

**BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ
THÉOPHILE GAUTIER**

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

**MM. 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

2003.96T

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**

Tout renseignement (en particulier d'ordre bibliographique) pouvant faciliter le travail des « gautiéristes » est le bienvenu : Le bulletin est ouvert à tous.

SOMMAIRE

Thierry CHEVRIER Rencontre de voyage	3
Claude KNEPPER Un Plagiat du jeune Gautier : « La statistique industrielle du département de l'Ain »	5
Kubilay AKTULUM Les Structures narratives et l'intertextualité dans <i>Constantinople</i>	41
Laurent SOUFFLET La Douceur ironique dans <i>Le Capitaine Fracasse</i> . La littérature et le théâtre : la défaite identitaire	69
Marie-Ange FAUGEROLAS Théophile Gautier ; de l'occulte à l'âme	97
Eric BERTIN Une Lettre inédite au président Gautier	105
Claudine LACOSTE Carnets d'Eugénie Fort, 1er janvier -31 décembre 1864	107
Pierre LAUBRIET Chronologie de la vie de Gautier : 1849-1860	135

GAUTIER ET L'ESPAGNE

Journée du 19 mai 2000

Robert BAUDRY Une Carmen, un Don Juan dans <i>Tra los montes</i>	169
Patrick BERTHIER Vers de feuilleton : vers de mirliton ?	179
François BRUNET A propos d'un vers de « L'Escurial »	187

François BRUNET	
Gautier et la poésie populaire espagnole	197
François BRUNET	
Les vers espagnols du Carnet.....	209
Andrew GANN	
La Fortune musicale d'España	221
Stéphane ESCOUBET	
La mise en musique des poésies d' <i>España</i> : une Espagne de salon ?	225
Anne-Marie LEFEBVRE	
De la Vierge au Verseau : variations sur l'eau et le sang dans <i>España</i>	233
Françoise COURT-PEREZ	
Le représentations de la mort dans <i>España</i>	251
Information - Bibliographie	266
Bulletin d'adhésion	267

RENCONTRE DE VOYAGE

Dans son ouvrage *Du Rhin au Nil*, paru en 1880 chez Plon à Paris, Fortuné du Boisgobey raconte (pp.20-24) sa rencontre avec Gautier, en route pour la Russie, à la gare de Berlin, en août 1861. La biographie de Boisgobey permet de situer cette rencontre le 9 ou le 10 août.

« (...) A ma gauche, autre poète, Russe celui-là et journaliste par-dessus le marché, qui est bien l'original le plus cocasse que j'aie rencontré depuis mon départ ; il a un nom moscovite que je n'ai jamais pu retenir, et il rédige en chef, à Petersbourg, une feuille qui a nom *Iskra*, -en français, l'*Étincelle*, - et qui est, paraît-il, le *Charivari* de l'endroit. Ce représentant de la jeune Russie littéraire et plébéienne est un petit homme assez gros, porteur d'une face barbue, ornée d'un large nez épaté et d'une paire d'yeux qui brillent comme des escarboucles.

« Il revient de Paris, et il y est allé accomplir un pèlerinage. Où ? je ne m'en serais jamais douté, s'il ne me l'avait dit : au tombeau d'Alfred de Musset. Il a, à ce qu'il prétend, traduit en russe toutes les poésies du chantre de Rolla, -c'est ainsi qu'il l'appelle,- il professe pour lui une admiration fanatique. Il a aussi traduit Béranger (...) Son bavardage me réjouit, et je voudrais le faire causer sur son pays, mais il n'a que Paris dans la cervelle ; il connaît à fond la littérature parisienne, et il n'est chez nous si mince poète et si piètre romancier qu'il n'ait lu et relu. Le plus drôle c'est qu'il parle français fort mal, et qu'il ne le comprend pas beaucoup mieux.

« Du reste ce lettré des bords de la Néva est un buveur intrépide, et, naturellement, il ne boit que du vin de Champagne. Par malheur, sa tête chavire à la seconde bouteille, et comme il va jusqu'à la troisième, il est régulièrement ivre à la fin du dîner. Ce soir, il avait l'ivresse tendre, et comme il devait partir à minuit par le chemin de fer il m'a fait jurer que je ne le quitterais qu'à la gare. Depuis deux jours nous faisons commerce d'amitié, et, de plus, il m'amuse assez. J'ai donc consenti à aller avec lui passer ma dernière soirée au Kroll, qui est le Mabile (sic) de Berlin. En voiture et au grand air, l'exaltation du traducteur de Béranger commence à prendre des proportions inquiétantes. A toute minute il me saute au cou, et je suis obligé d'employer la violence pour l'obliger à se rasseoir sur les coussins déchirés du droschki. Pour le calmer, je le remets sur le chapitre de la littérature, et le voilà qui entonne un dithyrambe en l'honneur de Théophile Gautier, dont il se dit l'ami intime. Il affirme qu'il a dîné avec lui chez Ledoyen, aux Champs-Élysées, en compagnie de lettrés de haute volée, et que l'illustre auteur de *Mademoiselle de Maupin* et du *Capitaine Fracasse* lui a porté un toast. Mon homme ayant enfourché ce dada, j'en viens à bout plus aisément, et je réussis à le débarquer sans accident à la porte des jardins peu enchantés du Kroll.

« Ce Kroll est un établissement très compliqué (...)

« (...) Mon Russe s'amusait considérablement. Il s'était déjà fait servir une quatrième bouteille, et il la vidait grand train.

« Pour le coup l'envie m'a pris de le planter là, et j'allais m'esquiver, quand j'ai pensé qu'il serait inhumain d'abandonner ce pauvre diable qui n'avait plus guère conscience de lui-même (...). Je ne savais trop comment m'y prendre pour le décider à me suivre, mais j'ai eu l'idée de lui parler de Gautier, et ce nom a produit un effet magique. Le rédacteur en chef de l'*Iskra* m'a suivi comme un chien quand on lui montre un morceau de sucre ; il s'est laissé emballer de nouveau dans la calèche, et je l'ai amené à l'hôtel. Heureusement, sa malle était bouclée et sa note payée, de sorte que, l'heure du train approchant, je n'avais plus, pour remplir jusqu'au bout un devoir de charité, qu'à accompagner le trop sensible Moscovite à la gare de l'Est. Ainsi ai-je fait, et c'est précisément à la gare que s'est produit le dénouement inattendu de cette farce bachique. Nous arrivons. Je fais enregistrer ses bagages, je prends son billet par Eydtkounen, et je me disposais à le conduire jusqu'à son wagon, lorsque j'aperçois en costume de voyage, payant sa place au guichet, et partant évidemment par le même train, qui ?... Gautier en propre personne, Gautier majestueux et calme, comme toujours, et flanqué de deux compagnons de voyage, évidemment boyards de profession. Ma foi ! l'occasion me paraît trop belle, et sans réfléchir aux conséquences de mon premier mouvement, je cours à mon Russe, je lui fourre ses *tickets* dans sa poche, je le prends par la main, je le traîne au guichet, je lui montre Théophile, et je le lâche.

Alors a commencé une scène épique. Le poète de Pétersbourg se jette dans les bras du grand homme qu'il admire, et l'embrasse en sanglotant de joie. Gautier ne le reconnaît pas du tout et le prend probablement pour un fou. Il reste Olympien, mais il repousse l'intrus d'un coup de poing magistral, et l'amateur des lettres françaises tombe sur son postérieur aux pieds du bon Théo, qui porte tranquillement son lorgnon à son œil pour voir à quelle sorte d'animal il a affaire. J'aurais bien, par bonté d'âme, relevé mon ami d'un jour, mais j'ai été pris d'un tel fou-rire, que je me suis sauvé, le laissant s'expliquer avec son maître en poésie. Ils ont dû voyager ensemble, et Dieu sait ce qui se sera passé en route. Si jamais je rencontre Gautier à Paris, je le lui demanderai.

« En attendant je vais me coucher, un peu consolé des fadeurs de Berlin par cet épisode tragi-comique. Demain matin, dès l'aube, je secouerais la poussière de mes souliers sur cette capitale des bottes fortes, et je mettrai le cap sur Dresde. C'est encore l'Allemagne, mais ce n'est déjà plus la Prusse. »

Thierry CHEVRIER

UN PLAGIAT DU JEUNE THÉOPHILE GAUTIER : LA « STATISTIQUE INDUSTRIELLE » DU DÉPARTEMENT DE L'AIN (1834)

Depuis quelques années on s'occupe beaucoup de statistique en France ; et ceux qui écrivent sur cet objet d'économie politique, n'ont pas toujours pu s'assurer de l'exactitude des résultats qu'ils présentaient.¹

Une place d'emprunt

Les auteurs prolifiques réservent souvent des surprises à leurs lecteurs. Ainsi, lorsque l'on ouvre pour la première fois le volume des *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique* et que l'on découvre, en tête de celui-ci, une « Statistique industrielle du département de l'Ain » l'on se demande, l'espace d'un instant, si l'on ne s'est pas trompé d'auteur ou d'ouvrage. Puis on dissipe vite ce trouble en se disant que ce cher Théophile Gautier a vraiment touché à tout. L'on se promet de consulter à l'avenir directement la table des matières, pour éviter de se laisser ainsi surprendre par les bizarreries d'un éditeur qui aurait été mieux avisé de reléguer cette curiosité en appendice.²

Il est en effet des bizarreries qui semblent là, comme la lettre volée d'Edgar Poe, pour décourager les esprits non sagaces. Une première place, octroyée en tête d'un volume sur l'art à une étude dont le thème est l'antipode, voilà qui ne pouvait que condamner la « Statistique du département de l'Ain » à ce rejet inconscient de l'intelligence qui plonge dans l'oubli les productions anomales. Pourtant, à y regarder de plus près, ce texte au titre et au contenu rébarbatifs n'est pas sans intérêt pour la connaissance de notre prolifique auteur. La dernière page de l'édition de 1883 indique que cette étude avait été publiée à l'origine dans la *France industrielle*, n° 2, mai 1834.³ C'est l'année où Théophile rédige pour une autre *France*, littéraire cette fois, une série de portraits (les *Grotesques*). Il n'a pas encore vingt-trois ans. La rédaction de cet article se situe donc au début de sa carrière. Qui plus est, il s'agit de la première étude non littéraire ou artistique publiée par le jeune Théophile. Celui-ci ne manque d'ailleurs pas d'audace, car, ce faisant, il inaugure dans cette *France industrielle* qui n'en est qu'à son deuxième numéro, la rubrique consacrée à l'étude systématique des départements sous l'aspect industriel !⁴ Il ne dérobe cependant pas à la responsabilité qui lui est confiée. Force est même de constater que sa « statistique industrielle » dénote une connaissance réelle du sujet.

La présence d'un telle étude parmi les premiers écrits du jeune Théophile ne pouvait provenir que d'un intérêt personnel pour le département de l'Ain ou d'une commande. Rien n'attestant dans la vie du jeune Théophile un intérêt particulier pour ce département, la seconde hypothèse s'imposait. Elle était confirmée par le fait qu'il avait publié un mois auparavant, dans la même *France industrielle*, un article sur le

« Salon de 1834 ». Restait à découvrir comment le jeune Théophile avait bien pu se rendre digne d'une commande dont le sujet lui était totalement étranger ! Trois nouvelles hypothèses, non exclusives l'une de l'autre, se présentaient alors à l'esprit : soit le jeune Théophile s'était rendu dans le département de l'Ain, soit il avait bénéficié d'informations orales ou écrites d'un correspondant du département de l'Ain, soit il avait compulsé lui-même des études sur le département de l'Ain. Rien n'attestant dans sa biographie connue l'existence d'un voyage effectué à cette époque dans le département de l'Ain et rien n'attestant dans sa correspondance connue l'existence d'un échange épistolaire avec quiconque sur ce sujet, nous nous sommes engagé sur la troisième piste : la recherche des sources qui auraient pu servir de documentation pour cet article de commande.

Sources des emprunts

La Statistique du préfet Bossi

À cette époque, l'étude de référence sur le département de l'Ain est la *Statistique du département de l'Ain* publiée sous la responsabilité du préfet Bossi en 1808.⁵ Avec ses 720 pages, elle constitue une véritable somme sur le département.⁶ Théophile l'avait très certainement consultée pour rédiger son article. Quelle ne fut pas notre surprise en la parcourant, de constater qu'il avait fait plus que s'en inspirer : il avait été jusqu'à recopier quasi littéralement des phrases entières ! D'une recherche des bases documentaires, nous sommes passé à une recherche systématique des passages démarqués, fouillant à travers toute la somme de Bossi (qui ne possède pas d'index) les passages qu'avait pu utiliser le jeune Gautier, tout au moins pour les parties de son étude n'évoquant pas des données récentes. En effet il mentionnait également, au début et à la fin de son article, un certain nombre de données récentes qui ne pouvaient provenir de la statistique du préfet Bossi, publiée un quart de siècle auparavant. Si cette dernière constituait à l'évidence la principale source de l'article de Gautier, d'autres publications, plus récentes, avaient dû être consultées.

L'Annuaire du département de l'Ain pour l'année 1834

L'Annuaire du département de l'Ain, publié chaque année depuis 1799 s'est révélé être la deuxième source utilisée par Gautier. On peut prouver qu'il a même consulté et utilisé sa toute dernière livraison, celle de 1834, car il cite des projets qui ne se trouvent pas mentionnés dans la livraison de 1833.⁷ Gautier a démarqué *L'Annuaire* sans plus de gêne que la *Statistique* de Bossi et ce pour la première partie de son article, consacrée à la topographie générale du département et aux moyens de communication existants ou projetés (routes, rivières, chemin de fer).⁸

Les rapports sur les produits de l'industrie française exposés à Paris en 1823 et 1827

En fin d'article, se trouve un troisième ensemble de données récentes : les noms d'un certain nombre de fabricants du département de l'Ain récompensés pour la qualité de leurs produits par le gouvernement français aux expositions nationales de 1823 et 1827. Ces expositions des produits de l'industrie française avaient eu lieu à Paris et nous avons retrouvé les informations fournies par Gautier dans deux rapports qui répertorient les exposants et les produits récompensés :

HÉRICART DE THURY (Louis-Étienne-François, vicomte) et MIGNERON (Pierre-Henri), *Rapport sur les produits de l'Industrie française présenté au nom du jury central...*, Paris, Imprimerie Royale, 1824, XVI-519 p.

HÉRICART DE THURY (Louis-Étienne-François, vicomte) et MIGNERON (Pierre-Henri), *Rapport sur les produits de l'Industrie française, présenté, au nom du jury central, à S.E.M. le Comte de Saint-Cricq*, Paris, Imprimerie Royale, 1828, XVI-573 p.

La *Statistique* du préfet Bossi, l'*Annuaire du département de l'Ain* de 1834 et les rapports sur les produits de l'industrie française récompensés en 1823 et 1827 sont les quatre références que nous avons identifiées comme étant à la source directe de l'article du jeune Théophile.⁹ Nous dirons plus loin quelques mots des passages qui ont résisté à notre enquête serrée.

Au vu de l'importance quantitative des passages démarqués que nous découvriions dans ces différentes sources, établir une liste précise de ceux-ci n'était plus envisageable car elle aurait été non seulement rébarbative mais incapable, de surcroît, de montrer le travail de démarquage ou de réécriture de Gautier. Nous avons donc opté pour l'établissement d'une édition concordante du texte de Gautier et de ses sources, d'autant que ceux-ci étaient peu connus et peu accessibles.¹⁰ Celle-ci offrait également la possibilité de comparer la version originale du texte de Gautier parue en 1834 avec sa réédition parue en 1883, en tête des *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*. En raison de sa longueur, nous avons préféré présenter l'édition concordante du texte de Gautier et de ses sources en appendice. Elle est précédée des protocoles de transcription et d'annotation utilisés pour son établissement. Dans le commentaire ci-après, nous renvoyons aux numéros que nous avons insérés en tête de chacun des paragraphes du texte de Gautier.

Utilisation des emprunts

Des emprunts nombreux et non déclarés

René Jasinski a exposé de manière magistrale les caractéristiques du travail d'emprunt et de réécriture opéré à la même époque par Gautier dans la rédaction des portraits de la *France littéraire*.¹¹ Et il n'hésite pas, à propos de l'article « Théophile de

Viau » paru en avril et juin 1834, au même moment que la « Statistique industrielle », à parler de plagiat :

Outre que Théophile avait trouvé déjà quelques-uns de ces détails dans la *Biographie universelle*, que n'eut-il ici les impressions d'un Sainte-Beuve, ou les fines et sûres éruditions d'un Viollet-le-Duc ! Non seulement il s'est tenu aux notices courantes, mais il les a paraphrasées avec une fidélité qui confine au plagiat. (p. 230-231).¹²

Dans le cas de la « statistique industrielle » du département de l'Ain le constat n'est pas différent et l'on peut sans crainte parler de plagiat. Certes, l'on pourrait tenter d'atténuer cette accusation infamante en distinguant, au coup par coup, selon différents degrés de démarquage, depuis la copie servile jusqu'à la paraphrase, en passant par les simples permutations de mots, phrases ou paragraphes. Mais outre le fait que cette tâche serait rendue fastidieuse par l'intrication fréquente de ces techniques au sein d'un même paragraphe, elle ne permettrait pas de modifier le constat global qui ressort de la simple comparaison des textes.

Montant des emprunts

Si l'on voulait marquer la proportion, l'on pourrait établir qu'un large tiers du livre est du démarquage pur et simple, et qu'un autre tiers analyse et cite, souvent d'après les suggestions et références du devancier. Voilà qui restreint singulièrement l'originalité des *Grotesques*. (Jasinski, p. 234)

Dans le cas présent notre estimation des passages démarqués va largement au-delà de celle effectuée par Jasinski. En effet, ce sont plus des deux tiers de l'article qui sont le démarquage quasi littéral des sources citées. Et il n'y a pas de « tiers médian » comme dans « Théophile de Viau ». La part que l'on peut attribuer en propre à Gautier est donc largement inférieure au tiers de l'article !

Passages sans emprunts

Le recours permanent à l'emprunt – et dans quelle proportion ! – n'a en effet pas empêché le talent littéraire du jeune Gautier de s'exprimer. On le voit surgir dans les transitions et surtout les précisions, comparaisons, avis ou exhortations dont Théophile parsème son article à propos de sujets aussi différents que les pérégrinations des touristes étrangers dans les Alpes (§. 4), les apports du chemin de fer à la civilisation (§. 6), le sondage d'après le procédé artsien (§. 9), la décadence de l'architecture (fin du §. 13), la finesse d'affinage des traits d'or (§. 22), la toilette des élégantes (§. 22) ou encore la défense du savoir-faire des fabricants de l'Ain face à ceux de l'Étranger (chapeaux de paille, §. 23 ; pierres lithographiques, §. 24). Autant d'additions qui trahissent son intérêt pour les progrès des techniques, l'art, le luxe ou encore la gastronomie (§. 11 et 26).

Techniques d'organisation des emprunts

Avec quel cynisme ingénieux il organise ses emprunts ! Sans doute les dates ni les faits ne s'inventent. Mais on ne peut s'empêcher de sourire en suivant page à page comment il reprend, déve-

loppe ou resserre, fond ou distingue, sème les réflexions et les morceaux de bravoure, revient au texte, change pour changer. (Jasinski, p. 233)

Mais ce petit tiers ne rachète en aucun cas le plagiat général. Il n'y a pas grand-chose à rajouter à l'« abrégé du démarquage selon Gautier » formulé par Jasinski. On pourrait en revanche reprendre les techniques qu'il mentionne et montrer que si elles pillent et violentent les sources, elles permettent aussi de gommer leur formalisme quelque peu administratif et de donner au texte une fluidité générale qui rend presque agréable, au final, la lecture de cet article au contenu rébarbatif. Cette étude sur le travail d'écriture et réécriture montrerait que la pratique condamnable du démarquage a sans doute contribué, par la négative, à former le jeune Théophile au métier de l'écriture. Nous préférons attirer l'attention sur un aspect du travail de Gautier qui ne se posait pas avec la même acuité dans le corpus étudié par Jasinski.

Manque d'emprunts récents

On a le sentiment, en effet, une fois achevée la lecture de la « statistique industrielle » du département de l'Ain, que le jeune Théophile ne nous a finalement pas beaucoup entretenus d'industrie, même entendue au sens large. Cela nous a amené à examiner une dimension que Jasinski n'avait pas étudiée, parce qu'elle ne se posait pas dans le cas de « Théophile de Viau » : celle du plan suivi par Gautier pour la rédaction de son article.

Si l'on essaye de reconstituer le plan sous-jacent de son article, on peut distinguer quatre parties, assez bien marquées par des introductions et conclusions. La première (§. 1-6) est consacrée à la topographie générale du *département* (début du §. 1) et à ses moyens de communication existants ou projetés (routes, rivières, chemin de fer, §. 1-5). La deuxième (§. 7-12), décrit la topographie de chaque *arrondissement* : Bourg, Nantua, Belley, Trévoux (§. 8-12). La troisième (§. 13-24), décrit les principales *villes* du département, toujours par arrondissement (§. 13-18), puis le « rang industriel qu'elles occupent parmi les villes de France » (§. 19-24), envisageant d'abord les industries « humbles et populaires » (mégisserie, toile, coton, §. 19-21) puis les plus nobles (affinage de l'or et de l'argent, chapellerie, pierres lithographiques, §. 22-24). La quatrième et dernière partie (§. 25-27) « cite expressément les noms d'hommes et de lieux les plus remarquables sous le rapport industriel », à savoir les *fabricants* médaillés aux expositions de 1823 et 1827 (§. 25-26) et les célébrités scientifiques et littéraires du département (§. 27). Au total, ce sont donc seulement huit paragraphes sur vingt sept qui sont consacrés à l'industrie du département de l'Ain (§. 19 à 26), soit le tiers de l'article environ.

Allons plus loin et examinons comment les sources identifiées ont été utilisées pour la rédaction de ces différentes parties. *L'Annuaire du département de l'Ain pour 1834* a été utilisé pour la première partie de l'article (§. 1-5) en vue de fournir d'en-

trée de jeu des informations récentes, notamment sur les moyens de communication existants et projetés. La *Statistique* de Bossi a permis de rédiger la deuxième partie (topographie des arrondissements), l'essentiel de la troisième partie (à l'exception des §. 23 et 24 consacrés à la chapellerie et aux pierres lithographiques) et la seconde moitié de la quatrième (§. 26). Les *Rapports* des expositions de 1823 et 1827 ont été utilisés, enfin, pour le début de la quatrième partie (§. 25).

Il apparaît clairement au vu de cette distribution, que la *Statistique* du préfet Bossi a fourni l'essentiel de la matière de l'article : dix-sept paragraphes sur un total de vingt-sept (§. 7-22 et 26) ! La seule partie vraiment à jour est celle sur les moyens de communication, la dernière disposant de résultats d'expositions déjà vieux de près de dix ans. Certes, Gautier ne pouvait se lancer d'emblée dans la description minutieuse des forces industrielles du département sans dire d'abord quelques mots du « milieu » naturel et du potentiel humain qu'elles utilisaient et qui conditionnaient en grande partie leur développement. Mais était-il vraiment indispensable d'entretenir le lecteur progressiste de la *France industrielle* des beautés de l'Église Notre-Dame de Brou, du changement de nom de Pont-de-Veyle, du climat fiévreux de Pont-d'Ain et de la perte de son pont ; de l'érection récente d'une statue à la mémoire du général Joubert à Pont-de-Vaux (§. 13-15) et, après cette description des localités de l'arrondissement de Bourg, de caricaturer s'il était encore besoin celles des autres arrondissements (§. 16-18) en décrétant que Belley n'a que son évêché, Nantua ses truites, Trévoux son journal (et encore, au passé), Gex ses fromages et Ferney son Voltaire (également au passé) ?

Limité par le peu de sources récentes qu'il avait entre les mains concernant l'état effectif du potentiel industriel du département de l'Ain, le jeune Théophile s'est vu contraint de meubler son article avec la *Statistique* de Bossi, oubliant que celle-ci était d'abord une statistique générale du département et non une statistique industrielle du type de celle que lui avait commandé la *France industrielle* !¹³ Nous verrons bientôt, au registre des erreurs, que le recours presque exclusif à la *Statistique* de Bossi a même obligé Gautier à dissimuler l'existence du cinquième arrondissement du département ! En tout état de cause, la rédaction de cette « « statistique industrielle » aurait nécessité une mise à jour spécifique de Bossi. Marc-Antoine Puvis s'y était attelé et avait publié, nous l'avons signalé plus haut, une *Notice statistique sur le département de l'Ain en 1828*. Mais Gautier ne l'a visiblement pas eue entre les mains. Il aurait également trouvé dans le *Journal d'agriculture, de sciences, lettres et arts* publié par la Société d'émulation du département de l'Ain depuis 1808 (année de publication de la *Statistique* de Bossi) nombre d'études instructives rédigées par des auteurs natifs du département. Peut-être aurait-il alors conclu de façon moins cavalière la courte partie industrielle de sa statistique :

[...] je crois que je me serai acquitté de ma tâche avec conscience ; je n'aurai plus grand'chose à vous conter sinon que les grosses carpes de la Veyle font des matelottes délirantes, et que la chair fine et ferme des truites de la Versoix est on ne peut plus estimée des connaisseurs. (§. 26)

Erreurs et omissions dans les emprunts

Toute question de plagiat mise à part, on pense bien qu'une telle information ne va pas sans lacunes ni bévues. (Jasinski, p. 234).

Non seulement il n'a rien cherché, rien vérifié, mais il a transcrit parfois avec une légèreté singulière (Jasinski, p. 235).

Il n'a ni le goût de l'investigation, ni le sens du document (Jasinski, p. 237)

Une fois de plus, le jugement de Jasinski est sévère, mais il correspond, hélas, à la réalité. On observe en effet, dans la statistique industrielle de l'Ain, nombre d'erreurs. La plupart, à l'évidence, est due à une lecture trop hâtive des sources. D'autres, et c'est plus grave, sont peut-être le fait d'une omission volontaire. Jasinski cite les fautes d'orthographe, lapsus géographiques et autres « disgrâces de la chronologie » (p. 235). Nous les signalons pour notre part dans les notes d'établissement du texte de Gautier, tout en précisant à la décharge de ce dernier que certaines peuvent être des coquilles dues à l'imprimeur. Certaines erreurs, plus graves, nous ont cependant paru nécessiter un examen plus détaillé car elles introduisent ici et là des contresens :

— Après nous avoir entretenu de la topographie générale du département et de ses moyens de communication (§. 1 à 5), Gautier consacre les §. 8 à 12 de son texte à la description topographique de chacun des arrondissements du département de l'Ain : « Au nord-ouest, dans l'arrondissement de Bourg » (§. 8), « Au nord-est, c'est-à-dire, du côté de Nantua » (§. 10), « Au sud-est, dans l'arrondissement de Belley » (§. 11) et « Le côté de sud-ouest, à l'endroit de Trévoux » (§. 12). Mais il ne nous dit rien du cinquième arrondissement de l'Ain, celui de Gex ! Est-il possible qu'il l'ait méconnu ? S'il n'avait consulté que Bossi cela s'expliquerait, car l'arrondissement de Gex ne fut rendu à l'Ain qu'en 1815.¹⁴ Mais l'*Annuaire du département de l'Ain pour 1834* indique on ne peut plus clairement, à la suite des deux premières citations recopiées par Gautier en tête de son article, que le département « est divisé en 5 arrondissemens communaux, et en 35 cantons. L'arrondissement de Bourg [...] ; celui de Belley [...] ; celui de Trévoux [...] ; celui de Nantua [...] ; et celui de Gex » (p. 21). Gautier a-t-il dissimulé son existence parce qu'il ne pouvait, à cause de son absence dans Bossi, rien dire de sa topographie ? Cette hypothèse n'est pas à exclure. Car lorsqu'il décrit, dans sa troisième partie, les principales villes du département (§. 13 à 18), il n'oublie pas, après les principales localités des quatre anciens arrondissements, de dire quelques mots sur Ferney et Gex... Enfin, dans sa quatrième et dernière partie, consacrée aux « hommes et lieux les plus remarquables sous le rapport industriel », il mentionne les éleveurs de mérinos de Naz, près de Gex et les trois papeteries de Divonne, les premiers d'après les rapports des expositions de 1823 et 1827 et les dernières d'après une section de l'*Annuaire pour 1834* consacrée à l'industrie, aux manufactures et fabriques de l'arrondissement de Gex (p. 161) !

— Au §. 12, Gautier, en recopiant hâtivement la section de Bossi consacrée aux étangs de l'arrondissement de Trévoux, a télescopé une étape importante de son exposé. Il redit bien que, pour leur éviter de stagner, on a « contenu et ramassé les eaux dans différens réservoirs », c'est-à-dire dans des étangs, et que les princes de Savoie avaient « encouragé de tout leur pouvoir ces entreprises ». Mais, poursuit-il, « les travaux et dépenses seraient trop considérables pour cultiver le terrain que couvre ces étangs, si on parvenait à les dessécher ; il faudrait au moins une colonie de 30,000 cultivateurs *etc.* » ? Pourquoi les dessécher après les avoir créés ? Et Gautier de conclure : « car le pays dévore ses habitants et serait bientôt désert si on l'abandonnait à ses propres ressources. » Si Gautier avait pris la peine de lire attentivement Bossi il aurait vu que ce dernier disait que c'est parce que « ce malheureux pays dévore, pour ainsi dire ses habitants » à cause de son sol aqueux qu'un débat s'est instauré, *après* la création des étangs, sur l'opportunité de les conserver ou de les supprimer. Et c'est dans l'hypothèse de leur éventuelle suppression que le préfet Bossi prévient qu'« il ne suffit pas d'anéantir les étangs, il faut s'occuper des moyens de le faire sans danger et avec utilité ; il faut [...] les remplacer par des prairies, par des fermes, par la culture ; il faut de grands moyens [...] il ne faudrait pas moins qu'une colonie de 30,000 cultivateurs, la construction de 1,200 domaines, et l'importation de 18,000 têtes de bétail. » (p. 14). La colonie de 30,000 cultivateurs n'a donc rien à voir avec le dépeuplement et la disparition des habitants de ces contrées !

— Au §. 19, Gautier écrit à propos de la mégisserie que « le *blanc* de Bourg passe pour le plus beau de France » alors que Bossi, qu'il recopie, écrivait déjà en 1808 : « le *blanc de Bourg* passoit pour le plus beau de France. Malheureusement il ne s'en est conservé que le nom seul dans des fabriques établies hors du département. » [B, p. 620]

— Au même paragraphe, Gautier recopie encore trop vite que « outre l'exportation, l'habitude où sont les gens au pays de Bresse de porter toujours devant eux un tablier de cuir [...] assure à l'intérieur une consommation étendue et régulière. ». Car Bossi constatait un quart de siècle plus tôt que :

Les mégisseries, qui fournissoient anciennement un objet d'exportation très-considérable, se bornent aujourd'hui à la consommation du département. Elles travaillent sur-tout à fournir les tabliers des cultivateurs. (p. 654)

— Au §. 22, Gautier nous dit, en démarquant à nouveau de Bossi :

[...] qu'à Bourg on affine l'or et l'argent de première main-d'œuvre, qu'on y tire l'or avec une si grande perfection, qu'il y a des traits plus minces qu'un cheveu scié en trois dans sa longueur [...]; que Trévoux est la seule ville de France et même d'Europe, à ce qu'on prétend, où se fait le trait d'argent.

Mais il ne s'aperçoit pas que le passage de Bossi recèle une erreur, pourtant perceptible à la lecture :

Affinage et tirage de l'or et de l'argent. La ville de Bourg est encore la seule ville de France, et même d'Europe, à ce qu'on assure, où s'exécute la première main-d'œuvre de tous les galons d'argent. Il se fabrique à Paris, et particulièrement à Lyon, du trait doré ; mais le tirage d'argent ne se trouve qu'à Trévoux. [...] maintenant le trait le plus fin est connu sous le nom de 6/p., et il est beaucoup plus mince qu'un cheveu. (B, p. 633-634).

Bossi (ou son imprimeur), sans doute influencé par le paragraphe précédent de son ouvrage et consacré aux poteries et faïenceries de l'arrondissement de Bourg, a en effet écrit par mégarde le nom de Bourg à la place de celui de Trévoux. Cela nous est confirmé par la lecture, cinq cents pages avant, de la notice sur la ville de Trévoux :

Un établissement bien intéressant dans la ville de Trévoux, c'est l'affinage et le tirage de l'or et de l'argent. [...] maintenant le trait le plus fin est connu sous le nom de 6/p ; et il est plus mince qu'un cheveu. Trévoux est encore, dit-on, la seule ville de France et même d'Europe, où se fait la première main-d'œuvre de tous les galons d'argent. Il se fabrique à Paris et à Lyon du trait doré ; mais on assure que le tirage de l'argent ne se trouve qu'à Trévoux. (B, p. 152-153)

— Au §. 26, enfin, Gautier signale « que la Balme possède une verrerie importante », sans doute parce que Bossi précise qu'elle « emploie journellement 60 ouvriers » et fabrique notamment « 4,000 verres par jour ». Mais le préfet prévient immédiatement qu'elle est condamnée à court terme par la concurrence et par le manque de bois de combustion :

L'époque de sa plus grande prospérité fut en 1803 [...] mais le débit, qui étoit prompt et assuré à l'époque qu'on vient d'indiquer, se trouve maintenant diminué, même interrompu par l'établissement qui s'éleva ensuite des verreries d'Alex (Montblanc), de la Vieille-Loi (Jura), et de Rives-de-Gier (Rhône). (p. 632)

On calcule que la verrerie de Sapey [i.e. sur la commune de la Balme] ne peut plus tenir que trois ans, à raison de la pénurie des bois, qui sont tous exploités dans cette localité, et de l'impossibilité de s'en procurer dans le voisinage. Mais elle pourra être rétablie et reprendre son activité dans 30 ou 35 ans, laps de temps nécessaire pour la reproduction des bois (B, p. 633 ; même remarque p. 112)

La verrerie s'est éteinte trois ans après la prévision du préfet, durant l'hiver de 1814.¹⁵ Lorsque Gautier la mentionne elle a donc cessé d'exister depuis vingt ans ! S'il avait consulté la *Notice statistique sur le département de l'Ain en 1828* de Puvis, Gautier aurait constaté que cette verrerie n'y était plus mentionnée. À tout le moins, la lecture de Bossi aurait dû l'engager soit à s'enquérir de son activité effective, soit à ne pas la mentionner par prudence.

Négligence générale dans les emprunts

c'est sa négligence qu'il faut incriminer. (Jasinski, p. 238)

Toutes les statistiques, descriptions et autres notices dans les dictionnaires des départements de France de l'époque se copient les unes après les autres, et celles qui concernent l'Ain ont toutes pour source commune la grande *Statistique* du préfet Bossi. Mais elles le font d'une manière moins dilettante et cavalière que Gautier. Nous avons constaté en effet que, tout au long de son article, celui-ci mêle informa-

tions objectives et impressions personnelles, au gré de la richesse des sources qu'il a sous les yeux et de ses goûts personnels. C'est en cela qu'il se distingue et qu'il est plus condamnable que ses pairs en plagiat. On doit dire également à la décharge de ces derniers que l'ampleur des statistiques, dictionnaires et autres descriptions de tous les départements de la France qu'ils offraient au public ne leur laissaient pas d'autre possibilité que de démarquer et résumer une documentation qu'aucun d'entre eux n'était en mesure de vérifier sur le terrain.¹⁶ Gautier disposait quant à lui d'un objet somme toute plus limité et il aurait pu obtenir auprès de différentes instances, soit nationales soit départementales, les éléments statistiques à jour qui lui manquaient. Mais il n'avait sans doute pas d'autre désir que celui d'achever dans les plus brefs délais cette statistique de commande, d'en retirer promptement le salaire, et de s'atteler à la prochaine tâche rémunératrice qu'on voudrait bien lui confier.

Emprunts non encore identifiés

Les passages démarqués dont nous ne sommes pas encore parvenu à retrouver la source ne sont pas très nombreux. Nous les indiquons ci-après, accompagnés de quelques remarques, en vue d'aider à la recherche de leurs sources. Nous pensons que ces passages proviennent d'une seule source ou, au plus, de deux, ce qui porterait le nombre des sources utilisées par Gautier à cinq ou à six. La source en question pourrait être une description synthétique du département de l'Ain, suivie de notices sur ses principales localités, à la manière du *Guide pittoresque du voyageur en France* publié peu après l'article de Gautier, vers juillet 1834.¹⁷ Cette source pourrait d'ailleurs leur être commune car plusieurs données des passages dont nous manque la source se retrouvent dans le *Guide pittoresque*. Cette source est nécessairement postérieure au milieu de l'année 1832, comme nous allons le montrer ci-après.¹⁸ Nous citons ces passages, en excluant toutes les considérations périphériques qui sont de la seule plume de Gautier :

— « sa population est de 346,026 âmes » (§. 1). Le paragraphe de l'*Annuaire du département de l'Ain pour 1834* que Gautier démarque, indique 346,030 habitants. Pourquoi se permet-il de le corriger pour une différence de quatre habitants ? On croit d'abord à une erreur de lecture ou de typographie mais les données que Gautier fournit plus loin sur la ville de Bourg (population et distance à Paris, §. 13) nous inclinent à penser que tel n'est sans doute pas le cas. Sachant que l'*Annuaire* pour 1833 indique 346,030 habitants et celui pour 1832, 341,628 habitants ; sachant également que les annuaires paraissent à la fin de l'année précédente ou au début de l'année, le recensement mentionné par Gautier doit avoir été établi vers la fin de l'année 1832 car il n'est inférieur que de quatre personnes à celui de l'*Annuaire* pour 1833. A-t-il voulu brouiller les pistes en changeant ainsi une donnée du passage démarqué ? Le *Guide pittoresque du voyageur en France* reprend, quant à lui, l'information des annuaires de 1833 et 1834. Notons en passant qu'il est curieux que le

nombre d'habitants indiqué par les annuaires de 1833 et 1834 soit le même alors qu'il s'augmente de près de quatre mille cinq cents personnes entre 1832 et 1833 !

— Bourg « est à 115 lieues de Paris » et « Bourg n'est pas très-peuplé ; il n'y a guère que 9,000 âmes » (§. 13). *L'Annuaire* pour 1834 donne une distance Bourg-Paris en lieues anciennes (p. 19) et crédite Bourg d'une population de 8,242 habitants (p. 55), ce qui est, cette fois, nettement inférieur à l'indication de Gautier. Le *Guide pittoresque* indique en revanche 116 lieues (p. 7) et 8,996 habitants (p. 6). Cela conforte l'idée d'une source commune et récente qu'auraient consulté le rédacteur du *Guide* et Gautier.

