémy 18
Rogier Camille Pouillon 12
Roi Candaule Cogman 18
Roman de la momie Baudry 12
Romans et contes Molina 20
Romantisme Avignon-Le Roux 17 ; Tortonese 19
Rousseau Théodore Miquel 05

Saint Victor Paul de Lacoste 19
Sappho Richer 07
Scribe Eugène Court-Perez 15
Sculpture romantique Hamrick 18
Signes Met 20
Sigurd d'Ernest Reyner Gann 17
Société nationale des Beaux-Arts Lacoste 16
Soleil bleu Campagnoli 06
Solidarité littéraire Mizuno 20
Soulié Frédéric Graner 07
Spectateur d'opéra Delporte 08
Souvenirs de Pompéi Mizuno 20
Spirite Pelckmans 04 ; Lefebvre 12 ; 14, 16
Spirites Lefebvre 15
Statuette de Fanny Elssler Richer 03
Stéréotypes Aktulum 20
Stevens Arthur Lacoste 07

Tableaux de siège Lavaud 18
 Tauromachie Fizaine 04
 Temps Montandon 18
 Terre du soleil Eigeldinger 12
 Théâtralité de la mort Avallone 18
 Théâtre Gautier au M. et M.C. Fontaine 10
 Thématique de la mort Berthier 18
Toast funèbre de Mallarmé D. Bilous 16
 Traductions anglaises Browson 13
 Traductions en Espagne Giné Janer 19
 Transposition d'art Bailbé 15
 Triangle de la mort Cogman 18
Tour en Belgique Merello 10
Tristesse en mer Lentengre 05

 Univers mythique Avignon 16

 Vallombreuse Court-Perez 14
 Venise Girard 18
 Verdi Giuseppe Gann 08
 Vie ensemble du 18
 Vie musicale Gann 17
 Villiers de L'Isle Adam Auguste Giner Janer 11
 Villes-paysage Molina 20
 Visages du mourir Oliveira 18
Voyage en Algérie Mollier 05 ; Hartman 12
Voyage en Espagne Bulgin 12
Voyage en Russie Montandon 05
 Voyages de Gautier en Angleterre Cockerham 02
 Voyant D. Bilous 16

 Wagner Richard Eigeldinger 08 ; Franc 19

 Yvonne de Galais Colas 11

 Zurbaran Lipschutz 04

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

Renouvellement

Nom.....

Prénom.....

Adresse.....

.....

.....

.....

Téléphone.....

Je déclare adhérer à la Société Théophile Gautier en qualité de :

- membre bienfaiteur : 400 F
- membre donateur : 250 F
- membre actif français : 150 F
- membre actif étranger : 200 F ou 40 \$

En-joint :

- un chèque bancaire
- un chèque postal

L'ordre de :

Société Théophile Gautier - CCP 2003 96 T Montpellier

Les chèques libellés en US\$ ou en \$ CDN sont à mettre à l'ordre de Peter Edwards et lui adresser à Mount Allison University, Sackville, E4L 1C7, NB CANADA.

Date : Signature :

Achévé d'imprimer à
ARCEAUX 49
4^e trimestre 1998
04 99 23 25 00