— « quelques fabriques de toiles peintes et de draps ; on y file aussi du coton, on y fait des peignes en corne ; mais ce qu'il y a de plus important, ce sont les tanneries et les corroieries. » (§. 13). Si la liste de toutes les manufactures de Bourg n'est pas dans Bossi ni dans *l'Annuaire*, la mention d'une filature de coton et de l'importance des tanneries de Bourg provient peut-être quand même de Bossi car Gautier a pu ne trouver ailleurs qu'une simple liste des manufactures, à la manière du *Guide pittoresque* : « Fabriques de toiles, bonneteries. Filature de coton. Tanneries et corroieries. » (p. 7). C'est pourquoi nous citons Bossi en regard, tout en maintenant, en l'absence de certitude, l'ensemble du passage de Gautier souligné.

— « Notre-Dame-de-Brou », « le goût de la renaissance s'y fait déjà sentir et marie gracieusement ses belles fleurs classiques aux colonnettes et aux ogives » (§. 13). Ces éléments, à commencer par le nom de l'église, ne se trouvent pas dans Bossi. Gautier a soit recopié cette observation dans une notice sur Bourg et ses environs, soit il l'a formulée lui-même à partir d'une gravure jointe à une description de l'église (le *Guide pittoresque*, par exemple, en fournit une).

— « qui lui a érigé tout récemment une statue sur une de ses places. » (§. 15). La statue du général Joubert a été inaugurée à Pont-de-Vaux le 22 juillet 1832. La source utilisée par Gautier a donc paru entre la fin de 1832 et 1834 et peut donc être identique à celle ayant fourni les statistiques de population du département et de la ville de Bourg (cf. *supra*). Le *Guide pittoresque* livre aussi cette information (p. 8). La mention de la naissance peut, en revanche, provenir soit de cette source, soit de Bossi ; c'est pourquoi nous citons ce dernier en regard.

— Nantua « dont les truites sont célèbres. » (§. 16). Cette indication, qui ne figure pas dans Bossi, provient sans doute d'une notice sur la ville de Nantua. Elle n'est cependant pas donnée par le *Guide pittoresque*.

— « Quant à Ferney, son nom lié intimement à celui de Voltaire qui en était en quelque sorte le roi et voulait l'ériger en ville, est à tout jamais célèbre. » (§. 17). Bossi ne parle pas de Ferney car l'arrondissement de Gex n'avait pas encore été

rendu au département de l'Ain (cf. *supra*, « Erreurs de Gautier »). Gautier s'est sans doute inspiré à nouveau d'une notice. Le *Guide pittoresque* fournit une information plus détaillée (p. 11).

— « Pour Gex, je ne sais rien sur son compte, sinon que c'est la ville aux fromages. » (§. 18). Bossi ne parle pas de Gex pour la même raison. L'*Annuaire* de 1834 parle des fromages de l'arrondissement mais non de ceux de la ville (A, p. 161) alors que Puvis (p. 149) et le *Guide pittoresque* (p. 12) mentionnent bien, quant à eux, ces « *Fromages de Gex* ». Gautier a-t-il, une fois de plus, lu trop rapidement ou trouvé cette information dans la source non identifiée ? Nous citons l'*Annuaire* comme source possible, tout en laissant le texte de Gautier souligné pour signaler l'incertitude.

— « Belley vous fournira des pierres lithographiques d'un grain aussi doux et aussi onctueux, aussi fidèles à prendre et à rendre que toutes celles qu'on tire de l'étranger. Vous en trouverez à Paris tout autant que vous en aurez besoin, et cela, rue du Paon-St-André, n. 1. » (§. 24). La première partie se trouve dans la notice du *Guide pittoresque* mais pas l'adresse du magasin d'art parisien. On imagine mal d'ailleurs qu'une telle indication se soit trouvée dans la notice départementale. Il y a tout lieu de croire que Gautier s'était renseigné pour savoir si ce magasin d'art (qu'il connaissait peut-être) possédait les pierres de Belley et qu'il s'est empressé de le signaler.

— « — A Ameysieux, se trouve une filature de soie, laine et cachemire, dirigée par M. le baron de Rostaing. — MM. Doramaz d'Ojast et Flamand, Lardin frères, exploitent la même branche d'industrie et emploient environ 500 ouvriers chacun ; [...]. (§. 25). Ces fabricants, à l'exception de Lardin frères, ne figurent pas dans les rapports publiés des expositions des produits de l'industrie française de 1823 et 1827. Certes, ces derniers ne répertorient que les médaillés et il faudrait vérifier si ces fabricants n'étaient pas cependant présents à ces expositions.¹⁹ Le fait que l'*Annuaire* de 1834 mentionne « — A Ameyzieu, filature de soie et laine, de M. le baron de Rostaing. » (p. 160) et le *Guide pittoresque* « Filature de soie, de duvet cachemire et laine » (p. 9) laisse encore penser que Gautier a pu voir ces lieux et fabricants mentionnés dans la source descriptive que nous recherchons, même si ce type de source ne cite pas, en règle générale, de noms de fabricants. Nous ne citons pas l'*Annuaire* en regard car il ne mentionne pas le cachemire et n'est donc pas la source utilisée par Gautier.²⁰ Reste la question des effectifs cités : « MM. Doramaz d'Ojast et Flamand, Lardin frères, exploitent la même branche d'industrie et emploient environ 500 ouvriers chacun ». Le *Rapport* de l'exposition de 1827 indique pour le seul établissement de Lardin frères deux cents ouvriers (p. 72). Gautier a-t-il, ici encore, lu et copié trop vite ? S'agit-il d'une faute de typographie ? Ou bien est-ce le *Rapport* qui est fautif ? Seule la source utilisée par Gautier pourrait répondre à ces interrogations. Qui plus est, Gautier crédite chacun des établissements de cinq cents ouvriers ! S'agit-il d'une seconde erreur ?

— Ouvrages « en ivoire » (§. 26). S'agit-il d'un ajout de Gautier ou d'une précision trouvée ailleurs ? Nous penchons plutôt vers la première hypothèse car cette information concerne les montagnes du Bugey et non une localité précise dont on pourrait trouver la notice dans une description du département.

— « Meyriat, des fabriques de produits chimiques » (§. 26). Cette mention ne figure pas dans Bossi mais on la trouve dans le *Guide pittoresque*, ce qui conforte l'idée d'une source commune à ce guide et à Gautier.

— « on rencontre quelques filons de fer et de cuivre » (§. 26). Cette précision, qui ne se trouve pas dans Bossi, a pu être trouvée (à la différence des ouvrages en ivoire des montagnes du Bugey) dans la présentation générale d'une description du département. On trouve d'ailleurs une information comparable dans l'introduction sur le département de l'Ain du *Guide pittoresque* (p. 5, §. Minéralogie).

— « les grosses carpes de la Veyle font des matelottes délirantes, et que la chair fine et ferme des truites de la Versoix est on ne peut plus estimée des connaisseurs. » (§. 26). Ces précisions gastronomiques n'apparaissent pas dans le *Guide pittoresque* mais peuvent se trouver dans un ouvrage du même type.

— « Lalande, l'athée, qui ne manquait pas une messe ; le grand mathématicien qui avalait des araignées avec autant de plaisir que vous et moi un bonbon de Marquis ou de Berthellemot ; que Michaud qui a fait le *Printemps d'un Proscrit* et les *Lettres sur l'Orient* ; que Bichat qui est mort si jeune, et qu'on croirait un vieillard à voir tout ce qu'il a écrit ; que Brillat-Savarin, l'auteur de la *Physiologie du Goût*, sont les fils du département de l'Ain » (§. 27). Gautier a pu trouver ces noms dans les notices des localités qui les ont vu naître. L'indication de la naissance dans l'Ain de Lalande et Brillat-Svarin ainsi que le commentaire sur Bichat proviennent peut-être de Bossi et c'est pourquoi nous les citons en regard tout en laissant souligné l'ensemble du passage dans Gautier. Les autres commentaires proviennent soit de notices de dictionnaires biographiques soit tout simplement des connaissances de Gautier.²¹

Une statistique en chambre

Des emprunts passés inaperçus

En rédigeant sa « Statistique industrielle » du département de l'Ain le jeune Théophile a pris un double risque : celui de présenter aux lecteurs avisés de la *France industrielle* la description physique, industrielle et commerciale d'un département qu'il n'avait jamais visité et celui d'être lu par des lecteurs natifs de l'Ain qui connaissaient la *Statistique* du préfet Bossi et qui auraient pu le dénoncer publiquement pour plagiat !²² Par chance, il n'en fut rien. Son article est passé quasiment

inaperçu à Paris et dans le département de l'Ain, et ce depuis sa parution en 1834 jusqu'à aujourd'hui. Il n'est mentionné, à notre connaissance, dans aucune des études consacrées au département de l'Ain, qu'elle soit ou non de type statistique et industriel. Il ne figure pas non plus dans leurs indications bibliographiques.²³ La monumentale *Bibliographie de l'Ain* d'Alexandre Sirand, n'en parle pas, pour des raisons qui tiennent, il est vrai, aux limites de son champ d'investigation.²⁴ Enfin, les fichiers des Archives départementales de l'Ain et de la Médiathèque de Bourg-en-Bresse n'en possèdent pas de trace car la *France industrielle* étant publiée à Paris, elle n'était pas astreinte au dépôt légal comme les périodiques locaux et aucun don n'est venu combler cette lacune. A fortiori l'article de Gautier n'est-il pas mentionné dans les études statistiques et autres descriptions qui présentent l'ensemble des départements de la France.²⁵ La seule mention de l'article de Gautier dont nous ayons connaissance, provient de la monumentale *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* du vicomte Charles de Spoelberch de Lovenjoul. Et cette mention ne se trouve pas dans une étude sur le département de l'Ain mais dans la réédition d'un poème sur l'église de Brou, paru l'année suivante !

Un fragment de ce curieux morceau a été réimprimé, signé, mais sans aucune indication de provenance, à la suite du poème de M. G. de Moyria : *L'Église de Brou*, imprimé à Bourg en 1835.²⁶

Gabriel de Moyria cite, en l'écourtant, la déjà courte description que Gautier fait de l'église de Brou (fin du §. 13), citation qu'il place entre son poème et les deux stances plus substantielles de Bruys et Marmier consacrées au même sujet.²⁷ La présence de cette citation dans un ouvrage prouve qu'au moins un érudit du département de l'Ain avait eu connaissance de l'article du jeune Théophile Gautier et qu'il en avait apprécié les qualités littéraires. Le geste mérite d'autant plus d'être souligné que Moyria, s'il a vraiment eu connaissance de tout l'article, n'a pas pu ne pas remarquer ses nombreuses ressemblances avec la *Statistique* du préfet Bossi. Mais il a eu la bonté de n'en rien dire.²⁸

Une première place pour l'oubli

Parmi les littéraires spécialistes de Gautier, l'oubli n'a pas été moins tenace. Le très érudit vicomte Charles de Spoelberch de Lovenjoul n'en disait déjà pas grand-chose dans sa monumentale *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* citée à l'instant, qualifiant l'article de « curieux morceau » et n'indiquant que sa provenance, sa citation dans Moyria et sa réédition en 1883 dans le volume des *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*.²⁹ Ce compilateur infatigable et perspicace des moindres écrits de Gautier n'avait d'ailleurs pas réussi, semble-t-il, à acquérir un exemplaire de 1834 de *La France industrielle*.³⁰ Après lui, les biographes se sont contentés de mentionner l'existence de cet article, sans le commenter vraiment.³¹ En tant que statistique industrielle du département de l'Ain, l'étude du jeune Théophile a donc eu, oserait-on dire, la postérité qu'elle méritait : n'ayant rien apporté à la connaissance de cette région,

elle a été quasiment méconnue. En revanche, du point de vue de la connaissance de Gautier, elle ne méritait peut-être pas la « première place de l'oubli » à laquelle l'édition des *Souvenirs* l'a cantonnée en la publiant en première page.

Des emprunts obligés

Ce travail de jeunesse, qui est, rappelons-le, la première étude non littéraire ou artistique de Théophile, nous a certes révélé une pratique du plagiat plus importante encore que celle dénoncée par Jasinski à propos des portraits rédigés la même année. Mais le jeune Théophile ne devait pas être très à l'aise avec un tel sujet et son peu de goût pour la recherche documentaire l'a poussé, nous l'avons vu, à utiliser en priorité une statistique publiée un quart de siècle auparavant, ce qui était inconséquent eu égard aux développements de l'industrie à cette époque et au souci d'actualité qui animait le projet éditorial de la *France industrielle* !³² Une lecture un peu moins rapide lui aurait aussi évité tout un lot d'erreurs dommageables à la crédibilité de son travail. Le problème est qu'il lui fallait aller vite car d'autres commandes étaient en cours : à peine le « Salon de 1834 » publié fin avril dans la *France industrielle*, Théophile devait livrer pour la fin mai sa « statistique industrielle » de l'Ain (prévue au départ pour le numéro avril) et fournir la suite de son « Théophile de Viau » pour la *France littéraire* où sa série de portraits, devant paraître à raison d'un par mois, commençait à prendre du retard certain.³³ À moins d'être un encyclopédiste dans l'âme, les raisons d'une telle cadence ne pouvaient être qu'alimentaires.³⁴ Il est d'ailleurs étonnant que Charles Malo, avec qui Gautier avait signé, le 1^{er} décembre précédent, un contrat pour la parution dans la *France littéraire* de douze portraits durant l'année 1834 (à raison d'un par mois), ait pris le risque de lui confier durant cette même période deux articles pour la toute nouvelle *France industrielle* dont il était le directeur ! Soit il avait une confiance éperdue dans les capacités du jeune Théophile, soit il était convenu entre eux qu'il l'aiderait en quelque façon à la rédaction de sa « statistique industrielle » de l'Ain... On peut raisonnablement penser, en effet, que c'est Charles Malo qui a indiqué et peut-être même fourni au jeune Théophile les principales sources utiles à la rédaction de son article : la *Statistique* de Bossi, l'*Annuaire* de 1834 et les rapports des expositions de 1823 et 1827.³⁵ Nonobstant toutes ses faiblesses, cet article de commande rédigé à la hâte laisse cependant transparaître entre les lignes des emprunts, pourrait-on dire, les centres d'intérêt et le talent d'écrivain du jeune Théophile.³⁶ Pour toutes ces raisons, il constitue un témoignage non négligeable à la connaissance du laboratoire d'écriture des premières années.

Claude KNEPPER

APPENDICE

ÉDITION CONCORDANTE DE LA « STATISTIQUE INDUSTRIELLE » DU DÉPARTEMENT DE L'AIN (1834) ET DE SES SOURCES

Protocole de transcription et de mise en forme des textes

L'édition ci-après a deux objectifs : rendre accessible le texte original de l'article de Gautier, tel qu'il fut publié dans *La France industrielle* en mai 1834, et mettre en évidence la nature et l'ampleur du démarquage opéré sur un certain nombre de sources. Elle se veut scientifique et critique, tant dans la reproduction fidèle du texte de Gautier et de ses sources, que dans leur présentation en concordance et la présence de notes d'établissement de ces textes (cf. *infra*, protocole d'annotation). Les textes sont présentés en vis à vis sur deux colonnes : celui de Gautier est transcrit dans la colonne de droite, celui de ses sources dans la colonne de gauche. Nous avons respecté la mise en forme du texte de Gautier en indiquant par des alinéas les changements de paragraphe. En revanche, nous n'avons pas respecté celle des sources car cela n'avait pas de sens, compte tenu de la multiplicité des citations. Chaque nouvelle citation fait simplement l'objet d'un retour à la ligne, sans alinéa, pour ne pas fatiguer la lecture par des retraits de ligne incessants. Nous avons également respecté scrupuleusement l'orthographe, même fautive, de l'ensemble des textes, tout en signalant les erreurs en note (cf. *infra*, protocole d'annotation). Nous nous sommes limité à six types d'interventions. Les deux premiers concernent les texte de Gautier et ses sources ; les troisième et quatrième le texte de Gautier seul ; les deux derniers les sources seules :

— *Décalages dans la mise en forme des paragraphes* (Gautier et sources)

René Jasinski avait présenté les passages du texte sur Théophile de Viau et les passages démarqués de la *Biographie universelle* en vis à vis sur deux colonnes et dans leur intégralité. Dans le cas de la statistique du département de l'Ain, il ne nous a pas paru possible de procéder ainsi : Gautier emprunte, pour un même paragraphe, soit à plusieurs sources, soit à des passages distants d'une même source. Pour que la comparaison de ces textes d'inégale longueur soit possible, nous avons dû opérer des décalages tantôt dans le texte de Gautier tantôt dans celui de ses sources pour que leur vis à vis soit le plus précis possible. Pour ne pas porter atteinte à la division en paragraphes du texte de Gautier, nous faisons continuer le texte en début de ligne, sans retrait, à l'intérieur d'un même paragraphe.

— *Appels de note* (Gautier et sources)

Ces appels de note renvoient soit au notes d'établissement des textes soit à des données bio-bibliographiques de base sur tel ou tel personnage (cf. *infra*, protocole d'annotation).

— *Numérotation des paragraphes* (Gautier)

Celle-ci a pour but de faciliter le repérage par le lecteur des passages que nous discutons. Ces numéros, placés au début de chaque paragraphe, sont entourés d'un cadre pour ne pas les confondre avec les chiffres ou les appels de note présents dans le texte.

— *Soulignement de mots ou passages originaux ou dont nous n'avons pas identifié la source* (Gautier)

René Jasinski avait mis en évidence les passages plus ou moins identiques des deux textes (« Théophile de Viau » et *Biographie universelle*) en les soulignant (caractères italiques), laissant les autres en caractères romains. Ce dualisme typographique permettait de voir ce que Gautier avait démarqué dans la *Biographie universelle*, ce qu'il n'avait pas démarqué et ce qu'il avait inventé. Étant donné que les sources de la statistique du département de l'Ain étaient multiples et fractionnées, montrer ce que Gautier n'avait pas démarqué était tout simplement impossible. D'un autre côté, les caractères italiques se distinguent assez mal des caractères romains lorsqu'ils sont de petite taille (ce qui est le cas dans notre édition) et ils sont fatigants à lire sur un grand nombre de pages. Qui plus est, les textes de Gautier et de ses sources comportaient des mots en caractères italiques que nous souhaitions reproduire tels quels dans le cadre de cette édition scientifique. Nous avons donc opté pour une présentation typographique plus simple et en quelque sorte inverse de celle de Jasinski : nous avons souligné d'un trait continu les mots, nombres, suites de mots ou paragraphes du texte Gautier qui sont dus à sa seule imagination ou dont nous n'avons pas pu identifier la source (cf. *supra*, sources non identifiées). Ainsi, d'un coup d'œil, on peut apprécier l'ampleur du démarquage (tout ce qui n'est pas souligné) et localiser les passages originaux ou dont nous n'avons pas identifié la source.³⁷

— *Suppressions dans les citations des sources* (sources)

Nous avons limité les citations des sources aux seuls passages dont Gautier s'était inspiré, ce pour des questions de longueur. Toutes les suppressions de mots ou de phrases que nous avons dû opérer sont signalées par des points de suspension placés entre crochets. Lorsque cela était nécessaire nous avons précisé entre crochets le sujet de la phrase, précédé de l'abréviation « i.e. ». Nous n'avons pas disséqué le contenu d'un même paragraphe pour en disposer les morceaux en vis à vis du texte de Gautier. Cela permet d'observer, ici ou là, les permutations opérées dans le texte des sources par Gautier.

—Localisation des citations (sources)

La localisation de chaque citation est indiquée à la fin de celle-ci, également entre crochets. La référence de la source est abrégée : « B » pour Bossi, « A » pour l'*Annuaire* de 1834, « R 1823 » et « R 1827 » pour les rapports des expositions de 1823 et 1827. Elle est suivie du numéro de la ou des pages d'où est extraite la citation.

Protocole d'annotation des textes

Les notes d'établissement des textes signalent les coquilles, orthographes incorrectes ou désuètes et fautes d'accord du texte de Gautier et de ses sources, afin de dissiper tout doute sur leur transcription. Elles indiquent également les changements de page de l'édition de 1834 et les principales variantes de l'édition de 1883. Pour ne pas accroître inutilement le nombre des notes, nous n'avons pas signalé dans le texte de Gautier les changements de page de l'édition de 1883, car l'article étant relativement court, le lecteur pourra y retrouver sans trop de peine le passage qui l'intéresse. Nous n'avons pas indiqué non plus les changements de page dans les sources car cela ne présentait pas d'intérêt.

L'édition de 1883 respecte la division en paragraphes de l'édition de 1834. Nous signalons les principales coquilles, les erreurs de lecture, ajouts et changements de mots. Les autres variantes, trop nombreuses pour faire l'objet d'une note, concernent la typographie, l'orthographe et la ponctuation.³⁸ Nous ne signalons pas non plus les reprises à l'identique des coquilles et autres fautes de l'édition de 1834 ni leur éventuelle correction.

Outre les notes d'établissement des textes, quelques notes fournissent des données bio-bibliographiques de base de tel ou tel personnage cité par Gautier. Les appels de note sont en général placés à la fin d'un mot. Cependant, lorsqu'il s'agit de signaler un changement de page ou un ajout de mot qui a lieu entre deux mots, l'appel de note est placé entre ces deux mots.

Statistique
INDUSTRIELLE.N° 1.
AIN.²⁹

Le Département de l'Ain comprend les pays de Bresse, Bugey, Valromey, Gex et la Principauté de Dombes⁴⁰. [A, p. 21]

Il appartient à la première des quatre provinces lyonnaises lors de la division introduite par Auguste. [B, p. 327]

Les Bourguignons [...] reconquirent tout le pays, qui s'étend depuis Saint-Claude jusqu'à Marseille, lequel se trouva ainsi faire partie du royaume de Bourgogne, après avoir été gouverné près de 500 ans par les Romains. [B, p. 328]

Il est borné au nord, par le département du Jura ; à l'est, par la Suisse et la Savoie ; au sud, par le Rhône, qui le sépare du département de l'Isère ; et à l'ouest, par les départements du Rhône et de Saône-et-Loire. Sa superficie est d'environ 584,822 hectares ou arpens métriques ; sa population est de 346,030 individus. [A, p. 21]

Le département de l'Ain est percé par grand nombre de routes, tant royales que départementales : parmi les premières, plusieurs sont du plus haut intérêt en ce qu'après avoir traversé le département sur ses plus grands diamètres, elles établissent ses relations avec ceux de l'extrême frontière de la France. Les routes royales sont au nombre de six, SAVOIR : Route de 1^{re} classe, n.° 5, de Paris à Genève par la Faucille, Gex et Ferney. [A, p. 141]

Seize routes départementales [...] sont encore ouvertes de toutes parts dans cette contrée. [A, p. 143]

Ce département tire son nom de la rivière d'Ain, qui le traverse dans la direction du Nord-Nord-Est au Sud-Sud-Ouest [...]. [B, p. 1]

La rivière d'Ain, depuis son entrée dans le département, près la commune de Condes, frontière du Jura, jusqu'à son embouchure dans le Rhône [...]. [B, p. 1]

La belle pierre de taille de Villebois et les bois de construction qu'on tire des immenses forêts de sapins qui couvrent les premiers échelons des montagnes de la chaîne du Jura, descendent par la rivière d'Ain et le Rhône à Lyon, et dans tout le midi de la France. [A, p. 143]

Cette section [i.e. Nord-Ouest, arrondissement de Bourg] contient aussi plusieurs grandes forêts de chênes qui offrent à la marine une ressource précieuse. [B, p. 5]

[...] ce département est situé à 20 lieues de poste seulement de Lyon, la seconde ville du royaume, et à 30 lieues de Genève [...]. Ces routes, d'une si grande importance pour le département de l'Ain, sont d'ailleurs du plus haut intérêt pour la France : elles établissent les communications entre le Nord

[1]⁴¹ Ce département comprend les pays de Bresse, Bugey, Valromey, Gex et la principauté de Dombes.

Au temps des Romains, ces différentes provinces faisaient partie de la première lyonnaise ;

plus tard elles furent enclavées dans le royaume de Bourgogne.

Sa superficie est de 584,822 arpens métriques ; sa population est de 346,026 âmes. Le Jura lui sert de borne à l'endroit du nord ; à l'est, la Suisse et la Savoie dressent leurs pics neigeux et leurs glaciers éternels. Le Rhône sorti tout grondant du lac de Genève, court au sud, le baigne par un côté et le sépare de l'Isère. Il s'épaula à l'ouest sur les départements du Rhône et de Saône-et-Loire. Il touche par trois faces à la France et par une à l'étranger ; il n'a qu'à tendre la main par-dessus la frontière pour prendre et donner.

Un grand nombre de routes, tant royales que départementales les sillonnent en tous sens et se croisent à l'infini comme les veines et les vaisseaux capillaires dans le corps humain, qui servent à faire circuler le sang, et à porter la vie jusqu'aux extrémités les plus éloignées du cœur. Parmi ces routes, il y en a six de royales dont une de première classe qui va de Paris à Genève, de l'endroit où les habitans s'appellent Monsieur à celui où ils s'appellent Citoyen ;

les seize autres sont départementales et fort utiles encore, quoique d'une moindre importance.

Une autre route qui n'est pas pavée et n'exige aucune réparation, une route qui n'est ni royale ni départementale, une route qui marche toute seule, c'est l'Ain qui traverse le département auquel il donne son nom du nord au sud depuis le Jura jusqu'au Rhône,

prenant en chemin tout ce qu'il y a de bon et de vendable : et les belles pierres de Villebois et les grands chênes et les grands sapins pour les remettre au Rhône qui les prend à son tour et les porte à Lyon la belle ville, et de là dans tout le midi de la France.

[2] Ces routes sont d'un intérêt plus haut encore qu'on ne le pense ; elles unissent le nord et le midi, Strasbourg l'Allemande, et Marseille la Grecque ; l'est et⁴² l'ouest, Bordeaux la ville aux bons vins et Genève l'horlogère : Lyon est là à vingt enjambées de poste prête à mettre en œuvre tout

et le Midi, Strasbourg et Marseille ; l'Est et l'Ouest, Genève et Bordeaux.

C'est par ces mêmes routes que s'écoulent les productions territoriales de ce département, telles que les grains dont il fournit la Suisse, lorsque l'exportation est permise, les bestiaux qui sont demandés par la Savoie, et les vins dont la plus grande partie se vend à Genève. [A, p. 142]

C'est par ces routes enfin que se fait le commerce de transit des grains de Barbarie dont la Suisse s'approvisionne au port de Marseille dans des temps de disette.

[...] l'affluence des voyageurs

dans cette partie de la Suisse qui nous avoisine [...]. [A, p. 143]

Beaucoup d'autres améliorations sont désirées [...]. [A, p. 145]

Le hâlage de la Saône [...] a déjà reçu un commencement d'amélioration par la construction de deux ponts, l'un sur le bief de Fromans, le second sur le bief de Genay [...]. [A, p. 145]

Les travaux du port de St.-Laurent commencés en 1832 sont en pleine activité [...]. [A, p. 145]

Le passage de la Veyle [...] recevra, cette année, une grande amélioration par la construction d'un pont [...]. [A, p. 145]

[...] le pont de Chazey, suspendu, en fil de fer, exécuté par concession, est livré au public ainsi que celui de Pont-d'Ain, également suspendu et dont la belle exécution est admirée par les connaisseurs. [A, p. 146]

On a commencé à pratiquer un chenal à travers la perte du Rhône, pour le flottage des bois [...]. Il est question d'ouvrir un canal partant du lac de Nantua et aboutissant à la Saône, près de Lyon. [A, p. 147-148]

La question d'établir un chemin de fer traversant la Dombes⁴⁴, entre Lyon et Bourg, et passant par Servaz, Marlieux, Villars, Sathonay, etc., a été prise en considération. [A, p. 147]

ce qu'on lui enverra ; Genève, à trente pas.

3 C'est par ces routes que s'acheminent vers la Savoie les bestiaux qu'elle nous demande ; c'est par là que l'on porte à la Suisse et le vin et le grain qui lui manquent ;

c'est par là que passe le beau blé doré que la chaude Afrique envoie à Marseille sur ses tartanes et ses brigantines et que Marseille envoie à la froide Helvétie, cette grosse fille aux yeux bleus et joues rouges, grande mangeuse qui n'en a jamais assez.

4 Nous ne comptons pas, et cependant c'est un revenu très-réel pour le pays, une rente qui est exactement payée à ses échéances : le passage périodique des Anglais, Français et autres touristes soit malades, soit bien portans, artistes ou bourgeois, petites miss vaporeuses ou joyeuses créatures qui s'en vont en Suisse remplir leur album et vider leur bourse. Tous ces admirateurs de la nature qui vont mettre leur carte au Mont Blanc et se font inscrire à la Young-Frau⁴⁵, tous ces amateurs du pastoral qui boivent du lait et se pâment au ranz des vaches, laissent après eux une longue traînée d'or et d'argent.

5 Bien que cet état de choses soit déjà très-confortable, cependant d'importantes améliorations ont eu lieu ; d'autres sont projetées, d'autres acceptées. Le halage de la Saône a été rendu plus facile par la construction de deux ponts, l'un sur le bief de Fromans, l'autre sur le bief de Genay ;

les travaux du port St-Laurent sont en pleine activité ;

on va jeter un pont au passage de la Veyle ;

celui de Chaley⁴⁵ en fil de fer suspendu est achevé ; celui de Pont-d'Ain, également suspendu, se fait admirer pour sa hardiesse et sa légèreté.

On a commencé un chenal à travers la perte du Rhône pour le flottage des bois ; l'on parle d'ouvrir un canal qui trait du lac de Nantua à la Saône près de Lyon ;

on parle aussi d'un chemin de fer traversant la Dombes⁴⁶ entre Lyon et Bourg, et passant par Servaz, Marlieux, Villars, Sathonay, etc.

6 On voit que le département de l'Ain n'est pas en arrière, et que toutes les idées progressives et civilisantes y débouchent des quatre points du vent par toutes ses routes. Le chemin de fer est aux routes anciennes, ce que la poudre est au bélier, l'imprimerie à l'écriture, la vapeur à la voile, c'est-à-dire une de ces choses qui changent la face du monde, comme la poudre et l'imprimerie l'ont fait au temps de leur invention, et les améliorations qui doivent en résulter sont incalculables. Le chemin de fer supprime les chevaux il est vrai, mais il fait naître les forges et fait creuser les mines de charbon ; mais il diminue les frais de transport et fait une précieuse économie de temps, cet autre capital dont la perte est irréparable ; mais⁴⁷ il rend voisines et comme porte à porte des villes qui semblaient

LA section Nord-Ouest ou l'arrondissement de Bourg [...]. [B, p. 5]

Des prairies immenses et superbes enrichissent les rives de la Saône, mais les débordemens de cette rivière gâtent souvent les foins à la veille de la récolte.

Il y a eu des projets ingénieux pour prévenir ces dégâts [...]. Cette idée, quoique très-praticable, est restée sans suite [...]. [B, p. 5]

Les villages qui avoisinent la Saône sont rapprochés, riches et peuplés [...]. [B, p. 5]

Tout ce pays est extrêmement montueux. Ses montagnes [...] présentent peu de ces accidens de la nature, qui, dans d'autres lieux, arrêtent quelquefois l'œil du voyageur. On y remarque cependant quelques grottes assez profondes [...]. [B, p. 6]

Cette section contient aussi plusieurs grandes forêts de chênes qui offrent à la marine une ressource précieuse. [B, p. 5]

Tout ce pays est extrêmement montueux.

Ses montagnes ont toutes leur direction du Nord au Midi. Elles sont partout accessibles, et en moins d'une heure on peut parvenir à leur plus grande hauteur [...]. [B, p. 6]

En général, on voit peu de sources dans ce pays, et l'on ne peut guères en compter que deux dignes d'attention. La première à l'ancienne chartreuse de Séignat [...]. [B, p. 6]

La seconde est dans la commune de Corveissiat [...].

L'inconvénient de la rareté des sources se fait d'autant plus sentir, que le sol s'oppose aux fouilles nécessaires pour établir des puits : car, à très-peu de profondeur, on trouve le roc vif [...]. Lors donc que les étés sont secs, les nombreux villages situés dans la plaine de Suran, brûlée par les chaleurs, n'ont d'autre ressource pour eux et leurs troupeaux, que l'eau stagnante et échauffée, retenue par les digues des moulins qui traversent le lit de la rivière. [B, p. 7]

La section Nord-Est ou l'arrondissement de Nantua [...] est entièrement un pays de montagnes [...]. [B, p. 7]

De vastes forêts de sapins couvrent ces montagnes [...]. [B, p. 7]

Le chêne et le hêtre y sont peu abondans [...]. [B, p. 8]

La plus élevée des montagnes de cet arrondissement est celle de *Chalame*, située entre les communes de Montange, Champ-

ne se devoir jamais dire un mot de politesse et faire ensemble le moindre échange ; il est donc à souhaiter que le chemin de fer projeté s'établisse et que tous les autres départemens suivent en cela l'exemple du département de l'Ain.

7 Après avoir fait comme les dessinateurs qui commencent par indiquer les muscles et les os des figures qu'ils veulent représenter, il serait bon de recouvrir de chair cette étude myologique⁴⁸ et de mettre une peau sur ces veines et sur ces artères. Après avoir parlé des routes, je dois parler des pays qu'elles sillonnent et qu'elles alimentent.

8 Au nord-ouest, dans l'arrondissement de Bourg,

s'étendent à perte de vue d'immenses prairies que la Saône côtoie tantôt en bonne, tantôt en méchante voisine. En débordant, elle inonde et fait pourrir les foins.

Pour la mettre à la raison, on avait conçu divers projets restés sans exécution, en sorte qu'elle continue à faire la mauvaise et à détruire ce qu'elle avait fait pousser.

Sur ses bords, les villages, les hameaux, les bourgs se pressent les uns sur les autres, gais, riches et peuplés.

Tout ce pays est bossué, mamelonné, plein d'accidens de terrain

et ombragé par de grandes forêts de chênes verts, nouveaux, vivaces, incorruptibles, capables de résister aux soleils et aux pluies de tous les mondes, et qui sont d'une grande ressource pour notre belle marine française.

9 J'ai dit tout à l'heure que le pays était plein de montagnes ; n'allez pas croire qu'elles soient aussi hautes que l'Himalaya⁴⁹ ou le Pic de Ténériffe ; ce sont de bonnes bourgeoises de montagnes, et l'on n'a pas besoin d'être un autre Jacques Balmat⁵⁰ pour les gravir ; en une heure on leur a mis le pied sur la tête. Leur direction est du nord au midi. Les montagnes, dit-on, sont les mamelles du globe ; en tous cas, celles-ci sont mauvaises nourrices et n'ont guère de lait, car il n'y a que deux sources un peu considérables dans tout le canton :

celle de l'ancienne chartreuse de Séignat,

et celle de la commune de Corveissiat.

Aussi les habitans de la plaine de Suran souffrent-ils beaucoup du manque de fontaines, et par les temps de sécheresse n'ont-ils ⁵¹ d'autre ressource pour eux et leurs bestiaux que l'eau stagnante et échauffée qui s'amasse aux digues des moulins. Pour les puits, il n'y faut pas songer ; à peine a-t-on égratigné la terre que l'on se heurte au roc vif. Peut-être le sondage d'après le procédé artésien serait-il suivi de succès et rencontrerait-on une nappe d'eau intérieure ; mais c'est une expérience coûteuse et au moins incertaine.

10 Au nord-est, c'est-à-dire, du côté de Nantua, le sol continue à être montueux ;

mais les montagnes ont pour chevelure des forêts de sapin⁵² au lieu de forêts de chênes.

Celle qui va voir les nuages de plus près se nomme la montagne de Chalame et se dresse entre les communes de

Fromier et Giron. [B, p. 8]

C'est dans cette section qu'on rencontre les quatre lacs qui existent dans ce département, savoir :

les lacs de Nantua, de Silan, de Meyriat et de Génin. Ils occupent tous ensemble un espace de 5,859 hectares [...]. On trouve dans ces lacs d'excellents poissons [...]. [B, p. 9]

Les bâtimens, dans cette partie, sont tous couverts en planches ou bardeaux de sapin [...]. L'élevation des montagnes, la profondeur des vallées, les torrens impétueux, les rochers suspendus [...]. Les bords escarpés de l'Ain, son encaissement dans des montagnes taillées à pic [...] fournissent à l'observateur de nombreux sujets d'admiration sur ces majestueuses solitudes. [B, p. 9]

Les moutons y réussissent fort bien [...]. Les chèvres y fourmillent [...]. [B, p. 8]

[...] pays de montagnes, où l'on trouve quelques bonnes vallées, mais où l'on ne recueille pas assez de grains pour la nourriture des habitans. Le peu qu'on en récolte est du seigle de qualité médiocre. [B, p. 7]

Le Rhône et l'Ain environnent de trois côtés la section Sud-Est ou arrondissement de Belley. Les montagnes [...] leurs chaînes ne sont pas aussi resserrées, leurs sommets sont moins âpres, moins déchirés. On trouve dans cette section des parties aussi fertiles qu'agréables, telles que le Valromeys, les environs de Belley, le Bas-Bugey. L'exposition en est bonne, le sol fécond, les terres bien cultivées. On y recueille toutes sortes de grains, légumes et fruits, du vin, du chanvre, des noix ; et plusieurs endroits donnent de belles truffes noires. [B, p. 9]

Autour de Belley, on voit beaucoup de vignes en *hautains*, dont les intervalles ensemencés en blé, menus grains, ou fourrages artificiels, présentent, dans la belle saison, des zones variées par leurs couleurs comme par leurs productions. Leurs groupes, épars sur de petits coteaux, forment le plus bel ensemble. [B, p. 9-10]

Les stalactites et les tufs qu'on y trouve en abondance [i.e. dans les rochers de la gorge de Saint-Rambert], servent, étant sciés, pour la construction des murs et des cheminées. [B, p. 10]

La section Sud-Ouest, arrondissement de Trévoux, est presque entièrement partagée entre les étangs, les bois, les terres à seigle [...]. [B, p. 11]

Les rivages de la Saône consolent de la tristesse de l'intérieur du pays ; ils sont peuplés et fertiles [...]. [B, p. 11]

Cet espace ne renferme aucune montagne. [...]. Nulle colline prolongée ne ramasse et ne dirige les eaux pluviales. [B, p. 11]

Une plaine caillouteuse, aride et brûlante [...] de vastes champs de seigle, des bois taillis mal tenus, beaucoup de terrains vagues, des étangs de tous côtés, une monotonie sombre, des habitations éparées au loin, des rassemblements rares auxquels on donne le nom de villages, des habitans au teint livide, à l'œil terne [...]. [B, p. 11]

Un teint pâle et décoloré [...] des fièvres régulièrement et annuellement épidémiques [...]. [B, p. 14]

Les ruisseaux et rivières qui traversent cette surface [...] coulent presque entièrement dans un sens opposé à celui de la rivière dans laquelle elles³⁴ viennent mêler leurs eaux. [B,

Giron, Champ-Fromier et Montage³³.

C'est dans cet arrondissement que se trouvent les quatre lacs qui font une espèce de petite Suisse de cette partie du département : les quatre grands lacs de Nantua, de Silan, de Meyriat et de Génin dont les eaux bleues et poissonneuses occupent ensemble une superficie de 5,859 hectares.

Rien n'y manque, ni les convulsions du sol, ni les anfractuosités des vallées, ni les chalets aux toits de planches, ni les moutons, ni les chèvres surtout, ni les majestueuses solitudes ; l'Ain qui roule et gronde, profondément encaissé entre des rochers, complète le tableau.

Mais les yeux sont plus satisfaits que l'estomac dans ce bienheureux pays. Le sillon ne nourrit pas le laboureur, et le peu de grain qu'on y récolte est du seigle de très-médiocre qualité.

[1] Au sud-est, dans l'arrondissement de Belley, qu'enferment par trois côtés les eaux du Rhône et de l'Ain, l'aspect du pays est beaucoup moins sauvage ; le Valromeys, les environs de Belley et le bas Bugey offrent des parties agréables et fertiles, le sol est bien cultivé, et rend ce qu'on lui donne avec usure ; les grains, les fruits et les légumes s'accoutument également de la qualité du terroir ; on y recueille du vin, du chanvre et des noix ; on y trouve même des truffes noires qui, sans être aussi estimées que celles du Périgord et de Bologne, ne sont pas indignes du palais le plus gourmet. Aux environs de Belley, beaucoup de vignes sont plantées en hautains, à la manière italienne ; les intervalles semés de blé, de menus grains ou de fourrages artificiels, offrent un charmant contraste de couleur et de floraison, et par leurs bigarrures font l'effet d'une grande robe de zèbre ;

dans les rochers, on trouve beaucoup de stalactites qui, étant sciées, servent à faire des murs et principalement des cheminées.

[2] Le côté de sud-ouest, à l'endroit de Trévoux, présente une physionomie tout à fait différente. On se croirait, si le ciel était plus bleu et plus ardent, transporté en Italie au plein cœur des Marais Pontins : les parties riveraines de la Saône ont cependant l'aspect un peu moins désolé que l'intérieur. Là, point de montagne, point de colline qui réunisse et dirige les eaux pluviales ; de grandes plaines caillouteuses et décharnées jusqu'aux os, des flaques d'eau et des étangs de tous côtés, quelques rares taillis poudreux et hérissés, des habitations éparpillées dans des pays perdus, de misérables fiévreux, au teint hâve et plombé, aux yeux ternes et morts.

Le peu de sources qui traversent cette malheureuse contrée coulent en sens inverse de la rivière où ils se vont rendre ;

p. 12]

Ainsi l'élevation des bords du bassin, le défaut de pente, joints à la qualité du sol, qui n'est en grande partie couvert à sa surface que de 8 à 15 centimètres de terre végétale, au-dessous de laquelle se trouve une argile compacte, résistant à la bêche et à la charrue, impénétrable à l'eau et aux racines des arbres les plus vivaces, semblent avoir dévoué l'intérieur de cet arrondissement à n'être qu'un réservoir d'eaux pluviales [...].

[B, p. 12]

[...] les eaux ont croupi dans tous les bas-fonds [...]. [B, p. 13]
[...] l'habitant condamné à végéter et à languir sur ce sol aqueux, à respirer l'air méphitique⁵⁵ qui s'en exhale, à pomper par tous les pores les miasmes putrides qui l'environnent. [B, p. 14]

A mesure que la population et les lumières se sont accrues, on a dû chercher des remèdes à ces maux. [...] On les a dirigées, contenues, ramassées en différents réservoirs. [B, p. 13]

[...] les lois des princes de Savoie, qui prenoient ce genre d'industrie et de culture sous leur protection spéciale. [B, p. 13]

[...] il faut de grands moyens, un accroissement de bras, des bestiaux, de l'argent. M. Varenne de Fenille a calculé que pour mettre tous ces étangs en culture, il ne faudroit pas moins qu'une colonie de 30,000 cultivateurs, la construction de 1,200 domaines, et l'importation de 18,000 têtes de bétail. [B, p. 14]

[...] ce malheureux pays dévore, pour ainsi dire, ses habitants. [...] dans ces contrées, qui seroient désertes au bout de dix ans, si on les abandonnoit à leur propre population. [B, p. 13-14]

La ville de Bourg, chef-lieu du département [...]. [B, p. 58]

Six grandes routes y aboutissent [...]. [B, p. 58]

Les eaux de la Reyssouze, excellentes pour la préparation des peaux, favorisoient le progrès de ces manufactures [i.e. la mégisserie], et le blanc de Bourg passoit pour le plus beau de France. [B, p. 620]

La direction de la Reyssouze est, de l'Est Sud-Est au Nord-Ouest [...]. [B, p. 39]

Cette ville, située sur la rivière de Reyssouze, domine, du côté de l'Est, un bassin agréable et varié, que terminent les coteaux de Revermont. Au Nord, ce bassin est prolongé avec le cours de la rivière, et la vue se perd dans de belles prairies; l'Ouest présente un plateau cultivé au Midi; le tableau est terminé par une vaste forêt. [B, p. 58]

Le terrain des environs de Bourg est de médiocre qualité [...]. Les prés y sont froids et humides; les arbres souvent mousseux. [B, p. 60]

Les loyers y sont chers, parce que les matériaux le sont [...]. [B, p. 59]

Les maisons y ont été long-temps construites en bois [...]. [B, p. 59]

Ses rues sont tortueuses et étroites. [B, p. 59]

quant aux eaux de la pluie, le sol les retient aussi exactement que ferait une citerne. Elles ne peuvent ni être absorbées, ni s'écouler par l'inclinaison. Sous une couche très-mince de terre végétale se trouve un lit d'argile compacte que ne peut mordre la bêche, ni entamer la charrue, impénétrable⁵⁶ à l'eau et aux racines des arbres.

Ne pouvant s'écouler, ces eaux s'amassent, croupissent et, se résolvant par l'évaporation, remplissent l'atmosphère de miasmes pestilentiels.

On a fait ce qu'on a pu pour atténuer l'insalubrité du climat. On a dirigé, contenu et ramassé les eaux dans différents réservoirs;

les princes de Savoie avoient même pris sous leur protection spéciale et encouragé de tout leur pouvoir ces entreprises de dessèchement et de culture.

Mais les travaux et les dépenses seroient trop considérables pour cultiver le terrain que couvre ces étangs, si on parvenoit à les dessécher; il faudroit au moins une colonie de 30,000 cultivateurs, la construction de 1,200 fermes et 18,000 têtes de bétail,

car le pays dévore ses habitants

et seroit bientôt désert si on l'abandonnoit à ses propres ressources.

[13] Maintenant que nous avons donné à peu près la physionomie générale et particulière du territoire du département, que nous avons décrit ses routes et ses rivières, ses bois et ses étangs, ses montagnes et ses plaines, nous allons dire quelles sont les villes qui en hérissent la surface et le rang industriel qu'elles occupent parmi les villes de France. La première que je dois nommer est Bourg, chef-lieu de préfecture; elle est à 115 lieues de Paris; six grandes routes viennent y aboutir; la rivière de Reyssouze, dont l'eau est excellente pour les tanneries,

la traverse du sud-est au nord-ouest;

d'un côté, l'horizon est fermé par une ceinture de forêts; de l'autre, la vue s'étend sur une plaine variée par toutes sortes de cultures.

Cependant, malgré cette apparence fertile,

les prés sont humides et froids, les arbres souvent rongés par la mousse.

Bourg n'est pas très-peuplé; il n'y a guère que 9,000 âmes; les loyers y sont chers à cause de la rareté des matériaux qui est telle que

la plupart des maisons sont construites en bois, et l'on y vit assez mal avec beaucoup d'argent. L'aspect de la ville est, du reste, passablement triste; les rues sont en général étroites,

Les facultés sont nécessairement médiocres dans une ville sans commerce, sans manufactures, et purement agricole. Le citoyen ne vit, en général, à Bourg, que du produit de ses propriétés rurales ; en conséquence, il doit être resserré dans ses moyens, gêné quand les récoltes sont mauvaises, et dans l'impuissance de former des spéculations et des entreprises. [B, p. 59]

La ville de Bourg avoit besoin d'un établissement de ce genre [...]. Cette filature [i.e. de coton] emploie journellement [...]. » [B, p. 643]

On compte dans ce département 66 tanneries. Les principales sont à Bourg, au nombre de 8 [...]. [B, p. 652]

Cependant l'habitation n'en est point dangereuse, et l'on y éprouve pas ces fièvres habituelles et tenaces qui affligent régulièrement une partie de la section Sud-Ouest du département. L'air y étoit beaucoup plus insalubre avant le dessèchement des fossés de la ville, qui étoient remplis d'eaux stagnantes, de vases, d'herbes marécageuses. [...]. L'industrie et l'intérêt des concessionnaires, transformèrent bientôt ces marais en jardins agréables [...] et la ville, naguères placée au milieu d'un cloaque, fut, en peu d'années, enveloppée d'une ceinture charmante. [B, p. 60]

Cette église [i.e. de Brou], située à 800 mètres environ, au Midi de la ville de Bourg [...]. Son architecture d'un genre gothique [...]. [B, p. 366]

Le frontispice, couronné par trois frontons, dont celui du milieu est le plus élevé, ne présente aucun ordre particulier d'architecture ; c'est un assemblage d'ornemens gothiques et d'arabesques, remarquable par la richesse du travail et la perfection des détails. [B, p. 366]

[...] la magnificence des vitraux peints ; ils sont remarquables par la vivacité des couleurs, par la beauté et la correction des figures [...]. [B, p. 366]

Cette église [...] fut commencée en 1511 et finie en 1536. [B, p. 366]

Les dépenses de ce beau monument sont évaluées à plusieurs millions de notre monnaie actuelle. [B, p. 366]

Cette ville [i.e. Pont-de-Veyle] s'appeloit anciennement Bourg-de-Veyle (*Oppidum Veilæ*). Après qu'un pont fut construit sur cette rivière à l'entrée de la ville, elle prit le nom de Pont-de-Veyle [...]. [B, p. 87]

L'air du Pont-d'Ain est très-fiévreux en été ; mais le château, situé sur une hauteur considérable, y jouit d'un air assez pur ; la position surtout en est très-agréable. Les princesses de Savoie y venoient accoucher, et y faisoient élever leurs enfants. [B, p. 80]

tortueuses et sombres ; et Bourg, par sa situation, n'est ni manufacturier, ni commerçant.

Chacun vit du revenu de ses terres ; aussi la gêne est-elle générale quand les récoltes sont mauvaises, et les capitaux manquent pour les spéculations et les entreprises.

Le commerce et l'industrie se bornent à quelques fabriques de toiles peintes et de draps ; on y file aussi du coton, on y fait des peignes en corne ;

mais ce qu'il y a de plus important, ce sont les tanneries et les corroieries.

L'air y est assez salubre, surtout depuis que l'on a desséché et transformé en courtils les fossés fangeux et bourbeux qui environnaient la ville : l'on n'y est pas sujet aux fièvres qui désolent la partie sud-ouest du département.

C'est près de Bourg que s'élève la délicieuse église gothique de Notre-Dame-de-Brou :

il est impossible de rien voir de plus fantasque et de plus merveilleux que les arabesques et les ornements de sa façade à triple fronton ;

c'est de la dentelle de pierre, du granit, tissu et filé, un miracle perpétuel d'audace et de patience ; le goût de la renaissance³⁷ s'y fait déjà sentir et marie gracieusement ses belles fleurs classiques aux colonnettes et aux ogives ;

les vitraux brillent de tout l'éclat des vitraux gothiques, et se font remarquer par une perfection de dessin qui leur est inconnue :

on a mis vingt-cinq ans à bâtir cette église,

et l'argent qu'on y a dépensé est incalculable ;

avec le même temps et le double d'argent on ne pourrait aujourd'hui rien édifier d'approchant ; le monde a désappris le secret de ces prodiges et, avec les grandes idées, les grandes choses s'en sont allées ; l'architecture n'est plus maintenant que le nom d'un art qui a été et ne sera plus ; de tous les arts, c'est assurément celui qui a le moins d'avenir.

[14] Pont-de-Veyle, chef-lieu de canton, a changé son nom de Bourg-de-Veyle en celui de Pont-de-Veyle depuis que son pont est bâti ;

cette ville n'offre rien de bien remarquable.

[15] Pont-d'Ain, où les princesses de Savoie venoient faire leurs couches à cause de la salubrité de l'air, n'est plus qu'une ville assez malsaine ; les étangs de la *Dombe*³⁸ se sont agrandis avec le temps, et l'air est devenu pestilentiel ; pendant l'été il y règne une malaria comme à Rome, et les fièvres y sont

Il paraît que l'air de ces environs étoit plus pur à cette époque, qu'il ne l'est devenu depuis par l'extension progressive qu'ont prise les étangs de la Dombes, qui se trouve à l'Ouest de ce canton. [B, p. 80]

Cette ville a pris le nom du pont qui existoit jadis sur l'Ain, dans cet endroit, mais dont on ne voit plus aucun vestige. [B, p. 79]

Le général Joubert, né à Pont-de-Vaux [...]. [B, p. 395]

Le palais épiscopal [...] est un des plus beaux édifices du département. [B, p. 121]

La grande route de Genève la borne [i.e. la ville de Nantua] à l'Est, et le lac de Nantua à l'Ouest. [B, p. 99]

Ce journal [i.e. de Trévoux] a été imprimé à Trévoux pendant 30 ans [...]. [B, p. 153]

Elle [i.e. la ville de Trévoux] doit son nom, suivant l'opinion des historiens, à ce qu'elle est bâtie dans un lieu où l'un des grands chemins qu'Agrippa, gendre d'Auguste, fit faire dans les Gaules, pour conduire les armées, se divisoit en trois, d'où l'on a dit *tres viæ, trivium* ou *trivortium*. [B, p. 151]

La branche la plus considérable [i.e. de l'arrondissement de Gex] est celle des fromages. [A, p. 161]

Au reste les Bressans ont toujours négligé de profiter des avantages que leur offroient le pays et la proximité du Rhône et de la Saône ; et des siècles se sont écoulés avant qu'ils aient pensé à ouvrir des correspondances et un commerce réglé avec leurs voisins. [B, p. 620]

Les rivières navigables du département de l'Ain sont : le Rhône, la Saône et l'Ain. [B, p. 22]

Le voisinage de deux grandes villes commerçantes, Lyon et Genève [...]. [B, p. 619]

S'il est donc à regretter d'un côté, qu'aux avantages d'une agriculture florissante, le département de l'Ain ne réunisse pas ceux d'un commerce et d'une industrie qui lui soit propre [...] [B, p. 619]

Après ce que nous avons dit du caractère froid et indolent des habitants de la Bresse et de la Dombes, de la médiocrité des fortunes [...] on ne doit pas s'attendre à trouver dans ce pays de grands progrès dans les arts, des efforts soutenus d'industrie, ni une vaste étendue de spéculations commerciales.

Le voisinage de deux grandes villes commerçantes, Lyon et Genève, qui placées aux deux extrémités opposées du département de l'Ain et près de ses limites, le doivent naturellement embrasser et envelopper dans leurs rayons commerciaux, peut aussi être mis au nombre des causes principales qui rendent plus difficile, en le rendant moins nécessaire, le développement de l'industrie dans son centre. La facilité de s'approvisionner dans l'une ou l'autre de ces deux cités [...] les rend en quelque sorte ses métropoles, quant au commerce et aux manufactures. S'il est donc à regretter d'un côté, qu'aux avantages d'une agriculture florissante, le département de l'Ain ne réunisse pas ceux d'un commerce et

fréquentes. Le château seul échappe par son élévation à cette maligne influence.

Quant au vieux pont qui a dû donner le nom à la ville, il est apparemment tombé dans l'eau, car on ne le voit point.

Le brave général Joubert est né à Pont de Vaux qui lui a érigé tout récemment une statue sur une de ses places⁵⁹.

[16] Belley n'a de remarquable que son évêché.

Nantua est une petite Genève ; elle a à ses pieds un Léman en raccourci dont les truites sont célèbres.

Trévoux est plus connu par le monde et a plus fait parler de lui, en raison du journal de Trévoux que l'on y a longtemps imprimé.

Cette ville s'appelle en latin *Trivortium*, comme qui dirait trois voies, parce qu'une voie romaine se partageait en trois branches à cet endroit.

[17] Quant à Ferney, son nom lié intimement à celui de Voltaire qui en était en quelque sorte le roi et voulait l'ériger en ville, est à tout jamais célèbre.

[18] Pour Gex, je ne sais rien sur son compte, sinon que c'est la ville aux fromages.

[19] Le département de l'Ain avec de grandes ressources et de grandes facilités pour le commerce comme le voisinage du Rhône et de la Saône,

traversé d'un bout à l'autre par une rivière navigable,

à deux pas de Genève, n'ayant qu'à allonger le bras pour atteindre à Lyon,

ne tient pas la place industrielle qu'il semblerait devoir occuper ;

le caractère indolent, froid et généralement peu hasardeux des habitans, la médiocrité et l'éparpillement des fortunes sont un obstacle presque invincible à un plus large développement⁶¹.

et puis la proximité de Lyon et de Genève

qui, au premier coup d'œil, semble favoriser ses relations commerciales,

l'empêche peut-être d'avoir une industrie à lui comme un grand arbre qui empêche de croître les arbrisseaux placés dans son ombre.

Mais s'il prend à ces deux grandes villes les objets de nécessité ou de luxe qu'il ne peut fabriquer chez lui,

d'une industrie qui lui soit propre, on peut s'en consoler du moins en réfléchissant⁶⁰ qu'il a lui-même sa part dans ceux des grandes villes qui l'avoisinent, indépendamment de ce que leur population et leur luxe donnent une plus grande valeur à ses produits agricoles et lui en assurent la vente en tout temps. [B, p. 619]

L'habillement des cultivateurs de la plaine [...], un tablier de peau blanche descendoit jusqu'au genou [...]. [B, p. 313]

La mégisserie étoit la seule branche d'industrie connue dans ce pays postérieurement à l'époque où la Bresse étoit sous la domination des ducs de Savoie. [...] et le *blanc de Bourg* passoit pour le plus beau de France. Malheureusement il ne s'en est conservé que le nom seul dans des fabriques établies hors du département. [B, p. 620]

Les eaux de la Reyssouze, excellentes pour la préparation des peaux, favorisoient le progrès de ces manufactures [i.e. la mégisserie] [...]. [B, p. 620]

Les eaux de la Doye, excellentes pour cette manufacture [i.e. la fabrication des cuirs forts], l'abondance des bestiaux provenant des montagnes circonvoisines [...] favorisoient d'une manière bien avantageuse cette branche d'industrie. [B, p. 652]

L'habillement des cultivateurs de la plaine [...], un tablier de peau blanche descendoit jusqu'au genou [...]. [B, p. 313]

Les mégisseries, qui fournissoient anciennement un objet d'exportation très-considérable, se bornent aujourd'hui à la consommation du département. Elles travaillent sur-tout à fournir les tabliers des cultivateurs. [B, p. 654]

Quant aux cuirs forts, on les achète tout fabriqués aux foires de Châlons-sur-Saône [...]. Ces cuirs proviennent des fabriques de Sens, de Besançon et d'Aulun. [B, p. 653]

Le canton de Saint-Rambert est le seul de tout le département qui exporte des toiles de sa fabrication. [B, p. 638]

ON compte dans ce département environ 3,000 métiers pour le tissage, la plupart employés à tisser la toile pure de chanvre. [...] Chaque ménage fait lui-même ou fait faire sa pièce de toile [...]; on trouve par-tout des tisserands qui y travaillent pendant l'hiver et les jours pluvieux, où ils n'ont point d'ouvrage à la campagne. Par ce moyen la grande majorité des laboureurs n'achètent et ne vendent point de toile; ils ont précisément ce qui est nécessaire à leur consommation ordinaire. Elle est néanmoins bien forte, puisque les fermiers s'obligent ordinairement à fournir à chacun de leurs domestiques de 20 à 24 mètres de toile, qu'il faut renouveler chaque année. [...] Les 3,000 métiers [...] fournissent 3,584,394 mètres de toile, dont 3,000,000 sont consommés dans le département. [B, p. 637-638]

Les blanchisseries, qui étoient avant 1805, au nombre de huit, occupoient, comme nous l'avons dit, 32 ouvriers. Il vient de s'en établir une neuvième, qui fera elle seule plus d'ouvrage que les huit autres. [B, p. 641]

Une fabrique de toile à voile trouveroit dans les bâtimens de la nitrière [i.e. à l'ouest d'Ambérieux] toutes les commodités et tous les avantages possibles.

Les toiles seroient facilement expédiées à Toulon par le Rhône. [B, p. 642]

Depuis très-longtemps on connoît la filature de coton à Nantua; mais elle s'est toujours faite, comme elle se fait

il les trouve toujours prêtes à recevoir ses produits agricoles et à vider leurs bourses de soie

dans son tablier de peau, qu'il tanne et prépare lui-même pour le coup, car la mégisserie est une des plus importantes branches de son industrie, et le *blanc de Bourg* passe pour le plus beau de France.

L'abondance des bestiaux, l'excellence des pâturages, la qualité particulière des eaux de la Reyssouze et de la Doye⁶² offrent toutes les facilités désirables pour la fabrication;

et outre l'exportation, l'habitude où sont les gens au pays de Bresse de porter toujours devant eux un tablier de cuir dont ils sont aussi inséparables que l'Espagnol de sa cape et l'Ecossois de son plaid, assure à l'intérieur une consommation étendue et régulière.

On y importe aussi, pour les façonner,

de gros cuirs de Sens.

20 Quoique la toile, dite de St-Rambert, soit la seule exportée,

on fabrique dans le département beaucoup de toile de chanvre; plus de 3,000 métiers sont occupés à la tisser.

On rencontre partout des tisserands qui travaillent tout l'hiver et les jours où il pleut, ou quand ils manquent d'ouvrage à la campagne:

ce qui fait que peu de gens achètent ou vendent de la toile.

Chacun se fabrique ce qui lui est nécessaire:

cependant la consommation qu'il en fait est si forte, qu'ordinairement les fermiers assurent à leurs servantes et valets de 20 à 24 mètres de toile par année: ce qui est énorme. On évalue à 3,584,394 mètres, ce qui se fabrique d'un an à l'autre; 3,000,000 mètres sont consommés dans la département. Cependant, malgré cette grande quantité de toile fabriquée, il y a peu de blanchisseries.

et personne n'a eu l'idée, quoique l'on ait pour cela toutes les commodités imaginables, d'établir une manufacture de toile à voile; ce seroit une spéculation à réussir immanquablement; rien au monde ne seroit plus facile que d'en expédier les produits à Toulon par l'entremise du Rhône.

21 Il y a déjà long-temps que l'on file le coton à Nantua; dans le principe, on le filait au rouet;

encore à présent, au rouet. [...] Le produit de cette nouvelle branche d'industrie devint d'autant plus important qu'il étoit le résultat du travail de 1,500 individus [...]. [B, p. 645]

Cet état de prospérité ne fut pas de longue durée [...]. Les filatures de Nantua tombèrent par-là dans un état de langueur où elles restèrent jusqu'à l'année 1764, époque où un nommé Lebrument, ouvrier de Lyon, vint se fixer à Nantua, et y monta quelques métiers de tissage [...]. [B, p. 645]

Le tissu, lorsqu'il est soigné, surpasse en beauté le nankin dit des Indes ; mais la couleur n'est point aussi solide [...]. Ce grave inconvénient n'empêche pourtant pas que les nankins de Nantua ne soutiennent avantageusement la concurrence avec ceux de Rouen [...]. [B, p. 646]

Les 11,274 myriagrammes de laine que produit le département sont entièrement consommés dans le pays, en matelas, en chapellerie, en fabrication de bas et en tissage de laine pure ou mélangée. Une partie qui forme un douzième environ de la masse totale de ce produit, fournit la matière première à sept manufactures de tissu de laine et mélangés, qui occupent à Nantua 28 ouvriers. On y fabrique des ratines grossières, des feutres, de grosses serges tissues, quelques droguets et des tapisseries façon de bergame⁶³, dont les habitants de la campagne garnissent leurs lits. [B, p. 650]

Outre ces fabriques [...] on trouve dans le département un grand nombre de métiers épars dans les différents pays. [...]. Dans plusieurs pays de la Bresse il en est où l'on fabrique des ratines, des droguets et différentes étoffes mélangées de laine et de fil. La plupart ne sont en exercice que pendant l'hiver et les saisons pluvieuses. Dans la vallée de Suran, ainsi que dans beaucoup d'autres pays, chaque ménage fait faire de sa propre laine la quantité d'étoffe nécessaire à son habillement. Plus de 1,000 pièces d'étoffes sont fabriquées de cette manière. [B, p. 650-651]

Affinage et tirage de l'or et de l'argent. La ville de Bourg⁶⁵ est encore la seule ville de France, et même d'Europe, à ce qu'on assure, où s'exécute la première main-d'œuvre de tous les galons d'argent. Il se fabrique à Paris, et particulièrement à Lyon, du trait doré ; mais le tirage d'argent ne se trouve qu'à Trévoux. [...] maintenant le trait le plus fin est connu sous le nom de 6/p, et il est beaucoup plus mince qu'un cheveu. [B, p. 633-634]

M. Dupré, à Lagnieu⁷⁰ (Ain), pour chapeaux de paille façon d'Italie, très-bien confectionnés. Ce fabricant paraît réussir dans tous les degrés de finesse [...]. [R 1823, p. 134 (mention honorable)]

plus de 1,500 personnes vécurent de cette industrie jusqu'en 1764,

époque où un ouvrier de Lyon vint y établir des métiers,

et les nankins de Nantua devinrent assez beaux pour soutenir la concurrence avec ceux de Rouen.

Pour la laine, elle est entièrement consommée dans le pays à faire des matelas, en chapellerie et pour la fabrication des bas et des couvertures.

A Nantua, vous trouvez quelques manufactures où l'on fabrique des tiretaines grossières, de grosses serges tissues et des tapisseries, façon de Bergame, dont les gens de la campagne garnissent leurs lits et font des linteaux à leurs cheminées.

Nantua, du reste, n'est pas le seul endroit où l'on fabrique ; dans plusieurs pays de la Bresse, on tisse l'étoffe dont on a besoin,

surtout pendant les longues veillées d'hiver ; et, dans la vallée de Suran, chaque ménage, à la façon des temps anciens, fait faire patriarchalement⁶⁴ de la propre laine de son troupeau, la quantité nécessaire à son habillement. Plus de mille pièces sont fabriquées de la sorte.

22 *Après ces industries humbles et populaires, je ne sais trop quelle transition employer pour vous dire qu'à Bourg⁶⁶ on affine l'or et l'argent de première main-d'œuvre, qu'on y tire l'or avec une si grande perfection, qu'il y a des traits plus minces qu'un cheveu scié en trois dans sa longueur, plus frêles qu'un fil d'araignée, plus flottans et plus souples que les échevaux⁶⁷ qui s'échappent de la quenouille de la bonne Vierge, par les temps de ciel bleu et de soleil poudroyant ; que Trévoux est la seule ville de France et même d'Europe, à ce qu'on prétend, où se fait le trait d'argent ; renvoyées à Lyon et à Paris, ces pelottes⁶⁸ d'argent et d'or se contournent en graines d'épinards aux épaules des états-majors, rejettent aux dos des prêtres et se mêlent avec la soie dans la trame de ces riches brocards⁶⁹ qui font l'admiration du monde, et dont Lyon seule a le secret entre toutes nos villes.*

23 *Éléantes petites maîtresses, reines des bals et des soirées, hamadryades du bois de Boulogne, vous qui faites venir à si grands frais d'Italie le chapeau de paille qui doit mettre à couvert des baisers trop vifs du soleil de juin votre jolie figure, au colonis rose et blanc, vous ne savez pas qu'à Lagnieu on fait des chapeaux tout pareils à ceux qu'on va vous chercher par delà les monts ; la paille en est aussi blonde, la tresse aussi fine et serrée que si elle eût été faite par quelques contadine à l'ombre des murs de Florence. C'est à M. Dupré*

M. Dupré, à Lagnieu (Ain), qui fut mentionné honorablement en 1823, a exposé une suite de chapeaux de paille façon d'Italie, dans des qualités très-diverses. [...] Chaque sorte a bien un degré de finesse et de moelleux correspondant à son prix, et toutes sont remarquables par une confection soignée. [...] Une médaille d'argent est décernée à M. Dupré. [R 1827, p. 150]

L'arrondissement de Bourg a plusieurs poteries et quelques faienceries ; celle qui mérite une mention particulière est la faiencerie établie dans le vieux château de Meillonaz⁷⁷. [B, p. 633]

M. de Meillonas, à Meillonas (Ain), a exposé des cruchons à bière, en grès, qui sont recommandables par une bonne fabrication et des prix modiques. Le jury lui a décerné une mention honorable [R 1823, p. 401]

MM. Aynard frères, à Ambérieux (Ain), qui fabriquent des draps d'une excellente qualité, pour l'usage de la garde royale [R 1823, p. 38 (hors concours)]

MM. Aynard et fils, à Montluel (Ain). *Rappel* d'une médaille d'argent décernée en 1823. Le bel établissement que ces messieurs ont créé est toujours dans un état satisfaisant de prospérité. Il est spécialement destiné à la fabrication du drap pour la troupe, du cuir de laine et de l'étoffe dite *castorine*. [R 1827, p. 26]

MM. Lardin frères, à Saint-Rambert, arrondissement de Bellay (Ain), ont exposé une série de produits très-variés de leur filature, on y remarquait de la fantaisie, ou fil de bourre de soie, de divers numéros ; du thibet, ou fil de bourre de soie mêlée de laine et de duvet de chèvre [...]. Enfin des fils de cachemire. [...] Leur établissement, qui date de 1819, occupe 200 ouvriers. Une médaille d'argent leur est décernée. [R 1827, p. 72]

MM. Dobler (Henri) et Ronchaud (Émile) à Tenay (Ain), médaille d'argent ont succédé à MM. Bonnet et Ronchaud, qui furent mentionnés honorablement en 1823. [...] MM. Dobler et Ronchaud ont exposé des fils de bourre de soie [...] ainsi que d'autres fils dans lesquels la bourre de soie est mélangée avec de la laine ou avec le duvet de chèvre. Le dernier article

qu'on doit cela ; le gouvernement l'a récompensé par une mention honorable et une médaille d'argent, et vous devriez bien, mes belles dames, lui donner aussi une récompense comme doit faire une bonne Française à ceux qui ont bien mérité de la toilette, je veux dire votre pratique, et vous le ferez, n'est-ce pas ?

[24] Devéria, vous qui êtes le Gravelot⁷² et l'Eisen de ce temps, qui avez tant fait pour nos livres et nos albums ! Camille Roqueplan, vous qui pouvez peut-être nous consoler⁷³ de Bonnington, mort trop jeune ; vous, Charlet⁷⁴, vieux troupière qui avez à vous seul plus d'esprit que deux cents générations de vaudevillistes, ne demandez pas à Munich, à la patrie d'Aloys Senefelder⁷⁵, la pierre qui doit multiplier vos gracieuses inspirations ; Belley vous fournira des pierres lithographiques d'un grain aussi doux et aussi onctueux, aussi fidèles à prendre et à rendre que toutes celles qu'on tire de l'étranger. Vous en⁷⁶ trouverez à Paris tout autant que vous en aurez besoin, et cela, rue du Paon-St-André, n. 1.

[25] Avant de terminer, il n'est pas hors de propos de descendre des généralités aux spécialités, et de citer expressément les noms d'hommes et de lieux les plus remarquables sous le rapport industriel.

— A Meilhonas⁷⁸, il y a une belle manufacture de faïence,

dont les produits ont valu, à M. de Meilhonas⁷⁹, son propriétaire,

une mention honorable en 1823.

— A Montluel et Ambérieux, MM. Aynard frères dirigent une manufacture de draps,

spécialement destinés à l'habillement des troupes.

— A Arneysieux, se trouve une filature de soie, laine et cachemire, dirigée par M. le baron de Rostaing.

— MM. Doramaz d'Ojast et Flamand,

Lardin frères, exploitent la même branche d'industrie

et emploient environ 500 ouvriers chacun ; le dernier⁸⁰ a obtenu une médaille d'argent en 1827.

— Tenay se distingue par une manufacture de duvet de cachemire, appartenant à MM. Doblet⁸¹ et Ronchaud, mentionnés honorablement en 1823, en 1827 et gratifiés de la médaille d'argent.

est nouveau ; il porte le nom de *hibet*. [...] Une médaille d'argent est décernée à MM. *Dobler et Ronchaud*. [R 1827, pp. 71-72]

Le jury central a décerné une médaille d'or à MM. Girod, Perrault, Fabry et Montanier, propriétaires du troupeau de Naz. [R 1823, p. 8]

Rappel d'une médaille d'or. MM. Perrault de Jotemps et Girod de l'Ain, directeurs de l'association de Naz, arrondissement de Gex (Ain). L'association rurale de Naz continue à bien mériter de l'industrie par l'amélioration toujours croissante de ses laines [...] enfin par les utiles recherches auxquelles elle se livre sur l'éducation des mérinos [...]. Le beau troupeau qu'elle possède est maintenant composé de 2500 bêtes [...]. À l'exposition de 1823, l'association de Naz obtint une médaille d'or dont elle se montre de plus en plus digne. [R 1827, p. 2-4] Os et cornes. Les tourneurs du département, joints à vingt-deux fabricans de peignes qui existent dans l'arrondissement de Nantua, fabriquent, année commune, environ 30 myriagrammes d'os, et 400 myriagram. de corne. La plupart de ces ouvrages, ainsi que ceux en buis et la boissellerie, sont exportés dans les départemens par les habitans des montagnes du Bugey. On estime que cette exportation produit, à l'arrondissement de Nantua, une somme de 150,000 fr. ; distraction faite du prix de la matière brute et du bénéfice des colporteurs, il y a plus de la moitié de profit pour les fabricans [...]. [B, p. 654]

Dans la commune de la Balme [...] le sieur Jean-Pierre Billon [...] établit une verrerie en 1788. Elle [...] emploie journellement 60 ouvriers. [B, p. 632]

Les trois papeteries que possède la commune de Divonne, fabriquent annuellement 5 à 6000 rames de papier [...]. [A, p. 161]

Mine d'asphalte, dite du Parc, commune de Surjoux, arrondissement de Nantua. Cette mine fut découverte en 1795 [...]. [B, p. 624]

Elle [i.e. la couche bitumineuse découverte depuis environ 3 ans] paroît être si abondante qu'on pourroit, avec raison, la considérer comme inépuisable. [B, p. 625]

On retire également de cette pierre bitumineuse, par la distillation, une huile minérale ou pétrole [...]. [B, p. 626] Ainsi préparée, elle brûle bien dans les lampes [...]. [B, p. 628]

Dans cet état les tanneurs s'en servent pour la préparation des cuirs, au lieu de l'huile de poisson. Elle est très-pénétrante, rend le cuir souple et imperméable à l'eau. [B, p. 627]

Elle [i.e. la graisse noire d'asphalte] est employée au graissage des voitures, moulins, machines hydrauliques, et autres quelconques à grand frottement. Une livre de cette graisse fait autant d'usage que deux de vieux-oing, et le consommateur y trouve aussi une économie de 50 pour 100. [B, p. 627]

Il [i.e. l'observateur] invitera les agriculteurs à faire usage de la marné que la nature a abondamment déposée sur un grand nombre de points [...]. En parcourant avec eux des prairies marécageuses, il leur en fera connoître qui sont des véritables tourbières [...]. Elles peuvent devenir pour eux une grande ressource économique. [B, p. 192]

— A Naz, près de Gex, MM. Girod, Montanier et de Jotemps élèvent de magnifiques mérinos don

l'amélioration toujours croissante

leur a mérité en 1823 et 1827 une médaille d'or.

26 Maintenant, si je vous dit que l'on fait dans les montagnes du Bugey beaucoup de petits ouvrages en os, en ivoire, en²³ corne

dont le produit est double de la dépense ;

que la Balme possède une verrerie importante ;

Meyriat, des fabriques de produits chimiques ;
Divonne, 3 papeteries considérables ;

qu'on a découvert, en 1795, dans la commune de Surjoux une mine d'asphalte

très productive

dont on tire une huile minérale
qui brûle dans les lampes,

rend imperméables les cuirs qui en ont été frottés,

et remplace le vieux oint dans les machines à grand frottement
avec un avantage de 50 pour cent ;

qu'il y a des bancs de marné

et des tourbières assez mal exploitées ;

Il [i.e. l'observateur] foulera à chaque pas des couches d'argile variée en couleurs [...] il pourra en indiquer fréquemment des bancs utiles à toutes les branches de l'art de la poterie [...] [B, p. 192]

Vers 1780 [...] le Sieur Racle, ingénieur et architecte [...] établi dans cette ville [i.e. Pont-de-Vaux] une manufacture de terre cuite d'un genre particulier, [...] il formoit une pâte qui étant manipulée, présentoit toutes les veines et les accidens du marbre, et que la masse du bloc de terre cuite étoit de même nature ; ce qui constituoit véritablement un marbre artificiel ou factice [...]. M. Racle nomma cette matière *argile marbre* [...]. [B, p. 621]

Jérôme Lefrançais, connu sous le nom de *Lalande* [...] étoit né à Bourg [...]. [B, p. 398-399]

Marie-François-Xavier Bichat, né à Poncins le 11 novembre 1771, mort à Paris le 22 juillet 1802 [...] annonça de bonne heure les grands talents qu'il a déployés pendant la courte durée de sa vie. [...]. On a peine à concevoir comment ce jeune homme a pu suffire aux nombreux ouvrages qu'il a publiés [...]. [B, p. 397]

Belley se glorifie d'avoir donné naissance [...] à M. Brillat-Savarin, juriconsulte éclairé, membre de la cour de cassation. [B, p. 122]

S'il est donc à regretter d'un côté, qu'aux avantages d'une agriculture florissante, le département de l'Ain ne réunisse pas ceux d'un commerce et d'une industrie qui lui soit propre [...]. [B, p. 619]

qu'on rencontre quelques filons de fer et de cuivre, des couches d'une certaine argile

dont M. Racle, ingénieur, est parvenu, en 1780,

à faire une espèce de stuc ou de marbre d'une solidité et d'un brillant singuliers.

je crois que je me serai acquitté de ma tâche avec conscience ; je n'aurai plus grand'chose à vous conter sinon que les grosses carpes de la Veyle font des matelottes⁸⁵ délirantes, et que la chair fine et ferme des truites de la Versoix est on ne peut plus estimée des connaisseurs.

[27] Vous savez tout aussi bien que moi que Lalande, l'athée, qui ne manquait pas une messe ; le grand mathématicien qui avalait des araignées avec autant de plaisir que vous et moi un bonbon de Marquis ou de Berthellemot ; que Michaud⁸⁴ qui a fait le *Printemps d'un Proscrit* et les *Lettres sur l'Orient* ; que Bichat qui est mort si jeune, et qu'on croirait un vieillard à voir tout ce qu'il a écrit ;

que Brillat-Savarin⁸⁵, l'auteur de la *Physiologie du Goût*, sont les fils du département de l'Ain, et lui font tenir, entre tous les autres, une assez honorable place intellectuelle ; quant à sa place industrielle, nous devons avouer qu'elle pourrait être plus haute. Le département de l'Ain, malgré beaucoup de ressources, est plutôt agricole que commerçant, producteur que manufacturier ; mais il pourrait aisément mettre en œuvre ce qu'il produit et donner plus qu'il ne reçoit ; avec le développement progressif de l'industrie, il n'y a aucun doute que cela sera ainsi, et ce jour n'est pas loin.

THÉOPHILE GAUTIER.⁸⁷

NOTES

1. CHANLAIRE (Pierre Grégoire) et HERBIN (P.-E.), *Tableau général de la nouvelle division de la France, en départemens, arrondissemens communaux et justices de paix, d'après les lois des 28 Pluviôse an 8 et 8 Pluviôse an 9...*, Paris, Imprimerie de la République, an X (1802).
2. GAUTIER (Théophile), *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique, Œuvres complètes*, t. VIII, Genève, Slatkine Reprints, 1978, réimpression de l'édition de Paris, G. Charpentier, 1883, 332 p. La « Statistique industrielle du département de l'Ain » occupe les pages 1 à 16.
3. Son titre était légèrement différent de celui de l'édition de 1883 : « Statistique industrielle. N° 1. Ain. ». L'article occupait les pages 54 à 58.
4. La *France industrielle*, dont le sous titre était *Exposition permanente des produits des arts et de l'industrie française dans les 86 départemens*, paraissait le 30 de chaque mois et comportait 64 pages. Elle était divisée en quatre séries : La France, Paris, Départemens et Pays étrangers. Le prospectus précise le contenu de la rubrique Départemens : « Là, seront consignés [sic] les statistiques industrielles de chaque département (par ordre alphabétique) ». La statistique industrielle du département de l'Ain devait paraître dans le premier numéro, en avril 1834 mais Gautier y publia dans la série « Paris » un « Salon de 1834 » (p. 17-22).
5. La référence exacte est : BOSSI (Joseph-Aurèle-Charles), *Statistique générale de la France*, publiée par ordre de Sa Majesté l'Empereur et Roi, sur les Mémoires adressés au Ministre de l'Intérieur, par MM. les Préfets. *Département de l'Ain*, Paris, Testu, 1808, 720 p. et une carte du département. L'ouvrage a été réimprimé en 1978, sans lieu (Lyon ?), ni nom d'éditeur. Le comte Giuseppe Aureliano Carlo (Joseph-Aurèle-Charles) Bossi, né à Turin en 1758 et mort à Paris en 1823, a été le troisième préfet du département de l'Ain, de l'An XIII (1805) à 1810. Comme l'indique le titre de l'ouvrage, la statistique du département de l'Ain s'inscrit dans le projet d'une Statistique générale de l'Empire.
6. C'est, à notre connaissance, la plus volumineuse et la plus méticuleuse étude statistique d'un département publiée à cette époque. Ce n'est que dans les années 1820 que des statistiques comme celle de Paris (4 vol., 1821-1829) la dépasseront en volume.
7. *Annuaire du Département de l'Ain pour l'année 1834*, Bourg, P.-F. Bottier, 217 p. (un appendice consacré aux hommes célèbres du département est relié à la suite). Les projets en question concernent le pont sur la Veyle et la construction d'un chemin de fer dont Gautier parle au cinquième paragraphe de son texte. L'Annuaire devait sans doute paraître en fin d'année ou au tout début de l'année concernée, ce qui explique que Gautier a pu le consulter.
8. Gautier s'est servi de la courte notice de présentation du département (p. 21) et, plus généreusement, de la section « Ponts et Chaussées » (p. 141-149). Les rares passages empruntés à Bossi dans cette première partie de son article ont trait à des données non récentes.
9. Une source semble curieusement absente de la documentation de Gautier. Il s'agit de PUVIS (Marc-Antoine), *Notice statistique sur le département de l'Ain en 1828*, Bourg, P. F. Bottier, 1828, 256 p. Bien que son titre, comme la Statistique de Bossi, ne comporte pas les mots « industriel » ou « commercial », son objectif explicite était d'actualiser, à vingt ans de distance, les données de celle-ci (cf. « Motifs et plan de l'ouvrage », p. 5-6). Il est étonnant que Gautier ne s'en soit pas servi, ne serait-ce que pour mettre à jour certaines données de son étude et diluer un tant soit peu ses emprunts à Bossi !
10. Seules deux bibliothèques possèdent la *France industrielle* : la Bibliothèque Nationale de France et la Bibliothèque municipale Antonin Perbosc de Montauban.
11. Jasinski (René), *Les Années romantiques de Th. Gautier*, Paris, Vuibert, 1929, p. 227-239 notamment. Son analyse peut être complétée par l'édition de Cecilia Rizza : GAUTIER (Théophile), *Les Grottesques*, texte établi, annoté et présenté par Cecilia Rizza, Fasano (Italie), Schena et Paris, A.-G. Nizet, coll. *Biblioteca della Ricerca / Testi Stanieri*, n° 7, 1985 (voir p. 19-20 et l'ensemble de son annotation).
12. Pour étayer son accusation, Jasinski choisit quatre passages « au hasard » dans le texte de Gautier et les place en vis à vis de la notice correspondante de la *Biographie universelle* (p. 231-233).

13. Seul le cinquième et dernier chapitre de la *Statistique* de Bossi est consacré à l'industrie et au commerce. Le premier traite de la topographie du département et de ses arrondissements, le deuxième de sa population, le troisième de son histoire et de son administration et le quatrième de son agriculture. Quant à l'*Annuaire* de l'Ain pour 1834, il ne consacre qu'une seule de ses deux cent dix-sept pages à l'industrie, aux manufactures et aux fabriques (p. 160-161).
14. « Par le traité de Lyon, en 1601, signé entre le roi de France Henri IV et le duc de Savoie, le pays de Gex fut cédé à la France en même temps que la Bresse et le Bugey, ces pays furent alors rattachés à la généralité de Bourgogne. [...] En 1789, ce pays franc forma un arrondissement du dépt de l'Ain, la franchise lui fut supprimée en 1790 ; en 1798, il fut détaché de l'Ain et compris dans le département du Léman. A la chute de l'Empire en 1815, il fut rendu à l'Ain, mais diminué de plusieurs com. : [...], que le traité de 1815 donnait à la République de Genève devenue depuis simple canton de la Suisse et ce, afin de lui donner un peu de territ. Et lui permettre de communiquer avec la Confédération Helvétique autrement que par la voie du Léman. » POMMEROL (Al.), *Dictionnaire du Département de l'Ain par arrondissements et cantons avec les hameaux et lieux-dits principaux*, Marseille, Laffitte Reprints, réimpression de l'édition de Bourg, Imprimerie du « Courrier de l'Ain », 1907, p. 260-261 (article « Gex (Pays de) »).
15. MONNIER (Marcel), Les ateliers de verre et les verriers dans les forêts du Bugey central du 17e au 19e siècle, numéro spécial des Cahiers du Dreffia, Hauteville (Ain), p. 42.
16. C'est ce que dénonçaient dès 1802 Chanlaire et Herbin dans la citation placée en exergue de la présente étude.
17. GIRAULT DE SAINT-FARGEAU (Eusèbe), *Guide pittoresque du voyageur en France...*, quatre volumes in-8° publiés en 100 livraisons, contenant chacune la description complète d'un département ; par une société de gens de lettres, de géographes et d'artistes, 11e livraison [Département de l'Ain], Paris, Firmin Didot frères, [juillet ? 1834], 16 p.
18. Nous avons recherché et consulté, à partir de la précieuse bibliographie d'Alexandre Sirand (*Bibliographie de l'Ain*, Bourg-en-Bresse, Milliet-Bottier, février 1851, viii-528 p.) et des fichiers de la Bibliothèque Nationale de France, tous les ouvrages publiés pendant cette période et qui comportaient dans leur titre un ou plusieurs mots des trois rubriques ci-après. *Type d'ouvrage* : Album, Annuaire(s), Atlas, Biographie, Catalogue, Description, Dictionnaire, État, Guide, Manuel, Notice, Recueil ; *Qualificatifs de sujet* : Administratif, Commerce/ial, Commune(s), Fabrique(s), Général, Géographie/que, Historique(s), Illustré(s), Industriel(s), Local(e), Manufacture(s), Pittoresque(s), Production(s), Produit(s), Statistique(s), Topographie/que ; *Localisation* : Ain, Département(s), France/çais. Aucun ne comporte les informations dont la ou les sources nous manquent dans Gautier.
19. Nous pensons avoir consulté tous les rapports publiés à la suite de ces expositions et aucun ne signale ces fabricants.
20. L'*Annuaire* et le *Guide pittoresque*, comme Bossi, orthographient « Amezyieu » correctement alors que Gautier écrit « Ameysieux ». Peut-être s'agit-il d'une erreur typographique.
21. Par exemple la *Biographie universelle* de Michaud, largement mise à contribution à la même époque pour la rédaction des *Grotesques* (voir Jasinski, René, 1929, p. 230-231).
22. Le 31 mai, le lendemain du jour de parution de sa statistique, Gautier commençait à être attaqué dans *Le Constitutionnel* à propos de son article sur François Villon, paru dans la *France littéraire*.
23. Citons, parmi d'autres : VALENTIN-SMITH (M.), *Statistique sommaire du département de l'Ain envisagé sous ses rapports de topographie, de population et d'agriculture*, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1858, 82 p.
24. SIRAND (Alexandre), *Bibliographie de l'Ain... précédée d'une histoire de l'imprimerie dans le département de l'Ain*, Bourg-en-Bresse, typographie Milliet-Bottier, février 1851, viii-528 p. Un avertissement précise qu'elle ne comporte que les « manuscrits intéressants le département ; les imprimés historiques ; les œuvres ou opuscules des auteurs natifs de l'Ain ; ceux imprimés dans le département, émanant d'auteurs étrangers au pays, mais qui y ont résidé pendant leur confection [...] »
25. Citons, parmi d'autres : HUGO (Abel), « Département de l'Ain (Ci-devant Bresse, Bugey, etc.) », dans *France pittoresque ou Description pittoresque, topographique et statistique des départements et colonies de la France... avec des notes... et des renseignements statistiques... accompagnée de la Statistique générale de la France...*, tome premier, Paris, Delloye, 1835, pp. 121-128 avec 8 p. non numérotées contenant une carte et des lithographies diverses relatives à l'Ain. ; MALTE-BRUN (Victor Adolphe), « Ain », dans *La France Illustrée, Géographie, Histoire, Administration et Statistique*, Paris, Gustave Barba, 1853, pp. 1-16.

26. SPOELBERCH DE LOVENJOUL (Charles de), *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, tome premier, Genève, Slatkine Reprints, 1968, réimpression de l'édition de Paris, 1887, p. 62.
27. Voici la citation de Moyria (nous indiquons entre crochets les passages qu'il a retranchés) : « C'est près de Bourg que s'élève la délicieuse église gothique de [Notre-Dame-] de Brou : il est impossible de rien voir de plus fantasque et de plus merveilleux [que les arabesques et les ornements de sa façade à triple fronton] ; c'est de la dentelle de pierre, du granit, tissu et filé, un miracle perpétuel d'audace et de patience [; le goût de la renaissance s'y fait déjà sentir et marie gracieusement ses belles fleurs classiques aux colonnettes et aux ogives ; les vitraux brillent de tout l'éclat des vitraux gothiques, et se font remarquer par une perfection de dessin qui leur est inconnue :] On a mis vingt-cinq ans à bâtir cette église, et l'argent qu'on y a dépensé est incalculable : avec le même temps et le double d'argent, on ne pourrait aujourd'hui rien édifier d'approchant. Théophile Gauthier [sic] » MOYRIA (Gabriel de), *L'Église de Brou*, poème, précédé d'une introduction par M. Edgar Quinet, suivis de stances sur le même sujet par MM. L. Bruys et X. Marmier, Bourg, P.-F. Bottier, 1835, XII-93 p. et une gravure (la citation de Gautier est à la p. 85). Alexandre Sirand, dans sa *Bibliographie*, ne dit rien de la citation faite par Moyria dans la nouvelle édition de son poème (voir n° 1666, consacré à la première édition du poème en 1824).
28. On notera que le *Journal d'Agriculture, de Sciences, Lettres et Arts* publié sous les auspices d'une Société d'émulation du département de l'Ain dont Moyria était une des principales figures, ne fit pas mention de l'article de Gautier.
29. « 102. *Statistique industrielle : Ain. La France industrielle*, n° 2, mai 1834. Un fragment de ce curieux morceau a été réimprimé, signé, mais sans aucune indication de provenance, à la suite du poème de M. G. de Moyria : *L'Église de Brou*, imprimé à Bourg en 1835. Le morceau entier a reparu en 1883, dans le volume de Théophile Gautier, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*. » SPOELBERCH DE LOVENJOUL (Charles de), *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, t. I, Genève, Slatkine Reprints, 1968, réimpression de l'édition de Paris, 1887, p. 62.
30. Le carton contenant les textes imprimés des œuvres publiées entre le 16 avril 1831 et le 14 août 1836, conservé à la Bibliothèque de l'Institut de France sous la cote C 1456, ne contient, fol. 32, que le texte de la « Statistique du département de l'Ain » imprimé dans les *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique* en 1883.
31. « Une autre revue de Ch. Malo, *la France industrielle*, publia aussi de lui en mai 1834 un curieux morceau intitulé *Statistique industrielle : Ain* ». Jasinski (René), *Les Années romantiques de Th. Gautier*, Paris, Vuibert, 1929, p. 218, note 1. L'auteur reprend à l'évidence le contenu de la notice de Spoelberch de Lovenjoul.
« Théophile, inconscient du danger, se laisse prendre un court moment dans les lacets du « progrès » et de la « civilisation ». Il cède à la mode et écrit pour *La France industrielle* (mai 1834), également dirigée par Ch. Malo, un curieux article : *Statistique industrielle du département de l'Ain*. Il y jette à flots des trésors de sa fantaisie pour exhorter « les reines des bals et des soirées, les hamadryades du bois de Boulogne » à renoncer à leurs chapeaux de paille d'Italie et à adopter patriotiquement ceux tressés à Lagnière [sic : lire Lagnieu en accord avec Gautier] dans le département de l'Ain. Vains efforts pour s'adapter aux besoins du moment ! » SENNINGER (Claude-Marie), *Théophile Gautier, une vie, une œuvre*, Paris, SEDES, 1994, p. 64. L'auteur indique dans sa note n° 33 (p. 529) qu'il cite l'édition des *Souvenirs* (qu'il date par erreur de 1903) aux pages 13 (ce qui est exact) et 16 (ce qui est sans rapport avec la présente citation).
32. Peut-être Théophile s'est-il dit qu'en mentionnant au début de son article les travaux de voirie en projet et, à la fin, les producteurs distingués aux dernières expositions des produits de l'industrie française, la génération actuelle des lecteurs n'y verrait, dans l'Ain comme à Paris, que du feu.
33. La chronologie des textes publiés dans la même période que la statistique du département de l'Ain sont :
Avril 1834 : « Salon de 1834 », paru le 30 avril dans le premier numéro de *La France industrielle* de Charles Malo (SPOELBERCH, n° 98)
« Théophile de Viau », paru dans la *France littéraire* du même Charles Malo (SPOELBERCH, n° 101)
« Odelettes », parues dans le même numéro de la *France littéraire* (SPOELBERCH, n° 99-100)
Mai 1834 : « Statistique industrielle. N° I. Ain », paru le 30 mai dans *La France industrielle* (SPOELBERCH, n° 102)]
Juin 1834 : « Théophile de Viau » dans la *France littéraire* (SPOELBERCH, n° 101)
Préface de *Mademoiselle de Maupin* (datée de « mai 1834 »)
Gautier ne fournira que neuf des douze portraits prévus dans la *France littéraire*.

34. Plusieurs lettres des années 1833 et 1834 manifestent les besoins d'argent du jeune Théophile : « Je veux de l'argent, n'en fût-il plus au monde ; si vous n'en avez pas, vous m'en ferez. — Je n'ai pas le sol ou le sou, comme mieux vous aimerez » (à Eugène Renduel, 1834 ?). Voir également, au même, les lettres n° 18 (22 octobre 1833) et n° 20 (28 décembre 1833), dans GAUTIER (Théophile), *Correspondance générale*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, t. 1, sous la direction de Pierre Laubriet, Genève, Droz, 1985.
35. Charles Malo écrivait lui-même dans la *France industrielle* et avait déjà publié plus de dix ans auparavant deux volumineux ouvrages intitulés : *Bazar parisien ou Tableau raisonné de l'industrie des premiers artistes et fabricans de Paris*, Paris, 1821, xxxviii-522 p. et *Bazar parisien ou Choix raisonné des produits de l'industrie parisienne*, Paris, 1824, viii-584 p. Au moment même où Gautier rédigeait sa statistique, commençait de s'ouvrir à Paris une nouvelle exposition des produits de l'industrie française. La programmation de son article fin avril puis fin mai ne lui a pas permis d'attendre la proclamation des récompenses et de mentionner dans sa statistique industrielle les noms des fabricants de l'Ain récompensés pour l'excellence de leurs produits. Cela aurait donné à sa statistique ce caractère d'actualité qui lui manquait tant car même sur ce point il avait dû recourir à des listes de récompenses décernées une dizaine d'années auparavant (expositions de 1823 et 1827).
36. Cette incursion sur les terres ingrates de l'industrie n'a d'ailleurs peut-être pas autant déplu au jeune Gautier qu'on pourrait l'imaginer car il écrira, dix ans plus tard, un article sur une autre exposition parisienne des produits de l'industrie française : celle de 1844 : « Exposition de l'industrie », *Musée des familles*, 2e série, 11e vol., n° 10, juillet 1844, p. 314-320. Spoelberch de Lovenjoul en avait retrouvé trois exemplaires qui sont conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France dans le carton des textes imprimés des œuvres de cette période, sous la cote C 1458, fol. 112 à 114. Il y consacre quelques mots dans son *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, t. 1, p. 274 (notice n° 699).
37. Nous n'avons bien sûr pas souligné les mots ou expressions synonymes qui visent simplement à tromper la littéralité du démarquage.
38. *Typographie* : composition de mots en caractères italiques. *Orthographe* : faute d'orthographe ; ajout ou suppression de majuscules ; mots abrégés ou nombres en chiffres réécrits en toutes lettres ; terminaisons « ans » et « ens » changées en « ants » et « ents » ; ajout ou suppression de traits d'union ; suppression de tirets d'énumération ; faute d'accord. *Ponctuation* : ajout ou suppression de virgules ; virgule remplacée par point-virgule ; point-virgule remplacé par virgule ou point ; deux-points remplacé par virgule, point-virgule, point ou point d'exclamation (ces deux derniers suivis d'une nouvelle phrase).
39. 1883 : « STATISTIQUE INDUSTRIELLE / DU DÉPARTEMENT DE L'AIN ».
40. Lire « Dombes ».
41. 1834 : [p. 54]. Le numéro n'est pas imprimé (belle page).
42. 1883 : « et » remplacé par « à ».
43. Lire « Jungfrau ». Gautier mélange l'anglais (Young) et l'allemand (Frau).
44. Lire « Dombes ».
45. Lire « Chazey ».
46. Lire « Dombes ».
47. 1834 : [p. 55]. Seul le chiffre de la dizaine est imprimé.
48. 1883 : « mythologique ».
49. Lire « Himalaya ».
50. BALMAT (Jacques) (1762-1834) avait été le premier à atteindre le sommet du Mont Blanc en 1787.
51. 1883 : « pas » a été ajouté.
52. Lire « sapins ».
53. Lire « Montange ». Il peut d'agir d'une erreur de lecture de Gautier ou du typographe.
54. Lire « ils ».
55. Lire « méphitique ».
56. 1834 : [p. 56].
57. Lire : Renaissance.
58. Lire « Dombes ».
59. Cette statue fut érigée le 22 juillet 1832.
60. Lire « réfléchissant ».

61. 1834 : dé-[p. 57]veloppement.
62. Lire « Doye ». Il s'agit sans doute d'une erreur de lecture de Gautier.
63. Lire « Bergame ».
64. Lire « patriarcalement ».
65. Lire « Trévoux ». Voir note suivante et notre section sur les erreurs de Gautier.
66. Lire « Trévoux ». Voir note précédente et notre section sur les erreurs de Gautier.
67. Lire « écheveaux ».
68. Lire « pelotes ».
69. Lire « brocart ».
70. Lire « Lagnieu ».
71. 1883 : « du » remplacé par « de ».
72. GRAVELOT (Hubert François Bourguignon, dit) (1699-1773), peintre, graveur et dessinateur, illustrateur de nombreux ouvrages littéraires.
73. 1883 : « de la mort » a été ajouté.
74. CHARLET (Nicolas) (1792-1845), peintre, dessinateur et lithographe, auteur de nombreuses gravures sur l'époque napoléonienne.
75. SENEFELDER (Aloys) (1771-1834), inventeur de la technique de la lithographie en 1796.
76. 1834 : [p. 58].
77. Lire « Meillonas ». Bossi emploie indifféremment les deux orthographes (cf. p. 92)
78. Lire « Meillonas ». Gautier recopie la faute d'orthographe du Rapport de 1823 (un seul « n ») et, de surcroît, l'imprimeur a dû commettre une erreur de lecture en prenant le second « l » pour un « h ». Dans une écriture manuscrite ces deux lettres peuvent être confondues.
79. Voir note précédente.
80. Lire « les derniers » car il s'agit de Lardin frères.
81. Lire « Dobler ». Il s'agit sans doute d'une erreur de lecture du typographe, le « r » manuscrit pouvant être confondu avec un « t ». On trouve la même faute dans Puvis, p. 146.
82. 1883 : « en » remplacé par « ou ».
83. Lire « matelotes ».
84. MICHAUD (Jean-Joseph-François), *Le Printemps d'un proscrit*, poème en trois chants, suivi de plusieurs lettres à M. Delille sur la pitié, Paris, Gizuet et Michaud, 1803 (an XI), 252 p. ; MICHAUD (Jean-Joseph-François) et POUJOLAT (Jean-Joseph François), *Correspondance d'Orient, 1830-1831*, 7 vol., Paris, Ducollet, 1833-1835. Cette correspondance était en cours de publication au moment où Gautier rédigeait cette mention.
85. BRILLAT-SAVARIN (Jean-Anthelme), *Physiologie du goût, ou Méditations de gastronomie transcendante... dédiée aux gastronomes parisiens par un professeur*, 2 vol., Paris, A. Sautelet, 1826 (parue sans nom d'auteur). Elle connaissait, en 1834, sa quatrième édition.
86. Lire « Physiologie ».
87. 1883 : « THÉOPHILE GAUTIER » remplacé par « (La France industrielle, n° 2, mai 1834.) ».

LES STRUCTURES NARRATIVES ET L'INTERTEXTUALITE DANS *CONSTANTINOPE*

Etudier le fonctionnement de l'écriture d'un récit de voyage, c'est aussi, à part la description et son fonctionnement, rendre compte de la mise en ordre du texte. La réalité extérieure constituant le contenu du récit de voyage -pour mieux dire, son histoire ou sa diégèse- le narrateur la transmet évidemment dans un certain ordre spécifique à ce genre de récit, lui impose donc une structure pour l'intelligibilité du référent. Pour l'étude de structure d'un récit de voyage, -ici *Constantinople* de Gautier-, nous nous posons alors les questions suivantes : de quelle structure s'agit-il dans ce récit de voyage ? Dans quel ordre les événements ont-ils été rapportés ? Pouvons-nous parler d'actions et d'événements au sens romanesque et d'une dimension temporelle dans ce genre de récit ? Qui parle dans le récit de voyage ? En effet, nous ne pouvons pas nier l'existence d'une organisation au niveau du signifiant, ni d'une voix narrative. Nous pouvons même parler d'une dimension temporelle, et ce, malgré l'insuffisance des repères temporels dans notre texte. Le discours narratif fait intervenir, comme on le verra, une dimension temporelle -linéaire- présente de fait à travers la succession d'événements qu'implique le déroulement du voyage.

A ces questions, nous allons en ajouter deux autres, qui vont nous permettre de voir deux configurations inhérentes au récit de voyage. A l'intérieur du récit se détachent certaines unités narratives qui sont en rapport avec la description -ce qui ne sera pourtant pas ici l'objet de notre propos- et qui constituent des fictions autonomes et des savoirs didactiques, il s'agit d'une part des anecdotes ou légendes et d'autre part, des fragments historiques. Ces éléments, enchâssés, s'inscrivent dans le domaine de l'intertextualité à laquelle le récit de voyage a recours fréquemment.

Dans le cadre d'une tentative de définir le récit de voyage, genre hybride, nous voudrions dégager, à partir du texte de Gautier, quelques particularités de ce genre de récit à propos duquel nous avons proposé une autre lecture dans un autre travail¹. Nous attardant cette fois sur quelques caractéristiques narratives relatives à ce genre de récit et la présence de l'intertextualité (sans pourtant traiter tous les phénomènes intertextuels), nous avançons que le récit de voyage (celui de Gautier et plusieurs autres récits de voyage) obéit, malgré l'apparente disparité et hétérogénéité au niveau diégétique, à un certain ordre qui lui est propre, qu'il ne peut pas être considéré comme un genre autobiographique, qu'il ne remplit pas la condition d'une reproduction stricte et fidèle du réel et qu'il ne peut pas viser, du fait de la fréquence des envois et emprunts intertextuels, à une pure objectivité.

La Diégèse du récit de voyage

Le récit de voyage ne suit pas la logique de la fiction romanesque, commençant par la mise en scène d'une quelconque intrigue ou d'un quelconque événement, et

s'achevant de telle ou telle manière. Les « événements » -dans le cas du récit de voyage- ne sont que des déplacements, des visites, des découvertes, etc.. Le récit renvoie sans cesse à quelque chose qui lui est extérieur, quelque chose de réel et dont la réalité ne dépend d'aucune transcription littéraire : le référent qui lui est son substrat, ici la Turquie. C'est donc une réalité, l'existence du référent Turquie, un objet doté d'un degré de réalité irréfutable dans le monde réel qui fournit au récit de voyage ses matériaux. Le réel extérieur constitue donc la diégèse -l'histoire- du récit de voyage.

Le réel est infini et ouvert, et ses éléments sont fortuitement dispersés. L'écrivain, médiateur entre le réel et le lecteur, doit rendre visible le réel aux yeux du lecteur par l'écriture. En effet, c'est par l'écriture seule que le réel peut, limitativement, être maîtrisé. Pourtant, écrire simultanément tout ce que le narrateur rencontre sur son chemin n'est pas un moyen commode pour l'intelligibilité du monde extérieur. Le narrateur doit avoir recours à certaines méthodes, mettre, par exemple, les éléments du réel dans une taxinomie.

La Division en chapitres

L'écriture est le seul moyen pour une transcription partielle du réel. Devant la complexité du réel, le narrateur fait le tri. Il remet les éléments qui le constituent dans un ordre apparent, suivant une loi d'écriture : cette loi est celle du classement, qui est indispensable dans un récit de voyage, si le narrateur veut bien raconter, rendre visible et lisible le monde extérieur.

L'un des procédés, le plus simple et le plus fréquent auquel se réfère Gautier, c'est de rassembler -classer- sous des rubriques touristiques, les éléments du réel considérés par l'écrivain comme dignes d'être transmis au lecteur. Si, en effet, nous jetons un coup d'œil sur les titres des chapitres, nous y voyons clairement que le narrateur a procédé selon une telle méthode : voici, au hasard, quelques titres de chapitres :

- Chapitre 8 : « Cafés »
- Chapitre 9 : « Boutiques »
- Chapitre 10 : « Les Bazars »
- Chapitre 16 : « Les Femmes »
- Chapitre 21 : « Le Charlemagne -Les Incendies »
- Chapitre 22 : « Sainte-Sophie -Mosquées »

En énumérant ou en accumulant les éléments identiques dans le cadre d'un même chapitre et sous le même titre donné à ce chapitre, l'écrivain nous donne un bilan global d'une partie de la réalité exotique. L'opération qui classe les éléments dispersés de cette réalité sous le même titre d'un chapitre est donc une des pratiques les plus fréquentes dans *Constantinople*, comme le montrent les divers titres des chapitres.

La pratique de la classification des éléments selon une énumération répétitive se distingue clairement, par exemple, au sein du chapitre 8, intitulé « Les Cafés » :

Le café de la Fontaine, entre autres, renferme une galerie complète (...) Près du tekké, il y a un café fréquenté principalement par les Francs et les Arméniens (...) Le café de Beschic-Tasch (...) est d'une construction pittoresque. (...) Pour clore cette monographie du café constantinopolitain, citons-en un autre (...) Citons encore un café assez remarquable...².

Sous le même titre, les informations sont rapportées en catalogues, en listes fragmentées dans leurs éléments constitutifs, dans un nouveau cadre, suivant un principe de classification, principe qui est propre au récit de voyage, dans le but de rendre cette réalité perceptible aux yeux du lecteur.

Les autres chapitres sont construits presque selon le même procédé. Le réel n'est plus dispersé, il a été mis dans un certain ordre, à travers les chapitres. Chacun d'eux est réservé à un nouvel aspect de réel. Ils constituent des fragments, ou, si l'on veut, des tableaux du réel, mis bout à bout, juxtaposés en mini-récits.

Les chapitres, surtout ceux qui concernent la ville de Constantinople, sont autonomes, indépendants, et n'exigent aucune obligation d'interdépendance avec les autres chapitres du récit. *Constantinople* se constitue par la juxtaposition des chapitres indépendants.

En effet, ceux-ci, reproduits chacun sous un titre différent, ayant un début et une fin, constituent, nous l'avons dit, des mini-récits : au début de chapitre, l'écrivain commence d'abord par annoncer son projet, continue ensuite par le développement du projet, enfin termine son récit. Les masques qui servent de clausules sont nettement déterminés à la fin de tout chapitre :

Chapitre 8 : « Cafés »

Début du chapitre :

Le café turc du Boulevard du Temple a égaré bien des imaginations de Parisiens sur le luxe des cafés orientaux (..) rien n'est plus simple qu'un café turc en Turquie.

Suit la description des divers aspects de plusieurs cafés.

Fin de chapitre :

Tels sont, à quelques variations près, les types des cafés turcs.

Chapitre 23 : « Le Sérail »

Début du chapitre :

Lorsque le sultan habite un de ses palais d'été, il est loisible (..) de visiter l'intérieur du sérail.

Suit le développement de la visite.

Fin du chapitre :

Assez las de cette promenade (...) je suis sorti du sérail¹.

La majorité des chapitres suivent presque le même schéma narratif. Chaque nouveau chapitre apporte un nouveau début et une nouvelle fin. Une fois qu'un chapitre

est terminé, on ne va plus en parler. En dehors du cadre où chacun d'entre eux a été placé, nous ne trouvons presque rien qui appartienne à un autre. Ajoutons qu'établir un rapport entre les chapitres paraît, ce nous semble, difficile. Car nous considérons chacun d'entre eux comme autonome. Dans l'ensemble du récit qui concerne la ville, nous ne pouvons pas parler d'une dépendance entre les chapitres. Ceux-ci ne sont pas reliés entre eux. Ils se développent chacun à leur manière. Ils ne se succèdent pas selon une certaine logique. Ils sont simplement juxtaposés les uns aux autres. Aucune fin de chapitre ne sert d'introduction à un autre chapitre, dont chacun est réservé à un aspect différent de la ville, ce qui enlève l'obligation d'une transition. Quelques indices de succession qui servent apparemment de transition restent, à nos yeux, artificiels.

Un indice de transition existe, par exemple, entre le chapitre 11, intitulé « Les Derviches tourneurs » et le chapitre 12, intitulé « Les Derviches hurleurs » :

Quand on a vu les derviches de Péra, on doit une visite aux derviches hurleurs de Scutari⁴.

Pourtant, ici, l'auteur ne parle que du sujet qu'il a annoncé dès le titre de son chapitre. Une telle transition n'est pas une marque absolue. Elle ne constitue pas un élément textuel qui soit nécessaire pour la suite du récit. Il faut toujours rappeler qu'une histoire ne se trouve pas dans le récit de voyage. Ce qui nous empêche de considérer ce manque de transition et les autres comme un élément nécessaire, qui contribue à la gradation de l'histoire. De surcroît, nous pourrions intervertir le chapitre 11 et le chapitre 12. Une telle opération ne nuirait en aucune manière au déroulement du récit, ni à sa structure, ni ne le rendrait incompréhensible. Chaque chapitre peut bien être considéré comme autonome, qui peut se lire et être publié séparément, dans une revue ou un journal, sous forme d'articles, comme ce fut d'ailleurs le cas pour tous les chapitres de *Constantinople*.

Une structure ouverte

Vu ces conditions, la manière de publier le récit de voyage exclut alors une clôture définitive, même si les dernières pages sont conçues par le narrateur comme une clôture de son livre sur Constantinople. Puisque nous ne constatons pas une relation entre les chapitres, que *Constantinople* s'est établi à partir de mini-récits indépendants, juxtaposés les uns aux autres, nous pouvons dire, sans grand risque, que la structure de *Constantinople* est entièrement ouverte, en ce sens que le nombre des chapitres que l'on peut introduire ne peut pas être limité. Sans gêner le récit, nous pouvons à volonté rajouter d'autres chapitres consacrés à la ville et présentés sous un titre quelconque. Puisque le réel est indéfiniment ouvert⁵ et qu'il ne peut être épuisé par l'écriture, le récit de voyage permet ce travail de collage. D'ailleurs, le fait que la maison d'édition Isis⁶ ait introduit, suivant tel ou tel motif, dans *Constantinople*, le chapitre intitulé « Le Théâtre turc », ne crée aucun inconvénient au sein du récit, et le fait que Gautier, qui a annoncé le plan de son texte en vingt chapitres et qui a porté

leur nombre à trente, ne nous le montrent-ils pas suffisamment ?

Le récit de Gautier est un récit à structure ouverte, constitué par des chapitres mis bout à bout, et qui donnent, du réel, des aspects différents, dans une vision globale.

La Dimension temporelle du récit : une structure temporelle linéaire

Cependant une dimension narrative ne manque pas dans le récit de voyage. Elle rappelle que, globalement, le récit se déroule dans le temps et étend sa linéarité sur toute la longueur du texte. Dès le début de son voyage, le narrateur tient un journal de route pour reproduire son voyage. L'écriture introduit alors une dimension temporelle, donc narrative. Le discours narratif fait intervenir une dimension temporelle présente à travers la succession d'événements -objets, lieux, habitants, etc. - qu'implique le déroulement du voyage.

Nous discernons fort bien cette logique narrative dans *Constantinople*. Précisons d'abord les limites du texte.

Les limites prévues pour *Constantinople* semblent naturelles. Le récit commence, comme la plupart des récits de voyage, par le départ du voyageur de son pays,

Supposez donc que (...) je suis parti sur le port, et le Léonidas chauffé en partance pour Constantinople⁷.

et se termine par un mouvement inverse, l'annonce du retour de l'écrivain en France :

Je partis, et, quoique heureux de ce départ, je regardai une dernière fois Constantinople s'effaçant à l'horizon⁸.

Les événements qui ne sont que des lieux, des personnages, des monuments, c'est-à-dire tout ce qui appartient à la réalité extérieure, se sont dispersés entre ce début et ce dénouement, qui s'étend, au total, sur une durée de quatre-vingt-quatre jours et demi : les douze jours et demi consacrés à la reproduction de l'itinéraire, les soixante-douze jours, pour celle de la ville et ses environs.

La structure temporelle linéaire est bien évidente dans la première étape du texte qui constitue l'itinéraire du récit de voyage. Le narrateur entraîne le lecteur dans un voyage qui va de Marseille jusqu'à la mer, puis, à travers des chapitres qui rendent compte de la progression du narrateur vers l'est, vers Syra, Malte, Smyrne, la Troade, les Dardanelles, jusqu'à son arrivée et son installation à Constantinople.

Dès le moment où le narrateur reproduit ce parcours, le texte obéit à la logique de l'écoulement du temps et du déplacement dans l'espace. Cette continuité dans le temps et dans l'espace nous met face à un double mouvement. Dans cette première étape, le système de construction qui prévaut est celui de la linéarité temporelle qui implique elle-même un changement de lieu.

En effet, tout au long de cette première étape, et grâce aux indications temporelles fournies par le texte, nous suivons nettement le fil narratif du récit :

L'ancre est levée ; les roues frappent l'eau ; nous voilà partis du port ; on longe des côtes escarpées, décharnées, effritées, pareilles à celles de l'autre côté de la Méditerranée. (...) L'on rencontre çà et là quelques navires aux voiles gonflées (...) puis la solitude se fait, les côtes disparaissent dans l'éloignement, la houle du large se fait sentir ; on ne voit plus que le ciel et l'eau (...) La nuit arrive (...) Les passagers descendent un à un (...) Dès l'aube on est sur pied ; rien encore que ce cercle de deux ou trois lieues dont le vaisseau est le centre (...) Il fait jour tout à fait, et sur la gauche, le capitaine signale une terre, qui est la Corse (...) Le bateau marche (...) Au réveil, la mer déserte est d'un bleu dur faisant paraître le ciel pâle (...) Le soir, on signale le cap Maritimo (...) Vers les deux heures (...) je discerne une strie plus opaque, c'est l'île de Goze⁹.

Ici, nous suivons clairement l'écoulement temporel, qui est imbriqué complètement dans un déroulement spatial. Au fur et à mesure que le temps passe, un nouvel endroit entre en scène, devient un objet de la description, un élément de la narration. Suivant ce double mouvement, d'un paragraphe à l'autre, d'un chapitre à l'autre, la narration continue sans aucune interruption. Et ce, jusqu'au moment où le narrateur arrive à la partie qui concerne Constantinople et annonce la durée globale de son itinéraire :

J'étais venu de Paris en douze jours et demi¹⁰.

Puisque le narrateur rapporte, en grande partie, les indices temporels selon le mouvement du bateau, la dimension temporelle s'applique donc à « au jour le jour », ce qui est la particularité du temps du « genre biographique »¹¹

Quant à la seconde étape du récit, c'est-à-dire à la partie entièrement réservée à Constantinople et à ses environs, partie qui commence au chapitre 6 et qui va jusqu'à la fin du texte, les repères temporels y sont rarement marqués pour qu'ils puissent nous permettre de suivre explicitement, comme c'est le cas dans la première étape du texte, la linéarité temporelle de la narration. Dans ce cas-là, il paraît, à première vue, difficile, sinon impossible, de parler d'un mouvement narratif linéaire. Néanmoins, nous discernons, au niveau des macro-structures, cette logique de la linéarité temporelle du récit, malgré l'insuffisance de datation.

En effet, la durée globale du voyage à elle seule, annoncée à la fin du texte, est déjà suffisante pour dire que le récit suit une chronologie et qu'il possède une structure temporelle linéaire :

Il y avait déjà soixante-douze jours que je me promenais dans Constantinople¹².

Ajoutons à cet indice un autre qui est bien évident et qui nous permet de suivre la linéarité temporelle du récit. Cet indice appartient à la vie réelle en Turquie. Il s'agit du « mois du Ramadan ». Voici comment la logique narrative du récit s'opère dans la deuxième étape, au chapitre 7, « Une Nuit de Ramadan » :

Le Ramadan avait commencé avec la lune nouvelle.

Au chapitre 17, « La Rupture du jeûne » :

L'on était arrivé à l'époque patiemment attendue de la *rupture du jeûne*.

Au chapitre 20, « Le Beïram » :

Le Ramadan *était fini*.

Au chapitre 22, « Sainte-Sophie - Les Mosquées » :

Il serait dangereux, pour un *giaour*, de pénétrer dans les mosquées pendant le Ramadan (...) J'attendis donc *après le beïram*.

Au chapitre 28, « Le Mont Bougourlou. Les Iles des princes » :

Comme les curiosités de Constantinople commençaient à s'épuiser pour moi, *je résolus d'aller passer quelques jours aux îles des Princes*. (...) *Au bout de quatre ou cinq jours* (...) je partis pour faire une excursion sur le Bosphore, depuis la pointe de Sérail jusqu'à la rentrée de la mer Noire.

Au chapitre 30 :

Le lendemain, continuant mes promenades, je me rendis aux eaux douces d'Europe, au fond de la Corne-d'Or. (...) *Il y avait déjà soixante-douze jours* que je me promenais dans Constantinople¹¹.

La meilleure incitation temporelle réelle, qui nous permet de suivre la linéarité temporelle du récit, est « le mois de Ramadan », qui dure pendant trente jours et qui est suivi par le Beïram, une durée de quatre jours. Du chapitre 7, dès l'annonce du début du mois du Ramadan par le narrateur, jusqu'à la fin du chapitre 20, nous observons donc nettement le déroulement linéaire du texte. La linéarité continue après le repère temporel : « Après le Beïram », au chapitre 22.

Jusqu'au chapitre 28, les divers aspects de la ville ont été décrits par le narrateur. A partir du chapitre intitulé « Le Mont Bougourlou », une autre indication temporelle permet de retrouver la linéarité temporelle du texte. Les deux courts passages que nous avons tirés du chapitre 28 montrent encore le déroulement temporel : l'écrivain décide de rendre une visite de « quelques jours » aux îles ; ensuite, à la fin du chapitre, il annonce qu'il reviendra *au bout de quatre ou cinq jours à Constantinople*.

Le chapitre 30, non intitulé, montre toujours cette progression linéaire avec le repère temporel : « le lendemain ». Et il termine son récit par l'annonce de la durée globale de son séjour, donc de la durée que couvrent, à peu près, les trois cent dix pages

du texte réservées à la ville et à sa périphérie.

La deuxième étape du texte offre un caractère linéaire. La dimension narrative oriente donc le récit, malgré la faiblesse des repères temporels, selon une certaine logique de temps.

Quoique la dimension temporelle soit présente aussi dans la deuxième étape du texte, pourtant elle n'est pas aussi élaborée que dans la première étape du récit où chaque chapitre se déroulait sans interruption temporelle. Or certains chapitres, qui constituent la deuxième étape du récit, c'est-à-dire les chapitres 8 à 16 et 18, 19, 21, 23 à 27, 29 ne contribuent en rien, du point de vue des indications temporelles, à une lecture narrative-chronologique du texte.

En revanche, une lecture narrative et chronologique est possible au sein de plusieurs de ces chapitres. La structure narrative temporelle s'impose beaucoup plus dans le cadre d'un chapitre que l'ensemble du texte.

Voici, à titre d'exemple, un chapitre d'où nous tirons quelques jalons de cette structure linéaire :

Les derviches laissent pénétrer les Européens dans leurs tekkés, à la seule condition de *déposer leurs chaussures à la porte*. Le tekké de Péra est situé (description). La façade (...) se compose (description). L'intérieur ressemble (description). La salle où s'exécutent les valse religieuses des tourneurs occupe le fond de cette cour. L'aspect extérieur (description). L'intérieur (description). Après une attente assez prolongée les derviches arrivèrent lentement deux par deux ; le chef de la communauté s'accroupit sur un tapis (description) Les derviches défilèrent devant lui (description). Les premières commencèrent (description des danses). Bientôt ils se relevèrent, firent encore une fois deux à deux leur promenade circulaire, et sortirent de la salle dans le même ordre qu'ils étaient entrés ; et moi j'allai *prendre mes souliers à la porte*¹⁴.

Déposer leurs chaussures à la porte apparaît comme un signe d'entrée à l'intérieur du tekké, donc un signe du début de la narration, introduit ensuite une structure linéaire : chaque paragraphe reproduit une étape de la narration : d'abord la description extérieure du tekké, ensuite la description intérieure et la description des danses. Le mouvement est linéaire. Le chapitre se clôt par un mouvement inverse : le narrateur va *prendre ses souliers à la porte*.

Le chapitre suivant, intitulé « Les Derviches hurleurs » suit presque le même schéma narratif. L'écrivain décrit d'abord les lieux qu'il voit sur son itinéraire qui le conduit jusqu'aux derviches hurleurs, ensuite l'intérieur du tekké et la prière des derviches ; sa sortie du tekké termine le chapitre. Voici quelques jalons narratifs de ce chapitre :

Nous ajoutâmes nos chaussures au tas de babouches entassées à la porte (description). La salle des derviches hurleurs (description de l'intérieur du tekké). A chaque verset, ils (les derviches) se balançaient la tête (description des prières des derviches). En sortant du tekké, nous revîmes le jeune garçon...¹⁵.

Une Structure hétéroclite

La narration n'embrasse pas tous les chapitres. Ceux-ci ne sont pas toujours orien-

tés selon la linéarité temporelle. Certains d'entre eux, par exemple les chapitres 8 « Café », 9 « Les Boutiques », ou 10 « Les Bazars » sont loin de présenter une structure linéaire. Dans ces chapitres, le fil chronologique s'impose moins. Une lecture narrative et chronologique n'y est plus possible. En effet les éléments du réel n'établissent nullement de liaisons chronologiques entre eux. Ils sont juxtaposés les uns aux autres en un puzzle, en une mosaïque hétérogène, sans lien de succession entre eux. Ce sont des accumulations aléatoires de tout ce que le narrateur voit devant lui en vue de fournir des informations utiles pour le lecteur sur la réalité turque. Les titres même des chapitres suggèrent déjà suffisamment la tendance à l'accumulation énumérative et répétitive.

Les chapitres 8, 9 et 10 offrent ce qu'on pourrait appeler le degré zéro de la narration. En effet, la trame narrative, surtout au chapitre 8, est totalement absente. Dans ce chapitre, le narrateur fait la description, l'un après l'autre, des six cafés dont chacun constitue un morceau descriptif. De chacun de ces cafés, le narrateur rapporte un amas d'informations sous forme soit d'un rapide coup d'œil du contenu des cafés, soit de notes dépourvues de liaisons et en un style télégraphique. Le narrateur accumule ainsi tout ce qu'il voit, en courant le risque de créer un effet de liste. Dans ce cas, la construction des phrases n'est pas solide, nous n'avons que la liste des éléments énumérés aléatoirement. Le narrateur effectue un véritable travail d'accumulation qui fait dériver le chapitre vers un « catalogue » au service du lecteur. D'ailleurs la mention des termes « catalogue », « galerie » est déjà assez significative : elle souligne la tendance du narrateur à l'accumulation des éléments du réel :

Le café de la Fontaine (...) renferme une galerie assez grotesquement caractéristique pour que je transcrive ici le catalogue (...): un turban de derviche dessiné avec des vers du Koran, et posé sur un trépied ; la polka nationale ; un Santon assis sur une peau de gazelle (...)¹⁶.

Le narrateur reproduit ainsi, à travers l'écriture, l'inventaire du réel. Il constitue un « catalogue », en condamnant une structure logique¹⁷.

Chercher, au sein des chapitres, une structure logique serait en effet un vain effort. Tout dépend du hasard¹⁸. Rien n'est calculé par avance. La phrase suit la phrase, le paragraphe suit le paragraphe. Le narrateur accumule, sans se soucier trop de l'absence d'organisation de sa narration, les éléments du réel. Il n'essaie pas d'apporter un ordre strict à sa narration. Les chapitres méconnaissent, dans ce cas, l'une des instances de la narration, la transition :

Cette flânerie à travers rues fait malgré moi vagabonder ma plume : la phrase suit la phrase comme le pas suit le pas ; la transition manque, je le sens, entre tant d'objets disparates, mais il serait peut-être inutile de la chercher : acceptez donc tous ces petits détails caractéristiques (...) comme des verroteries de couleurs diverses réunies sans symétrie par le même fil (...)¹⁹.

Les chapitres, par un simple passage en revue, font des bilans, déclinent des listes

d'objets, de types, de lieux, parcourt un champ de savoir dans un rythme hasardeux :

Sur une petite table basse sont étalés des kandjars, des yatagans, des poignards aux fourreaux d'argent repoussé, aux gaines de velours, de chagrin, de cuir d'Yémen, de bois, de cuivre, aux manches de jade, d'agate, d'ivoire, constellés de grenats, de turquoises, de corail, longs, étroits, larges, courbes, ondulés, de toutes les formes, de tous les temps, de tous les pays, depuis le damas du pacha, incrusté de versets du Koran en lettres d'or, jusqu'au grossier couteau du chamelier²⁰.

Le récit se présente alors comme des séries ouvertes, réajustables, en expansion perpétuelle²¹. Sa visée globale est de donner le plus d'informations possible. Un ordre narratif est donc négligé.

Nous avons donc, d'une part, des chapitres qui se déroulent dans une temporalité linéaire, qui permettent une lecture narrative et chronologique, et, d'autre part, des chapitres où les éléments du réel sont rapportés un peu aléatoirement et dans une structure relevant du hasard. Cela nous montre que le récit de voyage a une structure hétéroclite. Il a un caractère discontinu, il manque d'une unité logique.

Néanmoins, malgré la discontinuité de la composition, la présence du narrateur du début à la fin du texte, assure la seule unité possible au récit de voyage, même si le narrateur s'efface souvent derrière le pronom impersonnel « on », ou introduit le lecteur dans son récit, en recourant souvent aux pronoms personnels « vous » et « nous ».

Le Narrateur

Du point de vue pronominal, le récit de voyage est un récit à la première personne. L'usage du pronom personnel « je » garantit ceci. La présence constante du « je » dans ce genre de récit est légitime et il doit être nettement dominant. Le « je » qui parle appartient au voyageur. Le voyageur est omniprésent dans son récit, puisque ce n'est qu'à partir de la voix de ce « je » que nous apprenons tout ce qui se rapporte à la réalité. Le « je » est remplacé quelquefois par des indices qui nous permettent de voir l'identité du voyageur : « un voyageur curieux », « un Européen ». Dans tous les cas, c'est toujours de la même personne qu'il s'agit : le voyageur. Celui-ci, dans le cas du récit de voyage, est aussi le narrateur de son récit ; c'est lui qui mène le jeu narratif. Il est celui qui est en mouvement tout au long du récit, mais aussi celui qui parle, qui rapporte une histoire -le pays visité-. Le « je » du récit de voyage correspond donc à une double identité, celle de l'auteur et celle du narrateur. Pourtant nous ne voulons nullement dire qu'il parle -sous la cachette de ce « je »- de lui-même, de sa propre histoire personnelle. Dans ce cas, le « je » du récit de voyage serait un pur « je » autobiographique ; le récit serait classé dans la catégorie du genre autobiographique, dont le narrateur peut être nommé, suivant la terminologie de Gérard Genette, comme « autodiégétique »²², puisque le narrateur est le héros de sa propre histoire. Or il n'en est rien ainsi, au moins dans *Constantinople*. Le texte de Gautier -et le « je » qui parle- n'est pas du domaine de l'autobiographie. Ici, le narrateur qui dit « je » joue le rôle de médiateur entre le narrataire et le réel observé. Essayons de

voir pourquoi le texte de Gautier ne correspond pas à la définition de l'autobiographie.

Pour deux raisons bien évidentes. Ce qui nous empêche d'assimiler le « je » du récit de voyage, fortement didactique, au « je » de l'autobiographie concerne, en particulier, leur contenu, à part cette première condition énoncée par Philippe Lejeune dans son *Pacte autobiographique* : l'autobiographie est un

récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité²³.

Le récit de Gautier ne remplit pas d'abord la condition du récit rétrospectif. En effet, si l'écriture de ce texte apparaît effectivement rétrospective quand nous considérons son histoire et son élaboration, en revanche, sa représentation ne manifeste pas cet écart temporel entre la composition formelle et le temps de l'écriture.

Ensuite, si nous tenons compte du contenu du texte, nous constatons que le « je » qui est ici présent est loin d'être assimilé au « je » de l'autobiographie. Il est vrai que le récit de Gautier répond, en partie, du point de vue pronominal, au principe du genre autobiographique : il est à la première personne et nous entendons souvent la voix d'un « je ». Pourtant ce « je » diffère du « je » autobiographique. En effet, dans le genre autobiographique, le « je » est tourné entièrement vers le « moi » de l'auteur ; c'est un « je » qui pratique un discours réflexif et introspectif sur soi. Or dans notre texte la subjectivité de l'énoncé est tournée vers « autre » chose qu'elle-même. Pour être plus clair, nous pouvons dire que le « je » autobiographique répond, en principe, à la question du type « qui suis-je ? » tandis que le « je » du récit de voyage répond à ce genre de questions : « qu'est-ce qu'il y a devant moi ? », « qui est-il ? » etc. Bref, dans l'autobiographie, « il s'agit de moi » à travers le « je » de l'écrivain ; dans le récit de voyage, à travers le même « je », « il s'agit de quelqu'un ou de quelque chose d'autre » :

La première question que l'on adresse à tout voyageur qui revient d'Orient est celle-ci : « Et les femmes ? » - Chacun y répond avec un sourire plus ou moins mystérieux selon son degré de fatuité, de manière à faire sous-entendre un nombre respectable de bonnes fortunes. Quoi qu'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. Cela eût pourtant été très utile pour varier mes descriptions de cimetières (...) ²⁴.

L'une des idées impliquées dans ce passage, est qu'un récit de voyage a pour but principal de répondre à une éventuelle question sur tel ou tel sujet-objet et qu'il n'est en quelque sorte rien d'autre qu'un amas de réponses apportées à l'inconnu. C'est de cette manière que le je-narrateur agit dans *Constantinople*.

J'ai prononcé bien souvent le mot caïque (...) mais je m'aperçois que je n'ai donné aucune description de la chose²⁵.

Suit la description du caïque.

C'est bien, comme on le voit, le « je » de l'auteur qui parle ici, comme dans d'autres cas. Pourtant ce « je » n'a rien à voir avec le « je » de l'autobiographie. L'auteur raconte, bien sûr à la première personne, mais sans « se » raconter. Il refuse de pronominaliser le verbe « raconter » ou « voir ». Il n'est qu'un médiateur entre le narrataire et le réel observé. En voyant un pays, il veut faire voir par son écriture. Son identité « auteur-narrateur », c'est-à-dire son « je » garantit la réalité du référent qui est, en premier lieu, la Turquie, et accessoirement, l'auteur. En ceci, le « je » du récit de voyage diffère du « je » de l'autobiographie à travers lequel le narrateur met l'accent sur sa « vie individuelle », son « histoire personnelle ».

En résumé, nous pouvons dire que si la forme subjective, souvent autobiographique, du pronom personnel « je », marquant la double identité auteur-narrateur et narrateur-personnage, est bien présente dans le récit de Gautier, en revanche, le contenu du texte, rarement intime et personnel, oriente le récit vers le reportage documentaire ou le guide touristique. Le « je » du narrateur-auteur-personnage a pour seule fin d'authentifier le récit dont il se porte garant en assurant les petits faits vrais, regardant les maisons, les visites, etc. Et de lui donner une homogénéité, un liant dont il serait sans cela dépourvu. Le « je » du narrateur du début à la fin constitue la seule unité du récit de voyage. Or ce narrateur n'apparaît que rarement comme un personnage et il s'efface devant l'objet réel qu'il met en scène : la Turquie.

L'effacement de l'auteur-narrateur devant l'objet réel qu'il transcrit se matérialise beaucoup plus lorsque le « je » est remplacé par le pronom indéfini « on ». L'usage de « on » souligne d'une part que le récit de voyage s'éloigne de plus en plus de l'autobiographie et d'autre part le caractère impersonnel du texte de Gautier qui s'apparente, nous l'avons dit, au reportage documentaire ou au guide touristique.

Avec le pronom « on », l'écrivain se cache donc derrière son récit, devient un témoin impersonnel, plutôt un narrateur médiateur qui s'efface de son texte :

De là (du haut de la montagne) on domine tout le parcours du Bosphore : on découvre la mer de Marmara (...)²⁶.

Un autre pronom que le narrateur utilise souvent est le pronom « nous », qui a presque la même valeur que le « je » : il sert de médiateur entre le réel et le narrateur. Il montre d'une part la présence de l'auteur, et, d'autre part, celle des compagnons de l'écrivain :

A mesure que nous avançons, la solitude se faisait, les chiens, plus sauvages, nous regardaient d'un œil hagard et nous suivaient en grommelant²⁷.

Le narrateur-le narrataire

Un autre pronom personnel, le plus utilisé, attire notre attention dans *Constantinople* : le « vous ». Le narrateur ne transmet plus son savoir en utilisant la première personne du singulier, « je », ou du

pluriel, « nous », ou encore le pronom indéfini « on » ; mais aussi le pronom personnel « vous ».

La spécificité du récit de Gautier se précise alors par l'usage de « vous »²⁸, où le narrateur tient largement compte de la présence d'un lecteur-voyageur par procuration. Cette présence est attestée, dans le texte de Gautier, par une figure de participation : la métalepse.

La métalepse fait intervenir non seulement le pronom « vous », mais aussi le pronom « nous » qui associent, l'un et l'autre, le lecteur au voyage :

Si vous suivez les rues tortueuses qui mènent de l'échelle de Yeni-Djami à la mosquée du sultan Bajezid, vous arrivez au bazar d'Egypte, ou bazar des drogues (...) Une odeur pénétrante, composée des arômes de tous ces produits exotiques, vous monte aux narines et vous enivre²⁹.

Par ce procédé, le narrateur introduit activement le lecteur dans son récit, l'accompagne ou se recule pour lui laisser le champ libre. Les quelques bribes de phrases montrent que le lecteur, soit par une adresse directe, soit par une association, est convié à voyager en même temps que l'écrivain qui se fait guide et interlocuteur.

Qui est ce narrateur ? Le « vous » de *Constantinople* est, bien entendu, le lecteur européen, qui est défini explicitement ou implicitement. A part les pronoms « vous », Gautier s'adresse directement à son lecteur en disant « mes lecteurs et (...) lectrices d'Europe », ou il accorde un statut et un respect amical à son narrataire par le biais des titres « Monsieur », et « Ma belle Dame ». Notons, ici, dans cette perspective, que l'un des buts principaux de Gautier pour écrire *Constantinople* était d'ordre pratique et immédiat. Il devait gagner de l'argent. Il était impératif, pour lui, de composer un genre de texte qui soit susceptible de plaire (et de se vendre) au public européen.

Ce procédé souligne le côté didactique et commercial de *Constantinople*, et l'éloigne entièrement de l'autobiographie.

L'étude que nous nous proposons maintenant permettra, d'une part de vérifier que le récit de voyage ne peut pas être considéré comme « autodiégétique », car de son sein se détachent plusieurs éléments narratifs qui appartiennent à un temps hétérogène, et, d'autre part, de nous éclairer complètement sur un de ses aspects stylistiques fréquent : l'intertextualité, ce qui prouve encore une fois qu'il ne peut pas remplir la condition d'un pur mimétisme.

Les Éléments narratifs

En effet, posons tout de suite la question : tout ce que le narrateur introduit dans son texte appartient-il au temps du séjour, au récit premier qui implique essentiellement la réalité extérieure, la réalité quotidienne que le narrateur, lui-même, a vue et vécue durant son voyage ? Le récit de voyage est un genre de récit où plusieurs sortes de discours s'imbriquent : discours géographique, mais aussi discours historique, et même une part de fiction (un discours de fiction). Le discours géographique, c'est le réel observé, en principe objectif, qui constitue le contenu du récit de voyage, et qui relève du temps du séjour, donc du récit premier. Certains petits faits vrais et gestes

du voyageur peuvent prendre aussi place dans ce contenu.

Pourtant tout ce que le narrateur introduit dans son récit ne s'inscrit pas dans le domaine du récit premier et de la description pure du monde extérieur. En effet, reprenons une question que Gérard Genette pose dans son *Nouveau discours du récit* :

Mais exista-t-il jamais une pure fiction ? Et une pure non-fiction ?³⁰

Notre réponse est, bien sûr, celle de Genette :

La réponse est évidemment négative dans les deux cas³¹.

Le récit de voyage comporte essentiellement des représentations d'objets, de lieux, de personnages, etc. qui s'installent dans le temps du récit premier, mais aussi des éléments narratifs simples, des éléments de seconde main, quoique en quantité réduite, intimement mêlés à la description, et qui appartiennent à un temps hétérogène qui est celui du récit secondaire. Le récit de voyage permet un enchevêtrement des discours, il possède beaucoup de virtualités digressives.

Quels sont donc les éléments narratifs possibles dans *Constantinople* ? Ces éléments qui se rapportent à un autre temps ? Nous rangeons dans cette catégorie, d'une part les anecdotes ou légendes (discours de fiction), et d'autre part, l'Histoire (discours historique), comme forme de savoir qui permet d'épauler la visite touristique et de s'insérer dans une certaine érudition didactique : décrire les ruines ou les monuments, mais aussi remonter à leur origine, en faire l'historique et raconter les événements auxquels ils sont associés. Sous cet aspect, le récit est proche de l'Histoire des historiens : le voyageur pille et cite les œuvres d'Histoire comme discipline didactique, les annales antiques ou médiévales, et son texte devient complémentaire de l'Histoire comme discipline didactique. L'insertion de ces unités narratives -anecdotes, légendes et Histoire- dans le texte nous montre que le récit de voyage diffère radicalement du genre autobiographique qui refuse ces genres d'emprunts, et qu'il ne s'inscrit pas exclusivement dans le domaine du mimétisme ; aussi bien sur le plan de la structure que sur le plan du contenu, il ne présente pas un aspect univoque.

La place accordée aux éléments narratifs et didactiques contrebalance aussi, en partie, le poids de la description qui reproduit les objets, les lieux, les habitants, etc. Le texte manifeste donc, d'une part, l'intrusion des anecdotes ou des légendes, et d'autre part, elle accorde une grande place à l'Histoire qui occupe une place beaucoup plus importante que celles-ci.

L'Anecdote

Les anecdotes ne sont pas si longues que dans le *Voyage en Orient* de Nerval, qui est un ami proche de Gautier. Chez Nerval, presque tout le récit est construit sur le mode narratif, et ce à partir de longues anecdotes que l'auteur introduit dans son

texte. Dans « Les Nuits du Ramazan », partie consacrée à Constantinople, l'histoire de la Reine du matin et de Soliman occupe presque la moitié du récit. Pour donner au lecteur une idée des plaisirs de la nuit, de littérature populaire, et l'éclairer ainsi sur un côté caractéristique des Turcs, Nerval écoute, dans un café, l'histoire qu'on lui raconte. Sans entrer dans le détail, disons simplement que, loin de donner un aspect pittoresque de la société turque, l'anecdote traduit chez Nerval, les problèmes métaphysiques de l'auteur³².

Quant à Gautier, les anecdotes et les légendes qu'il introduit dans son texte sont rapportées en quelques lignes, ou parfois un paragraphe. L'auteur les a choisies pour leur côté de curiosité, leur caractère pittoresque, leur valeur illustrative et leur couleur locale :

Je la raconte (la légende) sans critique ; si elle n'est pas vraie, elle a du moins la couleur locale³³.

Par les anecdotes et les légendes, l'écrivain établit toujours le lien avec une observation sur les mœurs, les traditions. Elles interviennent, chez Gautier, comme des illustrations venant corroborer une vérité générale sur la société. Elles reflètent un trait de caractère du peuple, un aspect de l'âme turque.

C'est par là, dit-on, qu'on faisait glisser dans le Bosphore les odalisques infidèles ou qui avaient déplu au maître, pour un motif quelconque, enveloppées d'un sac renfermant un chat ou un serpent³⁴.

Dans cet exemple, l'auteur souligne la violence des Turcs. Pourtant ajoutons qu'il ne se porte pas garant de l'authenticité de ces anecdotes ou de ces légendes. Après qu'il nous a parlé de la légende, il continue :

Après cela, la légende peut être fautive, et je ne me porte nullement garant de son authenticité³⁵.

Quoique l'écrivain ne se porte pas garant des anecdotes qu'il rapporte, il suffit que celles-ci reflètent un trait particulier. Dans le chapitre 8, Gautier raconte une anecdote sur une habitude suivant laquelle les Turcs, à la différence des Français, boivent leur café accompagné chaque fois d'un verre d'eau que l'on prend avant le café. L'anecdote naît alors de la différence d'habitude entre l'Orient et l'Occident :

On racontait même à ce sujet une anecdote caractéristique. Un Européen, qui parlait parfaitement bien les langues de l'Orient (suite de l'anecdote)³⁶

Ou pour montrer l'esprit conservateur des Turcs au sujet des femmes, l'auteur a recours à l'anecdote :

La femme de l'ambassadeur de France, ayant voulu faire présent à Reschid-Pacha de quelques belles soiries de Lyon pour son harem les lui remit en lui disant : « Voici des étoffes dont vous saurez mieux que personne trouver l'emploi »³⁷

A part ces anecdotes choisies pour ce qu'elles rapportent quelques détails caractéristiques sur les Turcs, nous avons d'autres anecdotes et d'autres légendes qui sont racontées dans le but d'apporter quelques explications sur l'origine d'un lieu. Ainsi, par exemple, lorsque Gautier décrit la tour de Léandre, il explique l'origine de la dénomination turque « Kiss-Kulessi », la tour à la Vierge, en se référant toujours à la légende.

Le sultan Mahmoud possédait une fille d'une beauté rare, à qui une Bohémienne avait prédit qu'elle mourrait de la pique d'un serpent (suite de la légende)¹⁸.

Ainsi aussi de l'origine de Délos, lorsque le bateau que Gautier a pris pour Constantinople longe l'île de Délos :

Voici l'origine de Délos telle que la fable la raconte (suite de la fable)¹⁹.

Soulignons que dans le texte, les anecdotes apparaissent souvent en lien avec un lieu. L'auteur les présente soit comme un aspect caractéristique de la société turque, soit comme une suite logique d'un développement.

Ces précautions s'imposent d'autant plus que les anecdotes sont en réalité totalement anodines, situées dans un autre temps, c'est-à-dire hors du temps du séjour. Elles introduisent le composite, l'hétérogène dans le texte. La structure dans laquelle elles se glissent est celle de la digression, de la parenthèse. Néanmoins, dans la mesure où elles dévoilent au lecteur un nouvel aspect de l'âme turque ou lui donnent des explications utiles sur l'origine de tel ou tel lieu, leurs caractères digressifs se trouvent réhabilités. Les anecdotes ne sont donc pas gratuites.

L'Histoire

L'Histoire occupe une place à la fois prépondérante et complexe dans le texte de Gautier. Sa présence y est fortement ancrée. Les éléments qui appartiennent au domaine de l'Histoire sont distribués un peu partout, du début à la fin du texte. L'Histoire se fait au sujet d'un personnage d'un lieu, d'un endroit, d'un monument etc. Elle est souvent en forme abrégée, introduite dans le texte quelquefois en une page, ou en un paragraphe, en quelques lignes, en une phrase, en apposition au sein d'une phrase même :

Sultan Abdul-Medjid-Khan est né le 11e jour du mois de chaaban, l'an 1238 de l'hégire (23 avril 1823) ; (...) Monté à seize ans sur le trône, où il succédait à sultan Mahmoud, il avait déjà régné (...) ²⁰.

Une bonne part de l'Histoire rapportée dans *Constantinople* concerne d'une part l'Histoire des origines de l'Europe, c'est-à-dire l'antiquité ou la mythologie, et,

d'autre part, l'Histoire de la Turquie ou d'un endroit précis, d'un monument. Du point de vue d'un Européen, nous voyons que le pays visité, la Turquie, est un espace culturel, une scène de la mythologie, ce qui est suffisant pour en faire un espace spirituel plus qu'un territoire géographique. Ainsi, l'Histoire mythologique est-elle traitée sur un ton romanesque ou épique ou sous formes d'anecdotes :

Une terre assez plate se déployait devant nous, à notre droite, c'était la Troade ; Campos ubi Troja fuit, le sol même de la poésie épique, le théâtre des immortelles épopées, le lieu sacré deux fois par le génie grec et par le génie latin, par Homère et par Virgile⁴¹

Suit un long développement sur la Troade.

Le recours à la mythologie a plusieurs avantages. D'une part, dans ces courts récits, dûs au contact avec un sol qui est la patrie de la mythologie, l'auteur se plonge dans une rêverie historique ou antique. La fascination de certains endroits, comme la Troade, qui font rêver et qui sont propices à l'imagination, dépayse l'auteur et le lecteur aussi bien dans l'espace que dans le temps. D'autre part, par ce procédé, l'auteur délasse, en partie, le lecteur des catalogues, des descriptions inventaires, de la lourdeur des énumérations de son texte. Il essaie ainsi de le distraire par le biais des récits (ressources) romanesques.

Quant à l'Histoire du second type, elle est traitée plutôt sur le mode didactique. Dans ce deuxième cas, l'Histoire constitue un savoir vérifiable sur la société turque ou apporte des détails sur tel ou tel endroit, monument, etc. Chez un auteur descriptif comme Gautier, son insertion dans le texte se fait souvent en contact avec un monument, par exemple. L'auteur décrit d'abord ce monument, puis remonte à son origine, en fait l'historique et raconte les grands événements auxquels il est associé, rapporte même les légendes qui y sont rattachées. Sous cet aspect, le récit est proche de l'Histoire des historiens. Les pages consacrées à la Sainte Sophie l'illustrent bien : Gautier commence par expliquer l'origine de Sainte-Sophie, remonte à son antiquité, décrit ensuite le monument, rapporte les détails historiques et une légende qui y est associée⁴².

Les informations sur les monuments et l'Histoire turque se regroupent autour d'un pôle opposé à l'Histoire mythologique. Dans le second cas, l'Histoire antique qui ouvre les vannes de l'imagination, est remplacée par une Histoire ayant une fonction didactique. Dans le premier cas, l'Histoire est rapportée sur un ton romanesque, épique et fabuleux, tandis que dans le second cas, l'Histoire n'est là que pour renforcer l'authenticité, la crédibilité et la gravité du propos du récit de voyage par des informations didactiques. Cependant, qu'elle se présente sous forme d'anecdotes puisées dans la lecture des vieilles chroniques ou sous celle des citations d'historiens à propos de la description d'un monument, l'Histoire est toujours perçue comme une intrusion d'un savoir extérieur, comme une écriture de seconde main. En effet, nous constatons l'existence d'une autre forme de narration historique personnelle qui met

en cause la participation et la subjectivité du narrateur. Il s'agit de l'Histoire perçue à travers la dimension rétrospective et, quelquefois, émotive, du souvenir à laquelle se joint l'Histoire en marche, l'actualité dont le voyageur est un participant ou un témoin.

Le phénomène du souvenir intervient à partir d'un lieu ou d'un monument visité, évoquant un événement historique. Ainsi, par exemple, lors de la visite au cimetière de Scutari, Gautier contemple l'immense cyprès ce qui provoque un retour sur le passé :

J'avais déjà pris en Espagne, dans le Généralife et l'Alhambra un amour du cyprès que mon séjour à Constantinople n'a fait qu'augmenter en le satisfaisant (...) Avec quel plaisir je les apercevais,

« noirs soupirs de feuillage élancés vers les cieux, »

lorsque je revenais de mes excursions dans les Alpujarras, en compagnie du chasseur d'aigles Romero ou du caserío Lanza, monté sur une mule aux harnais couverts de fanfreluches et de grelots !⁴³.

Dans les autres cas, l'effet du souvenir historique n'est pas aussi fort. *Constantinople* ne suggère que de simples allusions à la vie antérieure de l'écrivain, qui se manifeste, quelquefois, à propos de la visite d'un tombeau ou d'une boisson que l'écrivain prend à Smyrne⁴⁴. Le souvenir surgit à partir de certains parallélismes entre une situation actuelle et une situation précédente⁴⁵. Les souvenirs rétrospectifs, nés souvent d'un contact inopiné du présent avec le passé, ne sont que de simples parenthèses, introduites dans le temps du séjour. Ils ne constituent pas des anachronies qui auraient pu suspendre longtemps le déroulement du récit premier. Ces bribes de souvenirs s'intercalent dans le texte de manière didactique.

L'Intertextualité de seconde main

L'anecdote et l'Histoire nous mettent face à un phénomène particulièrement évident dans le récit de voyage : l'intertextualité. Voici d'abord ce que nous entendons par ce terme.

Parmi tant de définitions -souvent divergentes- faites par divers critiques, celle de Roland Barthes nous a paru la plus pertinente et la plus proche de ce que nous voulons désigner par cette notion :

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 révolues⁴⁶.

L'intertextualité ou la seconde main, notions qui ont presque le même sens et que nous utilisons indifféremment : toutes les deux renvoient à un « avant-texte », à un texte préalable, à un texte déjà donné avant que s'élabore celui de Gautier : *Constantinople*. Il s'agit donc des relations entre le récit de voyage et plusieurs autres textes. Nous ne pouvons pas concevoir notre texte sans adjonctions d'autres textes dans son sein. Plusieurs textes de seconde main, qui surgissent de l'univers culturel de l'écrivain, fournissent les matériaux du récit de voyage. Celui-ci se constitue non

seulement des choses vues, mais aussi à partir des choses lues, des textes déjà appris ailleurs ; il est le lieu d'un stockage de savoir de seconde main, un savoir sur la réalité turque ; il est donc le lieu d'un échange entre les divers textes à finalités plus ou moins didactiques.

En pratique, l'intertextualité peut se réduire, quelquefois, à la formule de La Bruyère : « Tout est dit »⁴⁷. Dans la « bibliothèque de Babel »⁴⁸ tous les livres concevables ont été déjà faits. Le récit de voyage ne peut pas ne pas être conforme à ces formules. En effet, il joue sur un large domaine de l'inconnu, d'un pays étranger que le voyageur veut découvrir. Pour rendre intelligible, aussi intelligible que possible, le réel, éclairer ou renseigner le lecteur, le voyageur se réfère souvent à un texte déjà écrit qu'il connaît, amalgame un déjà-dit avec son texte, brouille ainsi le principe de rendre compte d'un pays réel, qui engage son écriture : celle-ci devrait se borner à une stricte dénotation du référent : la Turquie. Néanmoins le récit de voyage va souvent de pair avec un texte hétérogène. Le recours à un texte déjà-écrit est une pratique à visée pédagogique. Le narrateur est en possession d'un certain savoir⁴⁹ sur le pays visité, qui prend son origine dans un avant voyage, la visite de musées, de 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 XIX^e siècle qui a donné naissance à plusieurs récits de voyage et à des clichés, des idées reçues, topoï ou lieux communs, les plus petites formes de seconde main introduites dans le texte sans guillemets. Le récit de voyage puise largement ses matériaux dans d'autres ouvrages, rapportent ou répètent des images déjà connues du public. Nous ne pouvons donc pas parler d'une reproduction fidèle de l'objet réel. Le récit de voyage n'est plus un ouvrage original. Le voyageur avait promis une reproduction fidèle du réel, « un croquis fait sur nature, une impression réelle », mais il nous rapporte un texte plein de savoir de seconde main.

L'intertextualité apparaît sous des formes diverses dans notre texte : elle se traduit par des emprunts, des citations, des allusions tantôt avoués, tantôt dissimulés.

L'exemple le plus évident du savoir de seconde main est l'Histoire ou l'anecdote que le narrateur introduit abondamment dans son texte. Nous avons vu que la présence de l'Histoire était fortement ancrée dans le récit de voyage. Elle était traitée tantôt sur le mode didactique (abrégé de l'Histoire d'une époque, historique d'un monument, évocation d'une bataille, etc.) tantôt sur le mode épique (évocation des aventures de héros mythiques). Dans tous les cas, l'Histoire introduite dans le récit voyage, qu'elle se présente sous forme d'anecdotes puisées dans la lecture de vieilles chroniques ou de citations d'historiens à propos de la description d'un endroit ou d'un monument, donc perçue comme l'intrusion d'un savoir extérieur, nous nous heurtons toujours au problème de l'écriture de seconde main : citation, emprunt, inspiration etc. :

*Les savants prétendent que Godefroy de Bouillon n'a jamais campé sous ce platane, et ils apportent pour preuve un passage d'Anne Comnè (...)*⁵⁰

Certains indices nous permettent de connaître que l'auteur a fait un emprunt ou cite à partir d'un avant-texte : « les savants prétendent que », « ils apportent », « dit-on », « on dit que.. », etc., les indices de ce type prouvent la présence d'un phénomène d'intertexte dans le récit de voyage. Le narrateur met quelquefois son savoir entre guillemets, avoue lui-même qu'il emprunte à tel ou tel écrivain ou ouvrage. Néanmoins, lorsqu'il ne se réfère pas à un de ces procédés, découvrir la trace de l'intertexte devient une tâche extrêmement difficile. A partir de là, pour découvrir l'origine du texte antérieur à celui du récit de voyage, une démarche tout à fait hypothétique s'impose. Puisque le voyageur, qui veut informer sur un pays inconnu, ne peut avoir la possibilité d'une vérification concrète et empirique de l'Histoire, il doit obligatoirement et évidemment se référer aux ouvrages déjà écrits sur le pays visité, ouvrages de spécialistes sur l'Histoire et aux autres récits de voyage qui suivent le même procédé pour la découverte du pays visité et qui contiennent souvent les matières identiques qui s'inscrivent comme des constituants immuables des récits de voyage : l'Histoire, l'anecdote, etc. Nous avons donc ainsi un terrain de fouille qui nous permet de trouver quelques traces des lectures antérieures dans notre récit de voyage.

Pour montrer la trace de l'intertexte dans *Constantinople*, il suffit de prendre d'autres récits de voyage en Orient et de confronter certains passages avec le texte de Gautier. La mise en parallèle des textes laisse voir clairement combien le texte de Gautier puise ses matériaux à d'autres sources, combien un avant-texte y habite. Voici quelques bribes qui matérialisent ce phénomène :

Constantinople : « Au bout de l'Atmeidan se trouve l'Et-Meidan (marché aux viandes) (...) C'est dans l'Et-Meidan qu'eut lieu ce massacre des janissaires (...) »

Le Voyage en Orient de Lamartine : « La place de l'Atmeidan témoigne du plus grand acte du règne de ce prince (le sultan Mahmoud), l'extinction de la race de janissaires. »

Constantinople : « Un instructeur égyptien frappa un soldat turc récalcitrant (...) les janissaires (...) renversent leurs marmites en signe de révolte (...) A la nouvelle de l'insurrection, sultan Mahmoud accourut en toute hâte de Beschic-Tasch, où il se trouvait, réunit les troupes restées fidèles, convoqua les ulémas et prit à la mosquée d'Achmet (...) l'étendard du prophète (...). L'abolition des janissaires est prononcée. Les troupes régulières de Mahmoud occupaient les rues adjacentes avec des canons braqués sur la place ; (...) Un officier dévoué, Kara-Dyehennem, tira son pistolet sur l'amorce d'un canon, le coup partit, et la mitraille ouvrit une rue sanglante dans les premiers rangs des rebelles ; l'action était engagée, l'artillerie tonna de toutes parts (...) »

Le Voyage en Orient : « Un officier égyptien frappa un soldat turc ; les janissaires renversent leurs marmites. Le sultan (...) était avec ses principaux conseillers dans un

de ses jardins, à Beschic-Tasch. Il accourut au sérail, prend l'étendard sacré de Mahomet. Le muphti et les ulémas, réunis autour de l'étendard sacré, prononcent l'abolition des janissaires. (...) . Les troupes fidèles du sultan, les canoniers et les bostangis, occupent les débouchés des rues voisines de l'Hippodrome (...). Un officier déterminé, Kara-Djehennem court à un de ses canons, tire son pistolet sur l'amorce de la pièce, et couche à terre sous la mitraille les premiers groupes des janissaires (...); le canon laboure en tout sens la place (...)»⁵¹.

Rappelons que le même texte est cité dans *Souvenirs et Paysages d'Orient* de Maxime Du Camp, dont Gautier s'inspire énormément⁵².

A part quelques commentaires personnels des auteurs, les passages cités sont presque identiques. Dans ce cas-là, nous avons deux possibilités : ou Lamartine, Du Camp et Gautier ont consulté, tous les trois, les mêmes ouvrages pour rapporter ce fait historique sur l'Et-Meidan, ou bien Gautier a lu le texte de Lamartine et celui de Du Camp pour rapporter ce fait historique, puisque le récit de Lamartine est de 1835, celui de Du Camp de 1838 et celui de Gautier de 1853. De toutes façons, nous sommes face à un phénomène d'intertextualité. L'Histoire, auxiliaire de la description, remplit une fonction didactique à travers la pratique d'intertextualité. Les emprunts historiques fournissent la base du savoir du récit de voyage et ils permettent de construire et de comprendre en détail la réalité turque, sans constituer pour autant l'assise du texte comme un documentaire utilitaire ou un manuel historique.

Il est souvent bien évident que l'origine des détails -historiques, anecdotiques ou autres- va à un récit de voyage antérieur à celui de Gautier. En effet notre voyageur s'inspire beaucoup, sans nous le dire, du récit de voyage de Maxime Du Camp, qui s'est inspiré sans doute d'un autre. Sans chercher l'origine exacte de chacun des passages introduits dans l'un ou l'autre texte, voici quelques exemples qui montrent clairement les échos identiques entre *Constantinople* et *Souvenirs et Paysages d'Orient*. Au sujet de la construction de Sainte-Sophie, ce sont les informations analogues qui ont été rapportées par les deux ouvrages.

Constantinople : « (...) Lorsque tout fut fini, Justinien put s'écrier dans son ravissement : gloire à Dieu qui m'a jugé digne d'achever un si grand ouvrage : ô Salomon ! Je t'ai vaincu. »

Souvenirs et Paysages d'Orient : « (...) puis Justinien entra dans l'église, il contempla son œuvre et s'écria : je t'ai vaincu, ô Salomon !⁵³ »

Dans le même contexte, les deux textes racontent une légende sur un prêtre qui était en train de prier dans Sainte-Sophie et qui, lorsqu'il avait entendu l'arrivée des soldats turcs dans l'édifice, avait disparu « dans un mur qui s'ouvrit ».

L'anecdote sur la construction de la mosquée du sultan Achmet se manifeste aussi

sous le signe de l'intertextualité. Celle-ci se réduit parfois à une seule phrase, comme dans l'exemple suivant :

Constantinople : « Stamboul hiangin va ! (feu à Constantinople) »

Souvenirs... : « Stamboul hiangin var !⁵⁴ »

Souvenirs et Paysages d'Orient... de Du Camp fournit aussi à *Constantinople* soit la légende liée à la Tour de la Jeune Fille ou la Tour de Léandre, soit les détails historiques des murailles de Constantinople.

Ajoutons ici que pour ce qui est de l'origine des anecdotes aussi nous avons les mêmes indices que ceux qui nous ont permis de reconnaître l'insertion de l'Histoire, comme savoir de seconde main, dans le récit de voyage : « dit-on », « on raconte même à ce sujet une anecdote », « voici l'origine de Délos telle que la fable la raconte » etc. Par ces insertions, le narrateur nous renvoie directement à d'autres ouvrages qui ont raconté les anecdotes, fables, légendes avant le texte de Gautier. Parmi ces ouvrages, nous comptons aussi celui de Charles Pertusier, *Promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore*, auquel Gautier emprunte une anecdote sur la provenance de l'Envoyé, et l'introduit dans son texte avec une légère variante :

Constantinople : « (...) Le linteau (de la porte) est très bas : disposition architecturale prise, dit-on, pour faire baisser la tête aux vassaux et aux tributaires récalcitrants admis en présence du Grand Seigneur, escaborderie d'étiquette assez jésuitique, et qu'élucida bouffonnement un envoyé de Perse, en entrant à reculons (...) »

Promenades pittoresques... : « Ces professeurs de vanité et d'orgueil (...) exigeaient des envoyés sarrazins qu'ils s'inclinassent en les abordant (...) mais l'Envoyé reconnaissant le piège, l'esquiva en entrant à reculons (...) »⁵⁵ »

Ailleurs, la légende que Gautier rapporte sur les « odalisques infidèles » s'inspire directement du poème des *Orientales*, « Clair de lune », et, plus précisément, des derniers vers de Victor Hugo :

Constantinople : « C'est par là, dit-on, qu'on faisait glisser dans le Bosphore les odalisques infidèles ou qui avaient déplu au maître pour un motif quelconque, enveloppées d'un sac renfermant un chat ou un serpent. »

« *Clair de lune* » :

« Ce sont des sacs pesants
D'où partent des sanglots,
On verrait en sondant la mer qui les promène
Se mouvoir dans leurs flancs comme une forme humaine. »⁵⁶

Chez Victor Hugo, cet exemple de cruauté, presque banale, poncif romantique, s'applique aux captifs grecs que les Turcs, selon l'auteur, jettent à la mer, tout vivants, enfermés dans des sacs cousus ; Gautier transpose l'anecdote, traduit la cruauté des Turcs en remplaçant les Grecs captifs par des « odalisques infidèles ». Le voici bien loin encore une fois d'une objectivité « sur nature ».

Il faut noter que Gautier a lu, avant le voyage, plusieurs ouvrages qui lui ont fourni des détails historiques, les matériaux de son texte : il a lu l'Histoire de *L'Empire ottoman depuis son origine jusqu'à nos jours* de Joseph von Hammer, Purgstall, traduction de *Geschichte des Osmanisches Reiches*, faite par J.J. Hellert, et publié à Paris, chez Bellizard en dix-huit volumes de 1835 à 1843. Il a pu lire l'ouvrage de Mouradgea d'Hosson, *Tableau général de l'Empire ottoman*, publié en 1788 par l'imprimerie Monsieur, et réédité en 1824, et celui de Jouannin et Von Gaver, *Turquie*, publié chez Firmin Didot en 1840. Sur l'Histoire de Malte, Gautier a pu consulter, de Miège, *L'Histoire de Malte*, Paris, Paulin, 1840, trois volumes. Il se sert aussi du *Guide du voyageur à Constantinople et dans ses environs*, Paris, Bellizard, Dufour et Cie, 1839, de Frédéric Lacroix.

Les détails historiques ou les anecdotes introduits dans le récit de voyage montrent que l'intertextualité y est bien présente, qu'il ne vise pas à une objectivité pure et qu'il ne peut nullement être de l'ordre du récit « autodiégétique ».

Le savoir de seconde main, rendu nécessaire pour l'intelligibilité du référent : la Turquie, car inconnu et étranger au voyageur et au lecteur, remplit en particulier un rôle didactique et garantit, en quelque sorte, l'authenticité du récit de voyage. Rester fidèle à la réalité passe, paradoxalement, -dans le cas du récit de voyage- par un recours à un avant-texte. Ce phénomène n'est pas strictement propre au récit de Gautier. Plusieurs autres voyageurs en Orient ont tous procédé de la même manière pour établir leurs textes. Ainsi, par exemple, Nerval introduit souvent dans le *Voyage en Orient* des passages qu'il emprunte à *Manners and Customs of Modern Egyptians* d'Edward William Lane.

Les récits de voyage abondent en détails historiques, anecdotiques ou autres, tantôt avoués, tantôt cachés, ce qui nous fait dire que le récit de voyage pratique énormément l'intertextualité, puisqu'il s'agit, par tous les moyens, d'informer le lecteur européen, de se faire, comme le dit Gautier, « une opinion raisonnée ». A partir de là, le voyageur se permet toutes sortes d'emprunts textuels : récits de voyage antérieurs, ouvrages d'Histoire, guides touristiques et même journaux quotidiens qui fournissent les matériaux de son récit de voyage. Le cas d'emprunt journalistique est bien évident. Le narrateur de *Constantinople* ne néglige pas du tout de se référer à la prose du *Journal de Constantinople* auquel il fait plusieurs emprunts. L'établissement de certains chapitres (en particulier le chapitre 27, et même les chapitres 21 et 25) doit beaucoup aux articles publiés dans ce journal que Gautier avait rapporté de Constantinople. Le récit de voyage comporte des emprunts à des comptes rendus

publiés dans le *Journal de Constantinople*. Une grande partie du chapitre 26 est empruntée à une étude de Georges Noguès, fils du directeur du *Journal de Constantinople*, François Noguès, publiée dans cette feuille les 4 et 9 juin 1852 (numéros 379 et 380 du *Journal* ; une partie du chapitre 25, intitulé « l'At-Meidan », figure aussi dans le feuilleton du numéro 379) sous le même titre que celui de *Constantinople* : « L'Elbicei-Atika ».

Gautier a d'ailleurs avoué cet emprunt. Il se garde pourtant de donner une référence précise :

Ce travail a été fait d'une manière aussi exacte que brillante par Georges Noguès (...) et avec un soin que n'y peut mettre un voyageur forcé de voir rapidement. Sa notice nous a servi pour poser les noms sur des personnages que nos yeux se rappelaient et nous lui rendons ici la justice qui lui est due. Cet hommage nous permet de lui emprunter avec moins de scrupule quelques détails oubliés⁵⁷.

Une fois ce remerciement fait, Gautier démarque phrase après phrase la notice de Georges Noguès. Le récit de voyage est encore une fois dans le domaine d'une pratique de seconde main.

Constantinople : « C'est l'Elbicei-Atika, ou musée des anciens costumes ottomans ; -ce musée récemment ouvert au public. Sur le palier, comme enseigne ou comme sentinelle, on apercevait d'abord un yenitcheri-kolluk-néféri, c'est-à-dire un janissaire de corps de garde (...) ».

Journal de Constantinople : « L'Elbicei-Atika ou Musée des anciens costumes ottomans, le premier à Constantinople, qui a été ouvert au public (...). Signalons, en entrant, un Yenitcheri-Koulouk Néféri (janissaire d'un corps de garde) (...) »⁵⁸.

Une autre forme de seconde main nous apparaît à la page 241. Il faut noter que Gautier n'a pas connu suffisamment la vie intérieure des Orientaux. Il a recours alors au discours d'une deuxième personne pour rapporter « un intérieur turc » :

Donnons un intérieur turc d'après le récit d'une dame invitée à dîner chez la femme de l'ex-pacha du Kurdistan.

Suit la description de seconde main.

Tous ces exemples, dont la liste pourrait s'allonger⁵⁹, témoignent que le récit de voyage pratique beaucoup l'intertextualité. Il ne vise nullement à une pure objectivité. Il est non seulement un voyage dans l'espace, mais également un voyage à travers d'autres textes. Il se nourrit largement d'autres récits, tire sa substance aussi bien de la réalité que des textes divers. Le phénomène règne ostensiblement dans le récit de voyage. Il remplit une fonction quasi didactique, se présente comme un supplément venant compléter, mettre à jour.

Le cas étant ceci, le voyageur extrait de ses lectures, dont il introduit certains passages dans son récit, plusieurs images sur la réalité turque ou sur certains endroits, monuments, etc. Au contact de la réalité, les images acquises ressurent, d'où l'abondance de l'usage des verbes « rappeler », se rappeler », « se souvenir » qui lient directement le récit de voyage à de textes déjà connus ou déjà appris :

Quelle est cette montagne ? demandai-je au capitaine -Le Taygète, me répondit-il (...) A ce nom de Taygète, un fragment de vers des Géorgiques me jaillit spontanément de la mémoire (...) *Virgimbus bacchata Lacaenis Taygeta !* (...) Pendant que, rappelant mes souvenirs classiques, je regarde la Troade, Stalimène, ancienne Lemnos (...)»⁶⁰.

Tout élément du récit de voyage en Orient est donc relié à la fois à une expérience réelle et à des souvenirs littéraires explicites par divers indices : citations, emprunts, références etc. tantôt avoués, tantôt dissimulés.

Nous avons vu que la pratique de l'intertextualité a pour but de contribuer à la construction du récit de voyage ; celui-ci, souvent en rapport avec un hors-texte, voit toujours dans son sein la présence du savoir de seconde main, prévisible par des indices que le texte fournit au lecteur et dont nous avons cité quelques-uns. Rappelons pour finir que l'intertextualité comprend aussi le phénomène des stéréotypes, des *topoi* ou lieux communs. Ici, l'intertextualité se réduit aux mots, aux images, images plus ou moins figées que le voyageur nous donne de la réalité. Là aussi ce voyageur occulte quelquefois qu'il possède déjà une image préfigurée de l'Orient⁶¹.

Kubilay AKTULUM

NOTES

1. Kubilay Aktulum ; « Quelques aspects de la pratique descriptive dans *Constantinople* de Théophile Gautier », *BSTG* n°19, 1997.
2. Théophile Gautier, *Constantinople*, Christian Bourgeois éditeur, 1991, pp. 132, 136, 137, 140.
3. *Ibid.*, pp. 131, 140, 327, 337.
4. *Ibid.*, p. 181.
5. Les « et caetera » constituent l'exemple concret de ce phénomène, du fait que le réel ne peut être épuisé par l'écriture.
6. Rappelons que cette maison d'édition à Istanbul a fait une autre édition de l'ouvrage de Gautier.
7. *Constantinople*, p. 27.
8. *Ibid.* p. 416.
9. *Ibid.* pp. 29, 30, 31, 33.
10. *Ibid.* p. 103.
11. Béatrice Didier, *Le Journal intime*, PUF, 1976, p. 159.
12. *Constantinople*, p. 415.
13. *Ibid.* pp. 120, 252, 285, 313, 390, 394, 413, 415.
14. *Ibid.*, pp.169-179.

15. *Ibid.*, pp. 181-194.
16. *Ibid.* pp. 132-133.
17. C'est, semble-t-il, un parti pris volontaire du voyageur (rappelons la citation de la p. 167 : « Le voyageur est comme le médecin, il peut tout dire »), et est, en même temps un des aspects stylistiques évident du récit de voyage. Or, compte tenu de Gautier, qui aime l'harmonie, l'équilibre sur les objets, dans la nature, nous sommes face à une contradiction provisoire ; car ici, il s'agit d'un récit de voyage -récit à valeur didactique, du moins dans le cas de Gautier -, dans ses autres œuvres, l'écrivain est un excellent architecte de l'ordre de son récit. Cette contradiction est due, ce nous semble, à la structure non définie du récit de voyage, et surtout à sa valeur didactique. Le privilège est donné au regard et non à l'écriture.
18. Cette tendance est bien présente chez Gautier : « Je continuerai ma promenade un peu au hasard, mentionnant les choses comme elles se présentent », p. 334.
19. *Constantinople*, p. 148.
20. *Ibid.* p.159.
21. Une clôture est pourtant prévue à cette inflation des éléments rapportés sous forme d'énumération, par exemple : « Tels sont, à quelques variations près, les types des cafés turcs ».
22. Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 253.
23. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 14.
24. *Constantinople*, p. 235.
25. *Ibid.* p. 247.
26. *Ibid.* p. 386.
27. *Ibid.* p. 261.
28. Nous rappelons que ce procédé a été un des traits caractéristiques de *la Modification* de Michel Butor : « (...) Vous vous promenez dans cette partie de la ville, où l'on rencontre à chaque pas les ruines des anciens monuments de l'Empire (...) Vous traverserez le Forum, vous monterez au Palatin (...) vous regarderez (...) le soir tomber sur les crocs des thermes de Caracalla (...) vous redescendrez par le Temple de Vénus et Rome et vous assisterez à la fin du crépuscule, à l'épaississement de la nuit à l'intérieur du Colisée (...) », p. 71.
29. *Constantinople*, p. 155.
30. Seuil, 1983, p. 11.
31. *Ibid.*.
32. L'analyse de ce conte a été fort bien faite par Gérard Schaeffer dans son *Voyage en Orient de Nerval*, la Baconnière, 1967.
33. *Constantinople*, p. 99.
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. 134.
37. *Ibid.*, p. 238.
38. *Ibid.*, p. 254.
39. *Ibid.*, p. 73.
40. *Ibid.*, p. 295.
41. *Ibid.*, pp. 90, 91, 92.
42. *Ibid.*, pp. 313, 314, 315, 316.
43. *Ibid.* ; pp. 197, 198.
44. *Ibid.*, pp. 53, 79.
45. *Ibid.*, pp. 50, 360.
46. Article « Texte (théorie du) », in *Encyclopaedia Universalis*, pp. 370-374, vol. 22.
47. *Les Caractères, ou les Mœurs de ce siècle*, Ed. Garnier-Frères, 1962, p. 67.
48. Jorges Louis Borges, *Fictions*, Gallimard, 1983, p. 80.
49. « Un savoir est non seulement un texte déjà appris, mais aussi un texte déjà écrit ailleurs, et la description peut donc être considérée comme un opérateur d'intertextualité », Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981, p. 51.
50. *Constantinople*, pp. 409, 353, 414.
51. *Ibid.*, pp. 354, 355, 356 et *Voyage en Orient*, vol. 2, Hachette, 1877, pp. 185-186.

52. *Souvenirs et Paysages d'Orient*, Arthus Bertrand, 1848, pp. 268, 270, 271, 272.
53. *Constantinople*, p. 316 et *Souvenirs...* p. 225
54. *Ibid.*, p. 304 et *ibid.*, p.255.
55. *Ibid.*, p. 334, et *Promenades pittoresques dans Constantinople...* pp. 286-287.
56. *Ibid.*, p. 99 ; et *Les Orientales*, in *Œuvres complètes*, poésies I, R. Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 459.
57. *Ibid.*, p. 362.
58. *Ibid.*, pp. 360-365, *Journal de Constantinople*, n° 379, le 4 juin 1852. Pour ces détails, voir Jean Richer, *Etudes et recherches sur Théophile Gautier*, Nizet, 1981.
59. Faire ici, l'inventaire de ses lectures qui ont rapport avec l'Orient est presque impossible. Les livres sont innombrables : l'antiquité gréco-latine avec *L'Odyssée*, *L'Illade*, *L'Enéide*, *les Histoires* d'Hérodote, *L'Histoire de la guerre du Péloponnèse* de Thucydide. Les prédécesseurs qui ont connu l'Orient livresque ou réel : *Bajazet* de Racine, *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, *Les Orientales* de Victor Hugo, *Namouna* de Musset, *Le Voyage en Orient* de Nerval, *Le Voyage en Orient* de Lamartine, etc., lui font entrevoir plusieurs aspects de l'Orient. *Les mille et une nuits*, notamment, occupent une large place dans son texte. Le voyage prend souvent comme critère *Les mille et une nuits* pour juge de la beauté d'un endroit ; il cite dans le *Coran* des passages pour expliciter la mentalité des habitants.
60. *Constantiople*, pp. 57-58.
61. Ce chapitre avait fait l'objet d'un autre travail. Voir K. Aktulum, « Les Stéréotypes dans *Constantinople* », *BSTG* n°20, 1998.

LA DOUCEUR IRONIQUE DANS *LE CAPITAINE FRACASSE* La littérature et le théâtre : la défaite identitaire

Trois ans après la bataille d'*Hernani*, Gautier écrit et publie *Les Jeunes-France*, recueil de quelques nouvelles qui satirisent les excès des romantiques. Ce petit volume est ainsi doublement précieux : il nous montre toute la distance dont peut faire preuve Gautier, et la préface contient une profession de foi sur l'écriture des plus intéressantes.

Il est indécent aujourd'hui de ne pas avoir fait un livre, un livre de contes tout au moins : j'aimerais autant me présenter dans un salon sans culotte que sans livre. (...) Ne me méprisez donc pas parce que j'ai fait des contes : j'ai pris ce parti, parce que c'est ce qu'il y a de moins littéraire au monde : à ma place, vous eussiez agi de même pour avoir le repos (...)

Je vous le proteste ici ; afin que vous le sachiez, je hais de tout mon cœur ce qui ressemble de près ou de loin à un livre : je ne conçois pas à quoi il sert¹.

Au-delà du ton et des excès de cette préface, il faut y voir l'extrême lucidité d'un tout jeune littérateur ; les romans sont inutiles, soit, mais on sait combien l'inutilité d'une chose deviendra plus tard pour l'instigateur du Parnasse une valeur, et mieux encore, une vertu. Cependant Gautier produira une somme considérable d'écrits, Spœlberch de Lovenjoul estima en 1887 que sa production équivalait à environ cent cinquante volumes. Comment un auteur qui semble se méfier tant de la littérature peut-il autant écrire ?

L'art est ce qui console le mieux de vivre,

clôt la préface d'*Albertus* dans l'édition de 1832.

Gautier ne condamne pas la littérature en tant que telle, il raille la prétention de donner à la littérature une dimension sacrée ; elle n'est pas la panacée ; elle relève immanquablement de l'illusion et de la contingence, mais elle vaut la peine qu'on s'y adonne une fois que tout ceci est posé. Albert Béguin cite ce propos de Gautier dans le chapitre « L'Unité cosmique » de son ouvrage *L'Ame romantique et le rêve* :

Cela n'est pas si bien que rien, mais c'est presque aussi bien, et quasi synonyme.

Mais *Le Capitaine Fracasse* est rédigé une trentaine d'années après ces déclarations ; Gautier a-t-il toujours cet état d'esprit ? En fait, après avoir expérimenté un mode narratif qui relevait de l'antiroman (afficher explicitement que la fiction n'est qu'une construction du narrateur et dénoncer l'illusion de cette dernière), Gautier revient à une position plus consensuelle. Il ne s'agit plus de nier le romantisme ni de le dynamiter, il faut au contraire l'exalter le plus possible puisqu'il est l'unique moyen d'échapper au réel. Dès lors, il n'est plus question de tendre à faire de la fic-

tion un analogon du monde sensible, le texte doit se poser en tant que monde définitivement fictionnel. *Le Capitaine Fracasse* ne dénonce pas l'illusion réaliste, mais il ne cultive pas non plus le réalisme, au contraire ; il ne fait que revendiquer et afficher son statut d'illusion romanesque. *Le Capitaine Fracasse* est en cela une alternative aux deux extrêmes que sont l'antiromann et le roman à prétention réaliste.

L'ironie, c'est la conscience de la révélation par laquelle l'absolu, dans un moment fugitif, se réalise et du même coup se détruit ; et l'art n'est rien d'autre que l'instant du passage, la belle et fragile apparence qui à la fois exprime et anéantit l'idée (...) ; l'ironie n'est plus heuristique, mais nihilisante ; l'ironie ne sert plus à connaître ; ni à découvrir l'essentiel sous les belles paroles, elle ne sert qu'à survoler le monde et à mépriser les distinctions concrètes¹.

L'ironie est d'abord définie comme conscience, comme conscience qui saisit, non pas le passif, ni même d'ailleurs véritablement le négatif, mais qui saisit le moment paradoxal où l'absolu s'abolit parce qu'il est découvert. Dans ce mouvement, la conscience se saisit, par voie de conséquence, elle-même comme contradiction. Cela tient au fait que l'ironie est par essence réflexive, elle est elle-même conscience, et la conscience ironique est une conscience qui se sait conscience dans la mesure où l'ironie est construite, orientée. Aussi l'ironie révèle-t-elle le paradoxe de la conscience : la conscience en même temps qu'elle se saisit comme conscience se divise d'avec elle-même, elle se sait être mais ne peut jouir du confort de l'être qui est lui-même ce qu'il est. L'ironie devient donc cette disposition de la conscience qui refuse l'angoisse de cette révélation d'absence de fondement, l'ironie est cette résignation ludique devant le fait que

la conscience qui s'est une fois découverte ne cesse de se diviser cancéreusement d'avec soi¹.

Comment l'œuvre littéraire peut-elle relever d'une telle analyse ? Dans la mesure où l'œuvre est langage et qu'elle est langage travaillé, elle tombe sous le coup de cette propension de la conscience à se saisir comme mécanique paradoxale. Soit l'œuvre va nier cet aspect de la conscience et elle va s'affirmer dans une solidité qu'elle fondera à l'extérieur d'elle-même, par exemple dans l'engagement politique. Ce type d'œuvre ne se pose pas la question de son néant, de son centre vide, elle n'est pas ironique. Soit l'œuvre se donne comme telle, et assume son absence de fondement, toute la part de négatif qui la fonde. Une telle œuvre va donc afficher une mécanique narrative qui va bien relever du mécanisme de division propre à la conscience. Ainsi va-t-elle *survoler les distinctions concrètes*, ce qui signifie en partie que l'œuvre va se jouer de son statut de fiction littéraire en refusant, dans le cadre du roman, de tendre à une quelconque forme de réalisme.

L'ironie se présente ainsi comme le moyen dont dispose un auteur pour unifier les deux composantes essentielles du roman : la voix qui ordonne la représentation et le monde de la réalité représentée. L'ironie s'apparente à une feinte de crédibilité, ce qui

n'est pas la même chose que la suspension du doute à l'œuvre dans un pacte de lecture traditionnel. Feindre, c'est simuler, faire semblant, tout en restant conscient de la simulation, tandis que suspendre son doute, c'est accepter de croire à la réalité de la fiction. L'ironie suppose donc une attitude réflexive de la part du lecteur, démarche orchestrée par le narrateur.

Ces réflexions, Sigognac les fit en moins de temps que nous n'en mettons à les écrire, la plume ne pouvant suivre la rapidité de la pensée....

une telle phrase participe de l'ironie dont parle Lukacs dans *La Théorie du roman*, puisqu'elle unifie, face au lecteur, l'univers diégétique et l'énonciation.

Lukacs insiste également sur la résignation dont fait preuve l'auteur qui accepte de renoncer à l'illusion réaliste du roman en affichant au sein même du texte les marques de sa conscience réflexive. Ceci nous renvoie aux propos de Gautier, ses sarcasmes masquent à peine ses désillusions : conscient que

tout discours est un prétexte⁴,

Gautier se réfugie dans le soin formel, dans le plaisir du conte pour lui-même, dans l'illusion sciemment entretenue.

Cette nécessité de réflexion constitue la très profonde mélancolie de tout grand roman authentique (...) elle permet la structuration et clôt la forme, mais le monde même de cette clôture renvoie par un geste éloquent au sacrifice qu'il a fallu d'abord consentir, au Paradis à jamais perdu qu'on a cherché et qu'on n'a pas trouvé, dont la quête inutile et l'abandon résigné ont permis de parfaire le cercle de la forme⁴.

On peut mesurer ainsi toute la tendresse mélancolique qui préside à l'écriture du *Capitaine Fracasse*. Gautier est revenu des charges héroïques mais vaines contre tout ce qui pouvait représenter le classicisme, lassé de jouer aux hussards de l'antiroman (ce qui correspond à son œuvre fantastique ou à *Mademoiselle de Maupin*), il s'amuse à s'illusionner tout comme simultanément il questionne cette illusion en prenant des distances. L'écriture du *Capitaine Fracasse* fluctue entre deux pôles opposés, le travestissement et la sincérité. C'est sans doute pour cela qu'autant d'enfants ont apprécié ce roman de cape et d'épée en même temps que des intellectuels ou universitaires s'en délectaient. Le texte du *Capitaine Fracasse* est ainsi un espace où

se croisent et se dénouent l'ironie et le pathos, la distance et l'identification⁴.

L'intérêt du *Capitaine Fracasse* tient sans doute dans la dynamique que génère cette tension entre contraires, dans cette oscillation qui va d'un point à son opposé. Ce roman cultive ainsi une manière de jeu avec son lecteur, de façon à échapper à toute tentative de réification.

L'œuvre devient formaliste non pas au sens où elle entend être considérée avant tout pour sa valeur formelle mais dans la mesure où son propre jeu perpétuel avec les formes est une manière de manifester son refus de s'y laisser saisir⁷.

Ce jeu qui sera mon objet, est qualifié par l'épithète *perpétuel* ; c'est que l'œuvre ironique, à chaque fois qu'elle cherchera à se saisir dans son identité, ne fera que se diviser. En ce sens, elle doit chercher son identité dans ce à quoi elle tend. L'œuvre ironique est en perpétuel devenir-œuvre. C'est ce qui explique l'importance de la fonction de régie dans la narration de ces œuvres puisqu'elles n'ont de cesse de se manifester en tant que produit de construction.

L'œuvre ironique assume l'aporie relative à toute quête identitaire de la conscience, ainsi va-t-elle se refuser à *valoriser* la connaissance qu'elle ne pourra avoir d'elle ou bien des êtres. Cette défiance envers la profondeur se retrouve chez Gautier dans son culte de la forme conçue comme surface pure, surface d'aucune profondeur, surface satinée qui donne des formes au néant. Dans *Fortunio*, dès la première page, on peut lire :

Un siège vide indiquait un absent.

Le vide indique l'absence, le néant se désigne comme néant, mais il se déploie comme dans un espace, celui de la surface du signe. Cette phrase peut résonner comme une métaphore de l'œuvre littéraire qui ne fait que signifier une absence mais qui est également le lieu où le néant prend l'*apparence* de l'être. C'est en cela que nous parlions de pure surface. Ainsi l'ironie peut-elle s'apparenter à un refus de pénétrer, à un perpétuel *survol* conscient que tout désir de profondeur est voué à l'échec. C'est évidemment dans le motif du masque et dans le thème du théâtre que cette question de la surface comme solution au désir d'identité trouve sa possibilité de réponse.

LA CONSCIENCE IRONIQUE

Les Sources affichées

L'aventure du baron de Sigognac obéit à des constantes du roman de chevalerie, le héros doit reconquérir son titre et sa fortune par quelques hauts faits d'arme, ce qui lui permettra de mériter celle qu'il aime. Gautier donne ses de cujus, Lopes-Vieira auteur du *Roman d'Amadis de Gaule*, d'Urfé et son *Astrée*, Scarron qui écrivit *Le Roman comique*. Ces trois romans ont la même structure actantielle que *Le Capitaine Fracasse* et le texte de Scarron est sans doute la source la plus marquante, même milieu, celui des comédiens ambulants, même type de récit qui embrasse les déplacements du chariot Thespis, même intrigue amoureuse, le désir triangulaire à l'œuvre entre Sigognac, Isabelle et Vallombreuse ressemble fort à celui qui existe entre le Destin, M^{lle} de l'Etoile et Saldagne. Le nom même de Sigognac est emprunté à un personnage de ce roman.

Le titre du roman est à l'image de ce foisonnement littéraire. Le Capitaine Fracasse est d'abord un personnage de théâtre, on le trouve à l'origine dans le *Miles gloriosus* de Plaute, soldat fanfaron. Sa vie est celle qu'il imagine et il réussit à croire en ce qu'il n'est pas grâce à ses rodomontades. Il est son unique abusé. Cependant, avant de le retrouver dans ses œuvres dramatiques, il réapparaît au XVI^{ème} siècle dans le *Baldus* de Merlin Coccaïe, alias Teofilo Folengo, sous le nom de Fracassus, géant à l'image du futur Gargantua. Il est également présent dans le *Roland furieux* de l'Arioste sous les traits du Capitaine Rodomont. Il devient ensuite un type de la Commedia dell'arte avant d'être amplement ressuscité par Corneille dans *L'Illusion comique*. Gautier s'intéresse à ce personnage dans l'étude des *Grotesques* consacrée à Cyrano de Bergerac, il y esquisse déjà les traits du Matamore et du spadassin Lampourde :

Il (le dix-septième siècle) ne manquait pas de ces fendeurs de naseaux, la moustache en croc, bien cambrés, bien guédés, le manteau sur le coin de l'épaule, le feutre sur les yeux, fendus comme des compas, armés d'une rapière aussi longue qu'un jour sans pain, qui se battaient avec ceux qui marchaient dans leur ombre, renversaient les escadrons au vent de leur tueuse...⁸

Puis, à la page suivante, Gautier emploie le mot de « Capitaine Fracasse » :

L'homme qui parle n'est autre que notre héros Savinien Cyrano de Bergerac, qui a tout le style et toutes les manières du Capitaine Fracasse.

Le titre du roman, *Le Capitaine Fracasse* est en lui-même une manière d'annonce de l'importance de l'intertextualité. Et c'est en fait l'ensemble de l'onomastique qui fonctionne suivant cette logique, comme le montre Paolo Tortonese dans sa notice des œuvres romanesques de Gautier publiées par R. Laffont dans la collection Bouquins.

Il faut noter en dernier lieu l'importance de Blazius, le Pédant. Il est un des centres de cette intertextualité, son rôle dans la troupe de théâtre, légitime, du point de vue du *vraisemblable*, cette avalanche de références. Mais du point de vue de la *motivation*⁹ il est la voix par laquelle la littérature est introduite dans le corps du roman. Le vraisemblable renvoie à la cohérence de la fiction et la motivation correspond au choix du narrateur ; cette dernière a pour fonction de dissimuler ces choix. Le personnage de Blazius, véritable organe de motivation, est donc un des masques de la figure du narrateur, quoique l'on puisse ici parler de l'auteur lui-même.

Ironie et intertextualité

L'intertextualité nous semble un élément clé de la définition d'un texte ironique, ce qui peut paraître curieux puisque rares sont les textes sans hypotexte ni hypertexte. L'essentiel réside encore une fois dans le mode de traitement des références. Elles sont exhibées dans *Le Capitaine Fracasse*. On pourrait, avec raison d'ailleurs,

penser que ce roman n'existerait pas sans elles puisque Gautier eut l'idée de ce récit après avoir travaillé sur les articles promis à être réunis dans *Les Grottesques*. Cette exhibition doit être comprise comme un appel pour le lecteur, même si cette prolifération de références ne peut être interprétée de manière équivoque :

On peut même faire l'hypothèse que tout texte écrit ironique est la « mention », ou l'« écho » d'un texte antérieur, qu'en l'absence de la présence effective et désambiguïsante d'un contexte réel présent au moment de l'énonciation (un texte littéraire, rappelons-le encore, est un texte différé, un « carrefour d'absences »), le texte ironique devra passer par la référence explicite à un contexte de substitution¹⁰.

Ce qui est ironique dans l'usage des références du *Capitaine Fracasse*, c'est qu'elles définissent un contexte d'énonciation de substitution qui est justement celui de l'énoncé. Il s'ensuit un certain vertige, un certain engourdissement (et Socrate, lorsqu'il se livrait à son petit jeu didactique, était souvent comparé par ses interlocuteurs au poisson torpille dont la décharge paralyse), en effet, on sait que Gautier écrit entre 1856 et 1863, mais le texte feint d'être rédigé à la même époque que l'histoire qu'il retrace. Cette interprétation de l'énoncé et de l'énonciation est corroborée à un niveau microtextuel par toutes les assertions narratives du genre

Informons-nous d'Oreste et de Pylade que nous avons laissés rentrant chez eux après leur promenade dans le jardin.

Cette immersion de l'énonciation dans l'énoncé renvoie également à l'évaporation de l'instance narrative, phénomène ironique par excellence, puisque, dans le propos ironique, le locuteur se dissimule en affectant de croire à ce qu'il dit.

L'intertextualité opère ainsi une dissimulation de l'origine de l'œuvre en exposant les multiples sources.

Cette indécision quant à la source de ce qu'il lit peut bloquer, chez le lecteur, sa confiance en l'auteur, donc sa croyance en la réalité de sa référence¹¹.

Ainsi, l'intertextualité sert-elle de refuge à l'instance créatrice qui, consciente comme on l'a vu du caractère irrémédiablement répétitif de la littérature, préfère afficher cette dimension inéluctable du roman. Ce faisant elle accepte sa contingence et s'évanouit dans les références ; mais en même temps, ces références forment un ensemble cohérent qui devient en lui-même un discours s'opposant au discours social contemporain.

C'est au moyen de l'intertextualité -et non directement- que le discours littéraire manifeste son opposition au discours social dominant.¹²

Gautier convoque Scarron, Cyrano de Bergerac et les autres pour s'élever contre les philistins de son temps. Sa voix se perd donc dans cette masse tout en restant le pôle attracteur. Cette dissimulation dissimule elle-même une réapparition.

Ironiser, écrit le grand poète russe Alexandre Block (qui d'ailleurs prononce un réquisitoire), c'est s'absenter : la conscience impliquée dans le second mouvement de l'ironie transforme la présence en absence ; elle est pouvoir de faire autre chose, d'être ailleurs, plus tard¹¹.

Le narrateur s'absente, il se retranche derrière ses de cujus, ce qui lui permet de montrer au lecteur la vanité de son siècle.

Le désir d'origine et la galerie des portraits

La galerie de portraits de famille est un moment récurrent dans l'œuvre de Gautier. *Le Capitaine Fracasse* n'échappe pas à la règle : il a, lui aussi, sa galerie de portraits. Nous la découvrons dans le premier chapitre, « Le Château de la misère », puis nous la retrouvons dans le chapitre suivant, « Le Chariot de Thespis ». La série de portraits de famille nous semble être une illustration de la question qu'une œuvre pose sur son origine.

(..) le long des murailles grimaçaient sur les toiles rembrunies des portraits enfumés représentant des capitaines cuirassés ayant leur casque à côté d'eux ou tenu par un page, et fixant sur vous des yeux profondément noirs seuls vivants dans leurs figures mortes ; des seigneurs en simarre de velours, la tête posée sur des rotondes roides d'empois comme des chefs de saint Jean-Baptiste sur des plats d'argent (...)

La série des portraits d'ancêtres représente la lignée, elle fonde, au demeurant, l'identité du jeune Baron. Cependant, et du fait même de la dimension problématique de la quête d'identité, la galerie de portraits est un objet paradoxal. Premier paradoxe, le retour du même fonde la différenciation. Enfin la série des capitaines et des seigneurs ne fait que souligner une qualité d'être qui justement fait défaut au jeune descendant. Deuxième paradoxe, le socle identitaire du baron est en lui-même divisé. La lignée est divisée en portraits, et le portrait présente l'individu de manière parcellaire. D'une part, les cuirasses et les étoffes masquent les corps, ces derniers ne sont présents que par leur absence, et cette absence est révélée par la surface, mieux, par un enchâssement de surfaces ; métal sur toile ou bien tissu sur toile. D'autre part, le corps représenté est morcelé. La mention de la décollation du Saint est à ce titre exemplaire : Gautier se pose ici en précurseur de la décadence. L'image de l'individu est divisée et cette division est évoquée par le biais d'une décapitation. Ce thème deviendra le signe de cette impossibilité de l'être à fonder son identité propre dans la mesure où la conscience se divise d'avec elle-même dès qu'elle se saisit. Cette galerie offre au jeune Sigognac le miroir de son incapacité à réunir les qualités de son être.

Mais cette galerie évoque aussi, métaphoriquement, la genèse du roman. Ainsi retrouvons-nous au chapitre suivant ces capitaines qui sourient en voyant leur descendant sur le point de partir à l'aventure. Ces guerriers peuvent apparaître comme les doubles enchâssés des *Matamore*, *Capitan* et autres *Cyrano* dont le capitaine Fracasse, comme roman et comme personnage, est un avatar. Ce qui signifie que le roman se donne comme socle, comme fondement, une série de romans.

Le Capitaine Fracasse apparaît donc comme un texte qui affiche ses origines, Gautier, en nommant ceux sur lesquels il se fonde, désigne la tradition littéraire et narrative qui préside à son roman. Les références aux auteurs baroques signalent une filiation et mettent à jour tout un pan du romanesque que M. Kundera appelle, dans *Les Testaments trahis* « le roman non sérieux », où l'on retrouve Rabelais, Cervantès, Scarron, Sterne, Nodier. Ce dernier écrit même :

Moi, plagiaire des plagiaires de Sterne, qui fut plagiaire de Swift, qui fut plagiaire de Wilkins, qui fut plagiaire de Cyrano...(..)¹⁴

Tous ces auteurs ont en commun le fait qu'ils construisent un narrateur facétieux, espiègle, un narrateur qui refuse surtout de se limiter au rôle de raconteur d'histoire. Le texte du *Capitaine Fracasse* secrète sa propre conscience réflexive et il est à ce titre normal que la fonction métanarrative ait l'importance que nous avons révélée. A la conscience de ce qu'il est, se superpose la conscience de son origine. Si le premier degré de la conscience appelle un développement qui viendra ultérieurement dans la mesure où il fait intervenir des questions ayant trait au statut de la fiction, le second mérite un arrêt.

Gautier semble nous montrer que la littérature est souvent réécriture, à moins d'ailleurs qu'elle ne soit que cela. Cependant, ce constat pose un problème puisque l'idée de répétition peut se penser de deux manières diamétralement opposées : ou bien la redite est un renouvellement qui repose sur une vision cumulative ou bien elle est dégradation entropique. Comment situer Gautier face à cette alternative ?

Il semble de prime abord que Gautier accepte cette dimension *palimpsestueuse* de toute création littéraire, puisqu'il affiche ses références. Il manifeste par là sa résignation, l'art n'est pas une Panacée née ex nihilo, l'art est un travail et l'écriture repose avant tout sur des lectures, en ce sens, l'écrivain serait une bibliothèque animée d'un mouvement combinatoire. Gautier répond par l'affirmative à la question

l'ironie ne serait-elle qu'un des visages de la sagesse¹⁵ ?

En effet, l'ironie consiste, d'après Jankélévitch, à ne pas se laisser berner, à accepter ce qui pourrait pourtant sembler inacceptable.

(..) car je ne puis ouvrir la bouche sans imiter quelqu'un ou contrefaire quelque chose ; j'ai beau me travailler pour être le premier, pour penser de l'inédit, toujours la tradition et la mode tirent les ficelles ; mes phrases, mes idées.... hélas ! mes sentiments eux-mêmes sont plus ou moins des pastiches ; nous croyons aimer, et nous récitons¹⁶.

Si mes mots et mes sentiments ne sont pas les miens, on comprend mieux alors combien la quête de l'identité est délicate. Gautier, comme Jankélévitch¹⁷, dénonce

d'une part le mirage de la croyance en l'unicité, et d'autre part une certaine conception de l'artiste. Celui-ci n'est donc pas cet être inspiré par une quelconque force mystique mais un homme qui travaille, qui se confronte avec la langue, on se souviendra du poème « L'Art », dans *Emaux et Camées* et du goût de Gautier pour la lecture du dictionnaire¹⁸. Ce type de conception rejaille aussi sur la nature de l'œuvre d'art, si l'artiste n'est pas un voyant, l'œuvre n'est donc pas le résultat d'une communication entre l'artiste et un prétendu au-delà. L'œuvre n'obéit pas à une motivation extérieure à son domaine, elle n'est pas le reflet d'une réalité transcendante. Produit d'un travail, elle naît de sa propre élaboration, elle-même engendrée par la somme des œuvres antérieures. En ce sens, elle est bien comme le montre Kant, sa propre finalité. L'œuvre, il est vrai, perd un peu de son aura. Mais elle gagne ainsi la grandeur de n'être plus une hypostase, grandeur d'autant plus belle que cette contingence est consciente. C'est la beauté mélancolique de l'ironiste qui accepte sa fin en demandant aux amis de « sacrifier un coq à Esculape », c'est le geste du poète mandant après son œuvre « un tome de Pantagruel ». Gautier nous semble conscient de cela :

Tout a été dit sur tout ; ce n'est pas une raison pour nous taire, on ne pourrait plus ni parler ni écrire, si l'on avait la prétention d'être neuf. Une demi-douzaine de lieux communs défraye le monde depuis sa création -si le monde a été créé-. Qu'est-ce que la vie, sinon une redite perpétuelle, une répétition des mêmes actes accomplis de temps immémorial par nos aïeux inconnus ? On n'a plus rien inventé à dater du premier jour et de la première nuit. (...) Ainsi, il ne faut pas s'effrayer d'écrire quatre cents fois la même chose, car l'univers lui-même n'est qu'une grande rabâcherie¹⁹.

Dans ces propos, il y a deux éléments qui nous semblent essentiels. Le premier tient dans le doute sur la création, ce scepticisme renvoie à ce que nous disions plus haut, le monde n'est pas une création, il n'y a pas de démiurge ; l'œuvre artistique reste orpheline sitôt qu'elle est donnée aux récepteurs. Le second nous ramène à notre question de départ, si les choses se répètent, cela constitue-t-il une chaîne entropique ou bien un axe de progrès ? La répétition littéraire est-elle de l'ordre du pastiche ? Car si tel était le cas, cela ferait écho à la célèbre formule de Marx dans *Le 18 brumaire de Louis Napoléon* :

Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce.

La réponse nous est offerte par Gautier lui-même dans *Les Grottesques* :

Nous concevons la parodie dans le sens critique, c'est-à-dire au moyen d'une certaine exagération humoristique des défauts de l'œuvre qu'on travestit²⁰.

Le Capitaine Fracasse exagère-t-il les défauts des textes auxquels il fait référence ? Rien n'est moins sûr. Au contraire, Gautier réalise ce qu'il théorisait vingt ans

plus tôt, *Le Capitaine Fracasse* refait (comme une répétition) de manière narrative ce que le critique avait tenté : chercher

quelques perles littéraires dans le fumier des écrivains de second ordre²¹.

Ces bijoux, Gautier les réutilise dans son roman, sans doute parce qu'ils lui plaisaient, sans doute aussi parce qu'ils contribuaient à mieux plonger le lecteur dans l'atmosphère du siècle de l'intrigue. Encore une fois, c'est la littérature, la textualité, qui vient renforcer l'émotion du lecteur, c'est en cela que l'on peut parler de réflexivité de l'instance énonciatrice du *Capitaine Fracasse*.

Une référence : Rabelais

Nous l'avons dit, Rabelais est très souvent évoqué dans *Le Capitaine Fracasse*, il est même l'auteur le plus cité. L'auteur le mentionne soit directement par le rappel de son nom ou bien de ceux de ses personnages, Panurge, Gargantua, Pantagruel entre autres, soit indirectement dans tout ce qui renvoie au manger et surtout au boire. Blazius ou Lampourde sont tous deux adeptes du « culte de la dive bouteille ». Cette dernière expression revient très fréquemment sous la plume de Gautier. On peut donc s'interroger sur cette importance de Rabelais.

Il faut noter d'abord que la réception de Rabelais évolua au cours des siècles ; jusqu'au romantisme, peu d'écrivains l'ont véritablement goûté : si La Fontaine l'appréciait, La Bruyère resta sceptique, Diderot l'admirait mais Voltaire, dérouter par sa liberté romanesque, écrivit qu'il était « extravagant et inintelligible ». L'âge romantique le redécouvre, il est un « Mage » pour Hugo,

celui qui semble avoir enfanté tous les autres

pour Chateaubriand ; seul Lamartine se distingue en le traitant de « boueux de l'humanité ». Gautier l'appréciait sans doute pour son imagination débridée et pour ce tohu-bohu verbal qui marque ses récits. Trois éléments nous apparaissent essentiels dans l'omniprésence de Rabelais.

Le premier concerne le thème de l'ingestion. Le personnage de Blazius, figure bachique par excellence, est au centre de cette thématique. Il est celui qui mange et boit plus que tout autre, mais il est aussi celui qui parle, il est même, comme nous l'avons vu, le dépositaire du savoir livresque. Etre de la bouche qui ingère et qui parle, il est un archétype du monde rabelaisien où la parole et la nutrition ne font qu'un. Sans cesse, dans *Le Capitaine Fracasse*, Blazius en appelle à « Messer Gaster », la divinité du *Quart Livre*, qui est présenté comme le maître des arts et des techniques selon la conception latine qui veut que les connaissances se soient développées à partir des besoins primaires, ceux du ventre. Le ventre et sa satisfaction sont une métaphore de la littérature, les mots sont les mets dont se repaît le lecteur.

Ce rapprochement a quelque chose d'ironique en ce qu'il réhabilite les fonctions considérées comme basses et en instaurant un renversement. Le ventre est en effet pour Bakhtine

le centre de la topographie corporelle où le haut et le bas permutent²².

Et c'est le lien entre langage et nutrition qui autorise cette permutation.

Le deuxième élément tient dans cette assimilation entre lecture et repas. On parle de tradition symposiaque. Chez Rabelais, ce sont « les propos des bien yvres ». Dans *Le Capitaine Fracasse*, c'est par exemple la discussion après boire entre Hérode et Blazius :

Le Pédant et le Tyran disputaient sur la préexcellence du poème comique et du poème tragique.

Ce passage fonctionne comme une mise en abyme à plusieurs niveaux. Premier niveau, cette discussion qui renvoie à la nature symposiaque de la littérature porte justement sur un problème littéraire. Second niveau, cette image du banquet littéraire repose sur une référence au *Banquet* de Platon où Agathon et Aristophane discutent justement des mérites respectifs de la comédie et de la tragédie. Nous pouvons ainsi considérer *Le Capitaine Fracasse* comme un banquet où serait convoquée la littérature elle-même sous la forme de quelques-uns de ses représentants qui constituent ce genre du roman non sérieux inauguré par Rabelais. Rabelais rédige ses romans en se jouant des règles de la Chanson de Geste. *Gargantua* peut se lire comme la réécriture des *Grandes et illustres chroniques*. A sa suite, Cervantès dynamite le roman de chevalerie. Ainsi se forme toute une tradition romanesque qui repose sur le travestissement du roman d'aventures et de l'épopée : Swift, Sterne, Diderot jusqu'à Calvino et son *Chevalier inexistant*, ou encore plus récemment J. Roubaud et *Le Chevalier Silence*.

Dernier élément enfin : sur son lit de mort, le mot de Rabelais fut :

Tirez le rideau, la farce est finie.

Cette image de la vie vécue comme un rêve, comme une pièce de théâtre, fait bien entendu écho à tout un pan du *Capitaine Fracasse*. Le genre dramatique y a en effet une place très importante et il légitime toute la thématique des mondes renversés.

Cette idée de renversement conditionne tous les aspects du *Capitaine Fracasse*, du point de vue de la diégèse comme de celui de la stratégie narrative. La présence auctoriale demeure élégante, elle effleure le texte sans en froisser l'illusion. C'est là le point essentiel du *Capitaine Fracasse*, l'énonciation n'y est pas tyrannique comme dans les autres romans de Gautier²³, jamais elle ne détruit la magie romanesque et pourtant, toujours, elle revient. Nous tenterons de comprendre ce paradoxe en nous

intéressant au statut de la fiction et aux rapports que le narrateur entretient avec elle. Ce qui nous amènera à nous préoccuper de la place du lecteur ; au banquet littéraire, il a la place d'honneur.

LES PLAISIRS DE L'ILLUSION CONSCIENTE

L'illusion réaliste dénoncée ?

Le roman, presque tout roman, construit un univers dont les structures ont pour référence les cadres du monde réel, celui du lecteur et celui de l'auteur. La participation effective du lecteur sera souvent d'autant plus forte que l'univers diégétique sera proche du monde sensible. Pour ce faire, le texte romanesque cherche souvent à donner au lecteur l'illusion de réalité. Mais certains auteurs prennent le contre-pied de cette démarche et font en sorte que le lecteur sache que la fiction est et restera une illusion en multipliant les indices textuels qui détruisent l'effet de réel. La remarque du narrateur de *Fortunio* que nous avons vue est un exemple de ce parti pris. Dès lors, le monde de la fiction sera considéré en ce sens que le leurre sera affiché. L'univers diégétique du *Capitaine Fracasse* subit-il cette opération du narrateur ?

L'Ignorance du narrateur

A plusieurs reprises, le narrateur avoue son ignorance de certains faits. Ces remarques reviennent assez régulièrement dans le récit. Cependant tous ces aveux n'ont pas le même degré.

Le narrateur semble parfois totalement ignorant :

Ce qu'ils disent, nous l'ignorons,
Y avait-il réussi, c'est ce que nous ne pouvons dire.

Mais il peut aussi masquer cette ignorance en l'enrobant :

Que lui disait-il ? Démocrite, qui prétendait traduire le langage des animaux, eût seul pu le comprendre ;
Oreste, donnons-lui ce nom puisque nous ne connaissons pas encore le véritable...

Et puis, il y a la somme des assertions où le narrateur modalise ses propos de manière à diminuer le degré de certitude

de fortes probabilités portent à croire qu'elles avaient été rouges, mais ce point n'est pas absolument prouvé.
Le Pédant, car tel paraissait être son emploi dans la troupe...

Il faut noter que ces modalisations passent par l'emploi d'auxiliaires appelés justement modaux mais que le narrateur fait également un usage très fréquent des locutions « peut-être » et « sans doute ».

Sigognac passa de l'avant-garde à l'arrière-garde, ne voulant pas marquer une assiduité trop visible auprès d'Isabelle, et peut-être aussi pour s'abandonner plus librement aux pensées qui agitaient son âme.

Ces locutions ont bien entendu une valeur de modalisation, mais le fait qu'elles viennent se greffer sur le noyau verbal les rend plus discrètes. Encore une fois, le narrateur s'affiche, en filigrane. Néanmoins toutes ces remarques sont un signe du refus de l'omniscience, le narrateur se met à distance de l'énoncé et cette distanciation a pour effet premier de conférer à la fiction une certaine autonomie. A un premier degré, cela pourrait donc s'interpréter comme un *effet de réel*, avant tout cela caractérise la manière dont se place le narrateur. Son rôle premier est de nous rapporter les actes et les dires des personnages, et pourtant il y déroge parfois. Ce vide qu'il fait jaillir nous montre alors combien sa présence est importante et nous fait sentir que la fiction n'existe que par lui. Cela ne signifie pas que la diégèse soit dynamisée, mais ce jeu avec le savoir nous montre qu'

il n'en est que plus indispensable de distinguer la fiction, qui est artiste, et la Feinte, qui est artificielle ; celle-là qui est une œuvre, celle-ci qui est une manœuvre²⁴.

Cette distinction est ironique dans la mesure où elle permet de cesser d'être abusé, l'ironie, depuis Socrate, dévoile les illusions. Ces aveux d'ignorance sont avant tout des feintes car le narrateur reste omnipotent, ce sont des manœuvres de l'énonciation accomplie en vue de s'affranchir de l'énoncé qui peut capter toute l'attention du lecteur. Nous voyons donc dans ces remarques la présence de l'énonciation qui se met elle-même en scène, qui vient provoquer le lecteur dans son confort en instaurant une rupture de la continuité diégétique.

Le Lecteur

Le Capitaine Fracasse fait à maints reprises appel au lecteur ; le narrateur nous convoque, soit pour nous informer sur son activité, soit pour nous entretenir d'un point précis. Mais à ces interpellations directes fait pendant une stratégie d'ordre phatique ; tantôt le narrateur nous attire avec lui dans la sphère de l'illusion romanesque, tantôt il nous invite à venir prendre en sa compagnie des distances.

Le lecteur est donc invité dans le monde de la fiction, le texte le place dans la situation d'un actant,

les ronces, aux ergots épineux, se croisaient d'un bord à l'autre des sentiers et vous accrochaient au passage pour vous empêcher d'aller plus loin.

Ce pronom personnel témoigne de l'interpellation du narrateur, mais, de plus, il nous met en situation de vivre dans le monde de la fiction. Un des autres artifices narratifs

dont Gautier se sert pour abolir la frontière entre le lecteur et le monde diégétique est la mention d'un *spectateur* virtuel qui fonctionne comme un double du lecteur,

un rayon de lune (...) eût permis, s'il se fût trouvé là, à quelque spectateur d'examiner sa physionomie...

Cette phrase précède la description d'Agostin, il y a ainsi une incongruité puisque le subjonctif nous laisse supposer que l'endroit est désert, que personne ne peut voir le brigand. Ce spectateur, parce qu'il est mentionné, réunit le narrateur et le lecteur, en somme, le locuteur nous invite à partager son omnipotence. C'est un acte de partage qui va dans le sens de la nature symposiaque de toute lecture.

Pendant le rapprochement du narrateur et du destinataire se fait le plus souvent contre la fiction, puisque, d'une manière générale, il demeure un artifice exhibé.

Le fait d'interpeller le lecteur n'est pas un trait fondamental du roman ironique, tout texte met en place une stratégie de séduction qui repose le plus généralement sur la *captatio benevolentiae*, démarche effectuée par le narrateur en vue de recueillir l'adhésion du lecteur, nous en trouvons un exemple flagrant dans *Le Capitaine Fracasse*, à la fin du premier chapitre. Le dernier paragraphe se compose en effet d'une suite de questions adressées au lecteur dans la perspective de faire naître en son esprit l'envie d'en savoir davantage. Il nous faut remarquer que c'est quasiment l'unique fois qu'un chapitre se clôt sur une telle manière. La plupart des autres prises à partie du lecteur vont dans un autre sens, voire dans d'autres sens.

Différents appels au lecteur visent à contrôler son émotion et sa reconstruction d'un monde signifié par le texte :

Nous espérons qu'on ne rira pas de notre héros...

Que ce mot tapisserie n'éveille en votre imagination aucune idée de luxe inopportun.

En intervenant au cœur même de la fiction pour influencer sur notre travail d'interprétation, le narrateur nous signale que nous sommes en face d'un univers construit et régi par une instance extérieure au texte.

Un autre type de remarques va dans le même sens :

On a sans doute reconnu le jeune duc de Vallombreuse

On a reconnu Malartic...

On a sans doute reconnu Chiquita...

Le narrateur d'un récit romanesque a en charge la cohérence de l'univers fictif qu'il dépeint, cette cohérence passe entre autres par l'usage de l'anaphore perçue sous un angle macrostructural qui permet au lecteur de restituer les personnages et les lieux. Les remarques citées ont une valeur anaphorique, mais elles fonctionnent sur le mode du métaplasme macrostructural, elles correspondent à une surdétermi-

nation de la diégèse par l'instance narrative en même temps qu'elles sont des indices de la volonté qu'a le narrateur de s'afficher.

Enfin le lecteur peut être convoqué pour servir de prétexte à une description ou à tout autre rupture du fil narratif :

On dira qu'il n'est pas vraisemblable.....,

une telle remarque est lourde de conséquences, le narrateur dévoile en effet l'arbitraire de ses choix, au lieu de les justifier de manière biaisée en jouant avec le couple vraisemblable/motivation, il expose directement les causes de ce qui est dans la fiction. Il se produit donc un renversement de la fonction du vraisemblable qui, selon Genette, doit servir de masque à la motivation afin que l'énonciation se perde dans l'énoncé. Ce qui est frappant, c'est que ce dévoilement passe par la mention du destinataire :

Ce repaire mérite une description particulière, car il est douteux que l'honnête lecteur ait jamais mis les pieds dans un taudis pareil...

C'est donc par et pour le lecteur que le narrateur vient au devant. Dès lors, toute l'esthétique narrative de Gautier transparait, en le lisant,

nous ne pouvons oublier qu'il est en train de jouer avec nous le jeu de la littérature²¹.

Cette présence du lecteur dans le fil du texte a deux conséquences ; d'une part, cela tisse un pacte de lecture serré où le narrateur recherche la communication, d'autre part, cela crée une sorte d'interpénétration entre les mondes de la fiction et de la réalité. Le lecteur possède en effet un double au cœur du dispositif diégétique. Nous avons vu que ce double était lui-même ambivalent, tantôt il sert de pôle attractif en nous invitant dans le monde de l'énoncé, tantôt il est pôle révulsif qui nous met en prise directe avec l'énonciation. Ce va-et-vient renvoie à la possibilité des deux lectures du *Capitaine Fracasse*, deux lectures, l'une qui se plonge dans la fiction, l'autre qui reste spectatrice lointaine, qui pourtant ne s'excluent pas mutuellement, mais forment une dynamique fondée sur des retournements constants.

Mondes virtuels enchâssés

Le topos de la tapisserie constitue un exemple flagrant. Nous parlons de topos car la tapisserie revient souvent dans l'œuvre de Gautier et dans les contes fantastiques, tel *Omphale* ou *Ligeia* d'E. A. Poe. Il est aussi présent dans *Le Capitaine Fracasse* et il nous montre très bien comment fonctionne ce glissement, ce passage d'un univers à l'autre. Le narrateur décrit l'image représentée, il en vient au chasseur :

... la bouche rouge et l'œil noir avaient seuls conservé le coloris primitif, comme un cadavre à la pâleur de cire dont on a vermillonné la bouche et ravivé les sourcils. L'air jouait entre le mur et le tissu détendu et lui imprimait des ondulations suspectes. Hamlet, le prince du Danemark, s'il eût causé dans cette chambre eût tiré son épée et piqué Polonius derrière la tapisserie en criant : Un rat !

Dans un premier temps nous sommes transportés dans le monde de la tapisserie, nous quittons ainsi l'espace de la chambre du château où est tendue cette toile, puis, dans un second temps, nous nous retrouvons dans un autre univers, totalement virtuel comme le montre l'emploi du subjonctif, qui naît de la référence à la pièce de Shakespeare. La tapisserie devient un espace circonscrit qui ouvre pourtant sur une pluralité de mondes : celui du chasseur, celui d'Hamlet. Nous sommes donc entraînés hors de l'espace-temps du château de Sigognac.

Il faut néanmoins noter que tout texte romanesque joue sur la possibilité de *scenarii fantômes*. Umberto Eco emploie cette expression dans *Lector in Fabula* pour désigner un des pans de l'activité du lecteur qui consiste en l'interprétation de certains signes de la narration pour établir un récit parallèle. C'est en partie un des ressorts du roman policier à énigme où le narrateur glisse des indices qui fourvoient le lecteur en l'incitant à construire une histoire différente de celle qu'il racontera. Gautier renverse la logique en créant lui-même ces histoires qui pervertissent la trame narrative première. Certaines images, lorsqu'elles sont décrites peuvent propulser le lecteur dans un autre univers que celui du roman qu'il est en train de lire. Encore une fois, Gautier devance le travail du lecteur et son émotion en créant cet univers.

Puis elle changea de linge. Qui l'eût vue ainsi aurait cru apercevoir une nymphe de Diane s'apprêtant, ses vêtements déposés sur la rive, à mettre le pied dans l'eau, en quelque vallon bocager de la Grèce. Mais ce ne fut qu'un éclair.

Ces trois phrases viennent interrompre la description d'Isabelle à sa toilette. Elles nous entraînent dans l'univers mythologique des divinités helléniques tout en conservant les marques de leur virtualité : le subjonctif et la phrase finale où le mot *éclair* caractérise la nature de la vision. Tout lecteur dispose dans sa mémoire d'un catalogue d'images que l'évocation de cette toilette aurait pu faire naître, mais Gautier empêche ce processus en nous proposant sa propre vision fantasmée de cette scène. De la même manière, il va expliciter les dénnotations.

Domptant ces terreurs chimériques, Isabelle continua son chemin et vit (...) un fauteuil en forme de trône (...) Tout cela éteint, confus, baigné d'ombre et trahi seulement par quelque reflet, prenait du mystère une grandeur farouche et colossale. On eût dit une chaire à présider un sanhédrin d'esprits, et il n'eût pas fallu un grand effort d'imagination pour y voir un ange sombre assis entre ses longues ailes noires.

Mise en abîme

Ce procédé, nommé ainsi par Gide à partir du vocabulaire de l'héraldique, consiste en la mention d'un élément qui renvoie à la totalité de l'œuvre. Dans *Le Capitaine Fracasse*, plusieurs remarques peuvent être comprises comme des reflets du roman. En ce sens, elles sont le signe d'une autoréflexivité de l'œuvre et inaugurent une distanciation du narrateur par rapport à son énoncé. Les exemples que nous pouvons trouver dans le roman sont de deux ordres : soit ils sont pris en charge par le narrateur, soit ce sont les personnages qui les véhiculent dans leurs discours. Dans tous les cas, la fiction est dénoncée comme leurre, comme illusion.

Vous vous êtes conduit comme un héros de roman, dit Isabelle à Sigognac,

peut-on lire dès le début de l'histoire. Ou encore, dans l'antépénultième chapitre, cette tirade du père d'Isabelle :

Vous n'avez rien à vous reprocher, ma chère fille, vous ne pouviez deviner ces mystères qui ont éclaté tout à coup par un concours de circonstances qu'on trouverait romanesques si on les rencontraient dans un livre.

Les actants de la fiction obligent ainsi le lecteur à prendre des distances, mais ce n'est pas sans problème. Ce dernier exemple est encore une marque ironique, élément de la fiction, il est cohérent que le duc atteste la vérité des aventures qu'il vient de vivre avec sa fille. A un premier degré, cette phrase participe donc de l'effet de réel, d'autant plus qu'elle est au discours direct, mode énonciatif relevant de la *mimesis*. Mais, du point de vue du lecteur, qui sait que tout se passe justement dans un livre, cette remarque sonne comme une révélation, elle rappelle que nous sommes en train de lire un roman. Pourtant, le propos du duc reste en tous les cas valable : ces *circonstances* sont certes dans un livre, mais elles sont bel et bien *romanesques*. Nous sommes bien en présence de ce « mentir-vrai » qui préside à toute œuvre romanesque, mais ici, cela touche non pas l'univers diégétique, mais l'acte lui-même de construction de la fiction.

L'ironiste, jouant double jeu, appartient à ce troupeau ambigu des menteurs sincères qui fait le désespoir du dogmatisme et qui est à mi-chemin entre l'illusion et la vérité, entre l'hypocrisie et la bonne foi²⁶.

L'idée de cette position médiane sera exploitée longuement par la suite. Ce qui nous semble important dans le propos de Jankélévitch, c'est ce mensonge sincère, c'est-à-dire ce mensonge qui se fait mensonge et qui se donne comme tel²⁷. C'est ce qui transparait quand on regarde les propos du narrateur lorsque celui-ci dénonce, tout en masquant cette dénonciation, le leurre du romanesque.

Les comédiens arrivent à « l'auberge du Soleil bleu », l'hôtelier vient prendre la commande et fait l'article de ses mets :

(...) il entreprit l'éloge de la merluche, thème assez stérile, et qui demandait certains efforts d'éloquence.

Après cette introduction du narrateur, vient la tirade de maître Chirriguirri, véritable morceau de bravoure rhétorique. Or, il est clair que cette tirade est le produit du narrateur, les « efforts d'éloquence » sus-mentionnés valent donc pour le narrateur lui-même qui montre sa satisfaction au lecteur.

De même, à la fin du roman, le narrateur intervient pour commenter le dénouement,

décidément le destin fait bien les choses !

Mais qui est le destin dans un roman, sinon le narrateur ? Cette remarque est d'autant plus intéressante que la fin initialement prévue n'était pas un *happy end*. Gautier, dans son projet, avait imaginé que le duc de Vallombreuse périrait par l'épée de Sigognac ; ce qui eût rendu tout espoir de mariage vain, et le baron serait mort de faim en son castel délabré, après avoir mis en terre, un à un, ses compagnons, Pierre, le chat, le cheval et le chien. Sous les pressions conjointes de sa fille et de son éditeur, Gautier a modifié son épilogue. La remarque citée vaut donc à plusieurs niveaux, il y a le destin du monde diégétique, et il y a celui du monde réel.

L'indépassable oscillation

Il faut pourtant avouer que *Le Capitaine Fracasse* procure à son lecteur les joies typiques du roman. On s'émeut, on conspue l'ignoble Vallombreuse, on se réjouit des victoires de Sigognac, bref, on participe affectivement. Toutes les remarques du narrateur ne détruisent pas l'illusion réaliste, et le récit obéit, dans sa globalité, à une architecture orthodoxe. Il n'y a pas de bouleversement de la linéarité temporelle, le schéma actanciel est on ne peut plus classique et la trame narrative ne s'en éloigne jamais. On comprend que ce roman fut longtemps considéré comme une lecture d'enfant. Mais, en prenant l'édition du *Capitaine Fracasse* dans la collection « Rouge et Or », on découvre que le texte est tronqué, énormément coupé. Il ne reste plus que les passages nécessaires à la progression de l'intrigue, le texte est réduit, en fait, de moitié.

La démarche de Gautier doit donc être considérée à partir de ces deux mouvements contradictoires qui parcourent le roman dans son ensemble. Le lecteur passe sans arrêt de l'implication émotive (la mort de Matamore) à la distanciation, il suit en cela le narrateur qui lui-même, oscille entre les deux extrêmes de la fonction testimoniale. Gautier ne veut donc pas détruire l'illusion réaliste, mais il cherche à nous mon-

trer que le roman restera du ressort de l'illusion. Cela est bien de l'ordre de l'ironie en ce sens que toute démarche du *Capitaine Fracasse* peut s'assimiler à un refus du sérieux, que ce soit du sérieux du roman réaliste ou le sérieux de l'antiroman.

L'ironiste ne veut pas être profond ; l'ironiste ne veut pas adhérer, ni peser : mais il touche le pathos d'une tangence infiniment légère et quasi impondérable.²⁸

Et nous pouvons voir dans le travail de P. Tortonese, *La Vie extérieure*, un écho à ce propos de Jankélévitch. P. Tortonese cherche en effet à montrer comment Gautier construit une forme nouvelle d'objectivité en refusant d'interroger la profondeur des objets et des hommes et en demeurant donc sensible aux surfaces.

Le Capitaine Fracasse témoigne aussi d'une vision relativement désespérée de la littérature. Celle-ci ne peut rien tenter pour être chose qu'une illusion, mais ce n'est pas une raison pour la délaissier. Voilà pourquoi nous parlons d'*illusion consciente*. Et ce degré de conscience vaut autant pour l'auteur que pour le lecteur, ce qui explique le nombre important d'appels au destinataire.

Ce pacte tacite scellé dans une atmosphère de solidarité mélancolique entre l'écrivain et le lecteur, est un accord entre perdants, entre des naufragés en quête de consolation. Rien à voir avec la force affirmative de l'hypnotisme réaliste ; on est ici dans les régions de la défaite et de la nostalgie ; on parle à mi-voix et on aime à être trompés...²⁹

La littérature prend la forme d'une activité mélancolique ; en lisant *Le Capitaine Fracasse*, nous savons toujours, grâce aux remarques du narrateur, que nous lisons un roman. Il est impossible de lire *Le Capitaine Fracasse* comme on vivrait un rêve, et pourtant nous aimons les romans parce qu'ils nous donnent le sentiment de vivre une expérience onirique. L'ironie consiste alors à nous donner pour vrai ce qui est faux en nous montrant que c'est faux.

L'ironie, qui est par définition un phénomène de lecture, manifeste la fonction textuelle, en produisant le discours narratif d'un texte comme à prendre pour une sorte de citation, ou plus généralement de mention, qu'il faudrait entourer, pour ainsi dire, de guillemets invisibles³⁰.

Le terme de « mention » fait référence à l'article essentiel de D. Sperber et D. Wilson³¹ qui montre que l'ironie n'est pas seulement une *figure*, une antiphrase, mais aussi une espèce de citation dont le propos perd sa valeur d'usage pour se désigner lui-même. Les manifestations du narrateur, dans *Le Capitaine Fracasse*, renvoient à ce phénomène de *mention* puisqu'elles participent de cette autoréflexivité du texte romanesque qui s'affiche en tant que fiction, qui se désigne lui-même comme illusion.

Ce parti pris peut se comprendre comme un acte suicidaire, comme un sacrifice de nos désirs d'évasion voués à demeurer à l'état de chimères. Mais alors il faut

entendre le terme de *sacrifice* au sens où Bataille l'emploie : le sacrifice est une mise à mort qui respecte la victime³². Dans son texte, Bataille parle de la manière dont Manet semble sacrifier son sujet, puis finit par conclure :

après tout, le sujet des toiles de Manet est moins détruit que dépassé.

Ces deux idées de sacrifice et de dépassement nous paraissent essentielles pour ce qui est de Gautier. *Le Capitaine Fracasse* est un sacrifice du romanesque qui prétend au réalisme, ce qui entraîne ce dépassement de la fable dont la présence devient le signe paradoxal de son absence. Au moment où la fiction apparaît au lecteur, nous comprenons qu'elle n'appartient pas à notre univers, qu'elle est et restera un ailleurs virtuel inaccessible qui sera d'autant plus apte à nous fasciner.

Quiconque est fasciné, on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination.³³

En quoi le milieu de la fascination est-il indéterminé, et en quoi cela a-t-il de l'importance pour *Le Capitaine Fracasse* ? La fascination est d'abord un étrange sentiment qui mêle l'attraction et la répulsion, tout comme le lecteur du *Capitaine Fracasse* va et vient entre participation émotive et distanciation critique. Ensuite, cette indétermination est le fait de cette présence-absence, celle du narrateur, celle aussi de la fiction elle-même, et pour finir, celle de l'illusion romanesque qui se donne à l'état de cadavre. En lisant *Le Capitaine Fracasse*, nous parcourons la dépouille mortelle du roman, nous sommes face à la réalité de la fiction comme nous serions face à un gisant. Le jeu du narrateur consiste, comme nous l'avons vu, à montrer l'arbitraire de la fiction tout en construisant une fiction. Gautier nous montre ainsi que tout texte romanesque se construit autour d'une irrémédiable absence, celle du référent. C'est en cela qu'il dynamite le cadre du roman historique dont le sujet, tiré du réel, pourrait nourrir ce centre vide d'une consistance autre que langagière - bien que l'Histoire soit avant tout un discours. Mais la dimension historique du *Capitaine Fracasse* repose essentiellement sur le langage, comme nous l'avons montré en étudiant l'importance de l'intertextualité, le siècle de Louis XIII est d'abord évoqué par sa littérature.

Gautier, c'est là l'essentiel, ne remet pas en cause l'univers diégétique. Ce dernier, dans *Le Capitaine Fracasse*, n'est pas déconsidéré, il est *simplement* entouré de signaux qui le cantonnent dans son statut d'illusion. Seule l'illusion affichée permet de dépasser le traumatisme consubstantiel à tout roman de l'absence de réalité. Nous l'avons vu, Gautier *joue avec nous le jeu de la littérature*, il se laisse aller dans les plaisirs de l'imaginaire. J. Kristeva résume tous les enjeux et les tensions à l'œuvre dans une telle attitude.

En effet, nous recevons l'expérience imaginaire, non pas comme un symbolisme théologique ou comme un engagement laïque, mais comme un embrasement du sens mort par un surplus de sens où le sujet parlant découvre d'abord l'abri d'un idéal, mais surtout la chance de le rejouer dans l'illusion et la désillusion...

(...) Survivance de l'idéalisation : l'imaginaire est miracle, mais il est en même temps sa pulvérisation : une auto-illusion, rien que du rêve et des mots, des mots, des mots...³⁴

Nous avons montré comment on passait sans cesse de l'illusion à la désillusion en lisant *Le Capitaine Fracasse*, et nous avons vu comment cette *pulvérisation* renvoyait à l'ironie comprise comme une *pseudo-pseudologie*, pour reprendre l'expression de Jankélévitch. Cependant, il ne faut pas oublier que l'ironie témoigne d'un certain degré de conscience, ce qui autorise ce jeu avec les apparences romanesques.

Tout un répertoire d'interventions du narrateur lui permet de jouer avec l'illusion romanesque, en soulignant l'omnipotence de l'auteur sur ses personnages, ou bien en feignant la hiérarchie inverse. Et cela à travers des successions de retournements humoristiques qui sont proches d'un jeu de miroir et contribuent à mettre en doute tous les rapports entre le vrai et le faux³⁵.

Ce jeu d'inversion entre le vrai et le faux parcourt aussi tout l'univers de la diégèse.

Nous voudrions donc nous intéresser à la thématique des mondes renversés dans *Le Capitaine Fracasse*. Elle est un double de cette tension qui anime l'écriture du *Capitaine Fracasse*, mais elle est aussi signe d'ironie.

On peut, en résumé, faire l'hypothèse de deux grands types d'ironie, une ironie paradigmatique d'une part, qui s'attaquera à toutes les hiérarchies et jouera sur « les mondes renversés » (grand thème, on le sait, de la Renaissance), sur la permutation, la neutralisation ou le bouleversement généralisé (le carnaval) des places dans une échelle...³⁶

En ce sens, le parcours de Sigognac serait une métaphore du récit de son histoire, et vice-versa.

LES MONDES RENVERSEES

La question de l'inversion semble effectivement au centre de la démarche ironique ; à son plus simple degré, l'énoncé ironique instaure des retournements, retournement des valeurs, retournement des opinions, et retournement du sens. En ce sens, l'ironie fait se télescoper dans un même espace de parole deux univers opposés. A ce titre, nous voudrions maintenant étudier divers éléments du *Capitaine Fracasse* qui nous paraissent rendre compte de ce renversement : nous verrons ainsi que ce roman produit un discours sur l'illusion et sur l'apparence, ce qui nous permettra de nous intéresser au statut du théâtre, figure essentielle du théâtre.

L'Illusion : le paraître et la surface

Il y a dans *Le Capitaine Fracasse* quelque chose qui ressemble à un véritable culte des apparences. On peut d'ailleurs rattacher cela à l'importance des descriptions où

le regard du narrateur ne fait que parcourir la surface du monde qui l'occupe. Et puis, il faut remarquer le personnage de la Soubrette, Zerbine, qui fonctionne par rapport au thème de l'illusion comme Blazius fonctionnait par rapport à l'intertextualité. C'est par la bouche de Zerbine que sortent des éléments importants sur cette question des apparences. C'est elle qui affirme :

... à défaut de l'être, nous avons le paraître, qui lui ressemble comme le reflet ressemble à la chose.

Si l'absence d'être semble dommageable, le paraître offre une consolation plus que convenable : c'est là toute la logique qui préside à la pensée du romanesque dans *Le Capitaine Fracasse*, si le roman manque et manquera toujours d'être, le culte qu'il rend aux apparences et son statut même d'apparence suffisent. Le propos de Zerbine peut donc se lire comme un éloge du faux.

Gautier se montre partisan très extrémiste du masque et de la surface. Son œuvre narrative, valorise sans cesse le faux et son roman principal, *Le Capitaine Fracasse*, peut être lu comme une aventure des apparences⁷⁷.

Ainsi se dessine une conception de l'art ; Gautier reprend les termes de la critique platonicienne du livre dix de *La République*, l'art est une imitation du monde sensible qui représente la surface des objets et non leur être. Pour Platon, l'univers terrestre est déjà une copie dégradée du monde céleste, l'art, en représentant le sensible, est donc une copie d'une copie, une imitation d'une imitation. Gautier ne dit pas autre chose, mais il inverse la valeur de la critique, l'art est en effet mensonge et illusion, mais c'est justement ce qui en fait la gloire, même si demeure l'éternel regret qui voudrait que le mensonge artistique, et du coup littéraire, fût vérité. C'est en ce sens que l'art est mélancolie. Mais l'inversion des valeurs platoniciennes est cohérente, Zerbine utilise même les grandes figures de la pensée du philosophe pour asseoir sa conception :

Le soleil m'ennuie et la vie réelle me semble plate.

De plus, les références à l'illusion telle que la conçoit Platon vont encore plus loin. Zerbine va jusqu'à remettre en question la célèbre dialectique ascensionnelle du beau du *Banquet* (211c), elle parle des hommes en ces termes :

Ils croient atteindre l'idéal en étreignant le réel, mais l'image qu'ils poursuivent leur échappe...

Dans le *Banquet*, l'idéal peut être atteint justement à partir du réel en saisissant la beauté des corps, celle des actions, puis celle des maximes de ces actions pour enfin accéder à la grandeur du Bien anhypothétique qui transparait dans le principe de ces actions. Zerbine souligne, elle, l'impossibilité de saisir l'idéal à partir du réel et pose

le primat de cette *image* que l'on poursuit sans que le réel puisse nous satisfaire ; le désir qu'engendre cette *image* ne peut donc être comblé que par l'illusion. La chimère, qu'elle soit individuelle ou littéraire, devient donc bien l'espace d'une consolation où nous pouvons enfin jouir de voir nos aspirations se réaliser. C'est Zerbine la comédienne danseuse qui véhicule tout cela, et Gautier, en créant ce personnage participe du sacre de l'artiste et du comédien. En Zerbine, il faut voir la

célébration du clown, de l'acrobate, de la danseuse dont les exploits, allégories du défi poétique à la morale des bourgeois « assis »-selon Starobinski- ont pour devise, comme Sigognac lui-même : *Alta petunt*⁹⁸.

Il est donc important que Zerbine soit comédienne, son discours est indissociable de la figure du théâtre dont la scène et les planches constituent l'espace de la re-présentation, c'est-à-dire de l'illusion et des apparences.

Le Théâtre

La rencontre avec la troupe de théâtre sert à Sigognac de révélateur ; il y découvre l'amour qui sera la force motrice essentielle pour qu'il se décide à quitter son château. Au départ, il tient la fonction de poète dans la troupe, le renversement identitaire ne viendra que plus tard, après la disparition de Matamore qu'il remplacera. Ce rôle est important car c'est celui d'un guerrier, or, malgré la déchéance de sa maison, le jeune baron est l'héritier d'une lignée qui s'illustra à la guerre. Sigognac devient donc sur la scène le soldat qu'il ne peut pas être à la ville. La reconquête de son identité perdue passe ainsi par son expérience théâtrale. Toute une dialectique s'engage alors, grâce au théâtre qui est leurre, qui participe du faux, Sigognac va retrouver sa véritable identité aristocratique.

La distinction Sigognac-Fracasse va finalement s'amenuiser pour laisser naître le véritable baron, nanti de nouveau de tous les attributs qui lui faisaient défaut. A l'image de Sérafina qui dit :

Je joue les Bradamante et ne suis pas poltronne,

Sigognac va bénéficier des qualités positives de son rôle de soldat. Là se concentre toute l'importance de la figure du théâtre qui fonctionne comme une force transformatrice. Son faux se mue en vrai, les apparences deviennent réalité grâce à lui. Nous sommes au cœur d'une dynamique typiquement baroque où les contours du réel et du virtuel s'estompent et où ces deux catégories finissent par s'interpénétrer :

Après tout, puisque le théâtre est l'image de la vie, la vie doit ressembler comme un original à son portrait

dit Blazius à la fin du roman ; et cette phrase, au demeurant délicate à saisir, ne fait qu'afficher le primat de l'art dans la mesure où il oblige la réalité à se conformer à ce qu'il est. On retrouve ici la maxime d'Oscar Wilde,

la nature imite l'art

à laquelle fait également écho un autre des propos du Pédant, lorsqu'ils parlent des manières des comédiens :

les petits maîtres imitent nos élégances empruntées que de fausses, ils font réelles.

Cette logique vaut pour Sigognac puisque c'est le théâtre qui produit les valeurs aristocratiques dont il était démuné. Il accède à la noblesse par son entrée dans la troupe théâtrale, il peut ainsi se vêtir comme un baron se doit en puisant dans la réserve de costumes et il reconquiert son statut de chevalier grâce à l'épée de Matamore. Cette arme, ornée d'une toile d'araignée qui affiche son inutilité et son innocuité, va pourtant mettre en déroute les sbires de Vallombreuse. L'accessoire tiré de l'univers des apparences recouvre sa fonction primitive en même temps qu'elle permet à Sigognac de prouver sa valeur aristocratique. Le théâtre possède ainsi le pouvoir d'agir sur la réalité³⁹.

Pendant cette force agissante s'épuise à la fin du *Capitaine Fracasse*. Sigognac ne devient pas quelque chose qu'il n'avait jamais été, il réalise ce qu'il n'était qu'au stade d'essence. Sa quête est celle des apparences ; il était noble sans en avoir l'air, il est maintenant un noble qui peut se revendiquer comme tel. D'une manière identique, la ruine redevient château. La puissance du théâtre se dégrade, nous la pensions créatrice, elle n'est que restauratrice. La recherche de Sigognac s'apparente à une quête du signifiant, qui n'est que la *surface* du signe. D'où l'importance de la métamorphose du blason, les formes s'en effaçaient au début du roman, elles sont perceptibles à la fin. Mais cette quête est aussi celle de l'écriture elle-même ; en même temps que Sigognac redore son blason, recouvre son signifiant, le roman se pose lui-même en signifiant abouti, c'est-à-dire un système ouvert appelant son déchiffrement⁴⁰, et la construction du signifié⁴¹.

Cette ambiguïté du théâtre se retrouve également dans le télescopage temporel qui se situe au cœur de la thématique théâtrale. Certes, les auteurs et personnages qui gravitent autour de ce thème appartiennent au siècle de Louis XIII, mais ils fonctionnent comme des archétypes. Le texte dit bien *le Scapin*, *le Léandre*, *l'Isabelle*, la valeur de l'article défini renvoie à l'universalité et à l'intemporalité. De même *Cyrano de Bergerac* et *Georges de Scudéry* renvoient tous deux à la figure du gentilhomme autant habile à la plume qu'à l'épée, comme nous le montrent les articles qui leur sont respectivement consacrés dans *Les Grottesques*. On reconnaît le travail de renversement effectué par l'ironie, des êtres réels deviennent des formes fixes.

Enfin le jeu Sigognac-Fracasse semble bien curieux au vieil Hérode, le vocabulaire qu'il emploie

-brûler les planches, sueur, éblouissement, foudre, délire-

conviendrait sans doute mieux au jeu des acteurs d'un drame romantique⁴².

Gautier revendique pour son texte le statut d'illusion et il multiplie les jeux narratifs qui détruisent l'illusion réaliste. Le monde de la fiction n'est pas un double dégradé de la réalité, il a sa propre autonomie, ses règles, sa cohérence. En somme, c'est un tout qui repose sur la possibilité de continuelles inversions des contraires. Dans un tel univers, Sigognac triomphe en acceptant de devenir son propre double parodié, ce qui lui permet d'évoluer dans un monde, celui du théâtre, où tout n'est qu'apparence. Ce qui tombe très bien puisqu'il est lui-même en quête d'apparence. Sa réussite est le reflet inversé de l'échec du roman : le personnage retrouve les attributs qui signifient sa noblesse et le texte devient un vaste signifiant sans référent, il demeure une surface au-delà de laquelle il n'y a rien que le vide à combler par le lecteur. La suprême ironie de ce roman consiste donc à orchestrer sa chute à partir de la victoire du héros, victoire qui n'est d'ailleurs qu'un retour. Derrière ce triomphe de l'apparence retrouvée, il y a l'élégante désillusion de tout lecteur qui referme un livre en sachant qu'il n'a lu que du rêve, avec plaisir.

Laurent SOUFFLET

NOTES

1. T. Gautier, *Les Jeunes-France*, Flammarion, 1974, p.26.
2. V.Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, 1979, pp. 18-19.
3. Formule de Jankélévitch citée par P. Jourde, *L'Alcool du Silence*, Champion, 1994, p.16.
4. P. Tortonese, *La Vie extérieure*, Archives des lettres modernes, Minard, 1995, p. 50.
5. G. Lukacs, *La Théorie du roman*, Tel, Gallimard, 12989, pp. 80-81.
6. P. Tortonese, *op. cit.*, p. 47.
7. P. Jourde, *op. cit.*, p. 42.
8. T. Gautier, *Les Grotesques*, Plein Chant, 1993, p. 196.
9. Nous soulignons les catégories mises en place par Genette dans *Figure II*.
10. P. Hamon, *L'Ironie*, Hachette, 1996, p. 25.
11. *Ibid.*, p. 62.
12. R. Chambers, *Mélancolie et opposition*, Corti, 1987, chap. « Répétition et ironie », pp. 195-196.
13. V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 21.
14. C. Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, cité par P. Tortonese dans sa préface de l'édition « Bouquins », p. 11.
15. V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 30.
16. *Ibid.*, p. 28.
17. Comme C. Rosset dans *Loin de moi*, Minuit, 1999.
18. C. Baudelaire, article « Théophile Gautier » in *L'Art romantique*, deuxième section : « Il me demanda ensuite, avec un œil curieusement méfiant, et comme pour m'éprouver, si j'aimais à lire des dictionnaires (...) Par bonheur, j'avais été pris très tôt de lexicomanie, et je vis que ma réponse me gagnait de l'estime. »
19. Article paru dans *La Presse*, le 27 janvier 1845, cité par P. Tortonese, préface de l'édition « Bouquins », p. 5.
20. T. Gautier, *op. cit.*, p. 343.
21. *Ibid.*, p. 385.
22. On pourra prendre pour exemple de cette permutation, l'inversion chiasmatisque qui préside aux logiques respectives de la lecture et de l'ingestion : les mots se dégustent mais on parle de ses lectures en groupe, tandis que les mets sont ingérés en société puis évacués dans la plus stricte intimité.
23. Dans *Fortunio*, le narrateur oscille du registre homodiégétique au registre hétérodiégétique, il intervient sans vergogne, dénonce même la désinvolture de son héros : « Cependant nul héros n'est plus incommode : vous l'attendez, il ne vient pas ; vous le tenez, il s'en va sans mots dire, au lieu de faire de beaux discours et de grands raisonnements en prose poétique, comme son métier de héros de roman lui en impose l'obligation. »
24. V. Jankélévitch, *L'Ironie*, p. 54.
25. P. Tortonese, *Œuvres*, coll. « Bouquins », p. 2.
26. V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 147.
27. Cf *ibid.*, p. 60 : « En réalité, l'ironie est une pseudo-pseudologie, un mensonge qui se détruit lui-même en se proférant, et désabuse l'abusé, et détrompe le trompé, ou plutôt laisse à ce soi-disant trompé les moyens de se détromper lui-même. »
28. *Ibid.*, p. 33.
29. P. Tortonese, *La Vie extérieure*, p. 55.
30. R. Chambers, *Mélancolie et opposition*, p. 63.
31. *Les Ironies comme Mention. Poétique*, n° spécial 36, 1978.
32. G. Bataille, *Manet*, Skira, 1983, p. 95 : « Il en va de même dans le sacrifice, qui altère, qui détruit la victime, qui la tue, sans la négliger. »
33. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Folio Essais, 1993, p. 29.
34. J. Kristeva, *Soleil noir*, chapitre « La Beauté : l'autre monde de dépressif », Folio Essais, 1987, pp. 114-115.
35. P. Tortonese, *La Vie extérieure*, *op. cit.*, p. 52.
36. P. Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 69.
37. P. Tortonese, *La Vie extérieure*, *op. cit.*, p. 32.
38. A. Rosa, in *BSTG* n° 4 ; « L'art et l'Artiste », p. 162.

39. Le théâtre possède ainsi le pouvoir d'agir sur la réalité. Ce qui peut sembler absurde renvoie en fait à toute une tradition qui remonte à l'Antiquité et qui se retrouve, au XIX^{ème} siècle. La représentation théâtrale faisait partie, dans l'Antiquité, des fêtes religieuses. A ce titre, elle participait de la volonté de réunir la communauté propre à ces festivités, elle contribuait donc à resserrer les liens entre les citoyens d'une part, et d'autre part, elle accomplissait une sorte de rituel liturgique en unifiant les hommes et les dieux. En Grèce, puis chez les Latins, une statue du dieu honoré se tenait parmi les spectateurs, symbole de cette communion que la représentation célébrait. Mais ce qui se jouait entre l'homme et le divin n'était pas l'unique objet de la manifestation théâtrale. Si la tragédie cherchait à agir sur l'individu par l'effet cathartique, la comédie, en mettant en scène des types sociaux, se voulait à la fois miroir du corps social et force didactique. Au début du XIX^{ème} siècle, la réflexion romantique sur le théâtre alla dans un sens similaire, dans la forme. Les pièces à sujet historique avaient en effet comme but de donner une cohérence à la nouvelle nation qui émergeait des cendres de l'Ancien Régime. Ce raccourci au travers des âges est et peut sembler rapide, mais il montre comment le théâtre peut en effet agir sur la sphère de la réalité.
40. On se souviendra du bon mot de Lichtenberg : « Le texte est un pique-nique où l'auteur apporte les mots, et le lecteur le sens », cité par Freud dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*.
41. « Ce qui existe d'abord, c'est le texte, et rien que lui ; ce n'est qu'en le soumettant à un type particulier de lecture que nous construisons, à partir de lui, un univers imaginaire. » T. Todorov, « La lecture comme construction », in *Poétique de la prose*, Point Seuil, 1980, p. 175.
42. Nous reprenons l'analyse d'A. Rosa, *op. cit.*, p. 175.

THEOPHILE GAUTIER : DE L'OCCULTE A L'ÂME

Emile Faguet, dans son ouvrage *XIX^e siècle, Etudes littéraires* publié à Paris en 1887, dit de Théophile Gautier :

Il se perd dans des fantaisies macabres, des diableries puérides, si parfaitement artificielles, si peu senties, qu'on voit à chaque instant qu'il s'en moque le premier.

Théophile Gautier répondrait dans *Emaux et Camées* :

Le monde est méchant ma petite :
Il dit que tu n'as pas d'esprit,
Et que les vers qu'on te récite
Sont pour toi comme du sanscrit.

Le sanscrit est un rêve. C'est l'inaccessible, c'est la parole inconnue qui transporte les âmes réincarnées. Langue occulte, le sanscrit est l'idée que Gautier se fait du mystère d'ici-bas. Car Gautier affirme dans *Spirite* :

En se fermant mes yeux se sont ouverts pour toujours.

La connaissance évoquée ici par Gautier entre dans l'esprit humain par une voie surnaturelle et non par les chemins classiques de l'apprentissage. Nous savons pourtant que Théophile Gautier est un grand érudit, mais il se sert de cette érudition à des fins artistiques qui l'éloignent du réel.

L'œuvre considérable de Gautier ne nous permettra pas d'envisager une étude exhaustive de la présence de l'occultisme dans tous ses écrits. Nous avons choisi quelques œuvres dont il nous semblait essentiel de tirer les principaux éléments de notre réflexion. Ce thème de l'occultisme regroupe un ensemble de domaines ésotériques célés aux yeux d'un profane. Gautier, s'il n'est ni franc-maçon, ni membre d'aucune société secrète, hormis le club des hachichins ou la société des quatre chandelles de la *Ménagerie intime*, manifeste un goût immodéré pour les mystères de l'au-delà. Nous tenterons d'isoler dans les œuvres choisies, les éléments permettant de mieux comprendre la pensée de notre poète.

Après les lectures de *Robinson Crusoë* et *Paul et Virginie*, Gautier s'est dirigé vers les univers sombres et austères de Walter Scott. Ces visions subtiles et inquiétantes, nous les retrouverons dans le dernier ouvrage écrit par le « parfait magicien ès lettres françaises ».

Magicien, Gautier l'est par nature, par essence et par goût. Adeptes des élucubrations hachichéennes, il s'est également épris de la magie du romantisme, du beau et de la femme. Peu de réel dans les écrits de Gautier. Le rêve, le songe grec, le fantôme, sont les fondations fragiles de son œuvre littéraire et poétique. Peut-être est-ce là une des raisons essentielles de l'oubli dans lequel il fut englouti par les naturalistes ?

Le réalisme et ses combats contre l'inconscient sont sans nul doute plus parlants pour un homme de notre temps qu'un rêve inassouvi ou une chimère évanescence.

Quoi qu'il en soit, les thèmes littéraires de Gautier sont issus pour la plupart de son inconscient et de ses souvenirs. Les femmes marmoréennes des nouvelles fantastiques évoluent dans des paradis artificiels, les âmes échangent leurs corps, les êtres sont des fantômes, des travestis, des comédiens, des chevaliers, des vampires, des esprits... jusqu'à la dernière œuvre de Gautier, *Mademoiselle Dafné*. Cette nouvelle met en scène de sinistres personnages. On y ouvre des trappes secrètes, on y fait scintiller le mal dans les oubliettes d'un château. Étrange Gautier qui commence sa vie en poète romantique, et l'achève au milieu des rats...

C'est ce chemin qu'il nous appartient de suivre afin de mieux comprendre ce que fut l'esprit de Gautier, l'âme de Gautier, son aspiration profonde, teintée de mélancolie et d'ennui. Le réel échappe à sa plume. Il le prouve en poursuivant à dix-sept ans le désir de devenir peintre. Une toile ou une feuille est une muraille nécessaire que Gautier érige entre le vrai et son imagination. Muni de ce paravent, il s'engage sur la voie historique avec *Mademoiselle de Maupin*, s'amuse un temps avec les *Jeunes-France*, puis se met, sans le savoir, à l'écoute de son inconscient.

Les influences littéraires sont évidentes. En premier lieu, il faut considérer les lectures de Walter Scott où les univers médiévaux sèment leurs vapeurs brumeuses dans l'esprit imaginaire de Gautier. Puis le séjour au collège Charlemagne scelle l'amitié avec Nerval, lui-même influencé par les illuministes et Swedenborg. Le profond respect de Gautier pour la personnalité de Balzac, également swedenborgien convaincu, comme en témoigne le roman *Séraphita*, atteste l'intérêt que Gautier porte au surnaturel. En outre, Delphine Gay, l'épouse d'Emile de Girardin, patron de *La Presse*, qui initia Victor Hugo au spiritisme en 1853, nourrit également l'imagination de son ami Gautier.

Néanmoins, les influences littéraires et affectives, bien que déterminantes, ne feront qu'ajouter à la personnalité mal définie de Théophile Gautier. Au fil des œuvres, le poète développera une inspiration empreinte de la mélancolie la plus profonde. Il faut encore, afin de mieux comprendre la sensibilité de Gautier, s'intéresser à l'homme avant de considérer son œuvre. Grand mélancolique, d'une tristesse que seule la beauté reconforte, Gautier chasse le trouble avec le rire et l'humour. Mais son âme est avant tout pétrie dans les humeurs romantiques, dans les larmes et un rire triste de Matamore.

Gautier rêve, ressent la « maladie du bleu » durant les hivers parisiens. Gautier est fécond. En tous domaines. Il rit, mange, boit, fume, jouit sans excès d'une vie qui coule dans ses veines comme une fatalité. Il aime ses enfants, leur confie des émotions, des paroxysmes de son âme. Le goût de Théophile Gautier pour l'astronomie, science que Judith découvrira sur la terrasse de la maison de Neuilly, témoigne de son immensité psychologique et affective. Gautier est un univers à lui seul, il veut l'écrire, il veut le dire, il veut le transmettre. Il n'est prisonnier d'aucun mouvement, d'au-

cune organisation. Gautier est un poète qui se veut libre en dépit des difficultés pécuniaires des feuilletons et critiques. Théophile Gautier est un navire souvent retenu au port par les aussières des contraintes matérielles. Mais lorsqu'il navigue, son esprit s'en va au gré de l'humeur, au gré de l'inconsient et de ses remous.

Lorsque Théophile Gautier affirme

La terre est le rêve du ciel, le ciel, le rêve de la terre,

il évoque les paroles d'Hermès Trismégiste dans la *Table d'émeraude* :

ce qui est en haut est comme ce qui est en bas.

Correspondances occultes du rêve et de la réalité, du conscient et de l'inconscient.

Dans son feuilleton du 10 juillet 1843, évoquant les fantasias de l'hôtel Pimodan, Théophile Gautier livre sans le savoir une part de lui-même :

Si fondu dans le vague, si absent de moi-même, si débarrassé de moi, cet odieux témoin qui vous accompagne partout, que j'ai compris la première fois quelle pouvait être l'existence des esprits élémentaires, des anges et des âmes séparées des corps.

L'on sait que Gautier n'aime ni la prison du corps ni la prison spirituelle. Il cherche néanmoins à fuir la mélancolie et l'ennui métaphysique de la condition humaine. Mais le spiritisme fort à la mode à cette époque ne lui apportera qu'une sorte d'amusement dans *Spirite*. Précisons toutefois que, dans cette dernière nouvelle, le mot « âme » est cité soixante-sept fois. Nombre édifiant dans un texte aussi court. A nouveau, l'inconscient de Gautier ne peut réfréner l'écriture de ce mot magique qui l'obsède : l'âme.

Dans cette nouvelle, le spiritisme est évoqué sous un angle poétique et purement littéraire. Gautier n'y reviendra pas. Il n'adhère à aucun mouvement, fût-il spiritualiste, rappelons-le. Emile Zola l'avait déjà compris, quand il dit à propos de *Spirite* :

Bonhomie ironique qui sent l'incrédulité d'une lieue.

Hormis les faits spirites développés dans la nouvelle, Gautier revient au thème d'*Avatar* : l'âme est l'essence de l'être et n'est pas rattachée au corps.

L'âme dénouée pendant le sommeil des liens du corps, se prêtait à cette vision.

De même :

Lire un écrivain, c'est se mettre en communication d'âme.

Gautier ne se préoccupe pas des esprits, de l'écriture automatique ou des apparitions de Spirite sous forme de souffle. Gautier ne s'intéresse vraiment qu'à l'âme et à son devenir :

Aux âmes ayant déjà passé par les épreuves de la vie, depuis la création de notre monde et celle des autres univers, se joignaient les âmes en expectative, les âmes vierges, qui attendaient leur tour de s'incarner dans un corps, sur une planète d'un système quelconque.

Dans *Avatar*, il invoque la réincarnation ou la migration des âmes vers l'UN platonicien.

Je me sens fondre dans le grand tout.

De même, le nom du médecin qui opère le changement des âmes et des corps se nomme Balthazar Cherbonneau. Ce nom est lourd de symbole. Il évoque le roi mage noir Balthazar, et Cherbonneau signifie noir comme le charbon. Ce nom étrange de Balthazar Cherbonneau signifie mage doublement noir, c'est-à-dire opérateur de mauvaise magie. Gautier, de manière occulte et symbolique, nous enseigne qu'un homme ne doit pas pratiquer d'actes magiques au risque de se perdre dans la magie destructrice. En outre, le docteur habite rue du Regard, regard vers l'infini, ouverture, vision dans l'au-delà.

La voyait-il de l'œil charnel ou de l'œil de l'âme ?

La richesse de *Spirite* ne réside pas dans l'évocation du spiritisme, mais dans l'obsession de Gautier pour l'âme. On retrouve la même préoccupation dans *La Morte amoureuse* :

Que de peine mon âme, rentrée dans ce monde par la puissance de la volonté a eue pour retrouver son corps et s'y réinstaller !

Dans *Jettatura*, Gautier présente au lecteur les signes du mauvais sort qui évoque sa hantise personnelle d'Offenbach. Gautier craint en effet le vendredi 13 et porte sur lui une branche de corail, mais la superstition qui se manifeste ici, ne se propage pas dans ses écrits. Il en revient toujours à l'âme et à ses pouvoirs. Dans *La Cafetière* :

Mon âme, dégagée de sa prison de boue, nageait dans le vague et l'infini.

Dans *Le Pied de momie* :

Les yeux de mon âme s'ouvrirent.

Ou dans *Arria Marcella* :

En effet, rien ne meurt, tout existe toujours ; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois.

Gautier revient, dans ces deux nouvelles, à ses thèmes favoris d'émergence du passé dans le présent. Les âmes ne sont pas mortes, elles sont à l'instar de notre poète, montées à bord de ce navire qui parcourt les mondes imaginaires, libérées de toutes les contraintes physiques et matérielles.

Gautier soulève le rideau du temps afin de découvrir le monde occulte où les âmes jouissent à nouveau de la vie. Non seulement elles s'incarnent, mais elles ont une existence propre, elles agissent et sont visibles pour l'œil humain. Dans *Le Roman de la momie* :

Les momies qui, emmaillottées de bandelettes, attendent dans leurs cercueils au fond des hypogées, que leur âme ait accompli le cercle des migrations.....

Zigzags évoque encore l'idée de la transmigration des âmes :

Il me semble que mon âme va quitter mon corps.

Dans *Avatar*, Gautier se risque à représenter une âme :

Une étincelle bleuâtre passa devant mes yeux.

Dans *La Pipe d'opium* :

Et mon âme s'élançait de son côté, les bras tendus, les ailes ouvertes.

Dans « Kief » du *Club des hachichins*, l'âme s'apprête à agir :

C'est ainsi, je l'imagine, que doivent agir les âmes dans le monde aromal où nous irons après notre mort.

L'âme a également ses états et influe sur le présent. Dans *Le Chevalier double* :

Elle pressentait quelque malheur avec cet esprit de divination que donne l'amour, cette seconde vue de l'âme.

Cependant, l'homme n'est pas impuissant devant les phénomènes. Dans *Avatar* :

Je me suis rendu maître de forces occultes inemployées, et je produis des effets qui semblent merveilleux, quoique naturels. A force de la guetter, j'ai quelquefois surpris l'âme, elle m'a fait des confidences dont j'ai profité et dit des mots que j'ai retenus.

Gautier, s'il nous ouvre son inconscient, sait aussi dominer la connaissance et nous fait part avec une aisance remarquable de son érudition dans le domaine occulte. Dans ses souvenirs du romantisme, il évoque Nerval et « les notes secrètes d'un Raymond Lulle... ou d'un Nicolas Flamel », célèbres alchimistes. Nourri d'érudition, appliqué dans ses recherches, Gautier sait pourtant que la connaissance ne le suivra pas dans l'au-delà.

N'oublions pas que Gautier est myope. Le monde est flou. Il ne s'éclaircit que derrière un verre. Le réel est encore une fois filtré dans le cerveau de notre poète. La pensée s'idéalise :

Une belle âme se sculpte un beau visage,

remarque que cite Adolphe Boschot dans *Théophile Gautier* (Desclée de Brouwer et cie, Paris, 1933).

Il ne faut cependant pas oublier que le monde occulte de Gautier, s'il évoque l'âme, sait toutefois craindre les manifestations du mal. Dans *Tableaux de siège*, il affirme :

La griffe du diable est vraiment sur la France. Il y a dans tout cela quelque chose de démoniaque.

La vie de Théophile Gautier s'est déroulée à la fois comme une fantaisie et un pensum quotidien. Son âme, éprise de liberté, s'est épanchée dans ses écrits. Nul ne pourrait lui reprocher sa pensée :

Il me semble que j'ai vécu en Orient ; et lorsque, pendant le carnaval, je me déguise....., je crois reprendre mes vrais habits.

L'Orient, Gautier l'a rêvé, vécu, écrit, songé comme l'émanation d'une vie karmique. Nul ne sait aujourd'hui où se trouve l'âme du poète. Proposons-nous de relire ses ouvrages à la tombée de la nuit afin de songer à la phrase de Philippe d'Orléans citée par Arsène Houssaye :

Les heures de la nuit n'appartiennent pas aux vivants.

Puis reconnaissons le grand talent poétique et littéraire de Théophile Gautier et accordons enfin toute notre estime à l'honnête homme qu'il fut. Méditons « Affinités secrètes », dans *Emaux et Camées* :

De là naissent les sympathies
Aux impérieuses douceurs,
Par qui les âmes averties
Partout se reconnaissent sœurs.

Difficile de classer Théophile Gautier chez les Romantiques, les Parnassiens ou les écrivains fantastiques. On ne range pas Gautier parmi ses coreligionnaires, il n'en a pas. D'ailleurs, on ne fait entrer Gautier dans aucune catégorie littéraire, -s'il en fût- car Gautier est un homme libre. Libre de ses pensées, libre de rencontrer son inconscient. Soufflons plutôt sur son âme pour l'aider à s'envoler, comme dans *Spirite* :

J'espère qu'avec mon aide, vous gravirez les échelons lumineux

et offrons lui une sépulture littéraire à la hauteur de ses espoirs :

Quand je mourrai que l'on me mette,
Avant de clouer mon cercueil,
Un peu de rouge à la pommette,
Un peu de noir au bord de l'œil.
Emaux et Camées.

Marie-Ange FAUGEROLAS

UNE LETTRE INÉDITE AU PRÉSIDENT GAUTIER 1864

En illustration de l'étude « Théophile Gautier, président de la Société Nationale des Beaux-Arts¹, voici une lettre inédite² du peintre et lithographe Auguste Anastasi (1820-1889)³ :

A Monsieur le Président de la Société des Beaux-Arts

Monsieur le Président,

J'ai l'honneur de vous adresser ma demande d'admission à la Société Nationale des Beaux-Arts.

MM. Asselineau et Eug. Lavielle veulent bien me servir de parrains et j'espère que mes collègues voudront bien m'accueillir parmi eux.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le Président, votre très humble et très dévoué serviteur
Aug. Anastasi

4 avril 1864

12 rue de Navarin⁴

La lecture du *Courrier artistique* publié par cette société devrait nous dire si l'artiste fut admis.

Toujours est-il que Gautier donnera à *L'Illustration* du 27 janvier 1872 une notice sur Anastasi, reproduite en tête du catalogue de la vente faite à son profit les 5 et 6 février 1872⁵.

Eric BERTIN

Notes

1. Claudine Lacoste, *BSTG* n° 16.
2. Cette lettre devrait porter le n° 3218 bis pour figurer dans les Addenda de la *Correspondance générale*, au tome XII.
3. Nous devons à Maurice Tourneux le premier texte sur la Société Nationale des Beaux-Arts (*Eugène Delacroix devant ses contemporains*, 1886, p. 114).
4. Notre collection.
5. Cf Lovenjoul, *Histoire des œuvres de T.G.*, n°2342.

CARNET D'EUGENIE FORT

CARNET N°7 (suite)¹

Eugénie Fort reste semblable à elle-même : elle aime la solitude et se plaît à Versailles. Elle ne manque cependant pas de soucis : sa situation financière reste très précaire -elle n'a que des revenus plus que modestes et elle dépend de la générosité de son fils et de celle de Théophile Gautier. Son fils reste son principal souci : à vingt-sept ans, il n'est pas encore établi et vit, -plutôt mal- de sa plume, secondant son père pour la rédaction du feuillet hebdomadaire, tenant, épisodiquement, une rubrique bibliographique au Moniteur universel, ou écrivant des nouvelles. Eugénie Fort le seconde, l'encourage dans la mesure de ses moyens, et elle fait, pour lui de fréquents séjours à Paris, où elle habite un petit pied-à-terre rue de Beaune. Théophile Gautier aime venir retrouver auprès d'elle le calme qu'il ne trouve pas à Neuilly.

1864 Janvier, 1^{er}. -Une lettre de Marie Renon. T(oto) vient dîner avec moi. Je n'ai bien entendu vu personne. Ce serait le cas de faire des comparaisons ou des rapprochements, mais je m'en garderai bien. Je suis seule. Je suis à Versailles, cela doit être, cela me convient. Plus de joies il est vrai, mais aussi nul trouble, le calme, le calme enfin. Toto vient dîner avec moi.

2.- Chez M^{me} LaB(eaume). Je reçois quelques lettres, mais je ne réponds à aucune. Cela m'ennui. Je me trouve bien de n'avoir plus aucune obligation, aucun devoirs à remplir.

3.- T(oto) vient avec Rodolfo. Il me dit que K(ratz) vient d'être décoré. Nous passons la soirée à bavarder. T(oto) croit qu'il va quitter Charpentier.

8.- Depuis quelques jours il fait tellement froid que je n'ai pas quitté le coin du feu. J'ai été très indisposée. J'ai vu M^{me} LaB(eaume). M^{me} Guérard est venue passer une soirée et M^{me} Leballeur dans la journée avec son ouvrage. T(oto) m'écrit qu'il travaille. Il a paru un article de lui sur les Ardennes² cette semaine. Il en a un autre au *Moniteur*. Pauvre fils il cherche à me rassurer, il pense bien comme je m'inquiète de l'avenir. Je n'ai pas écrit à K(ratz) pour sa nomination.

21.- Je ne sais vraiment pas comment il se fait que ma vie toute monotone, toute dénuée de tout événement, de tout accident qu'elle est, ne m'apporte non seulement de l'ennui, mais s'écoule si vite que je suis toujours arriérée dans ce que j'appelle mes obligations personnelles. Ainsi je n'ai rien écrit ici depuis près de deux semaines par la seule raison que j'ai été occupée hors de chez moi, tantôt par M^{me} LaB(eaume), tantôt par M^{me} Guérard ou à Paris. Samedi 9 à Paris, j'ai vu T(héophile) G(autier), il est un peu malade. Je suis allée le soir chez les D^{l^{les}} Grassard où dînait mon frère. Il m'a prévenu que je n'avais suivant son compte rien à toucher sur ma pension cette année. Je n'ai rien à dire. Je suis rentrée à Versailles après onze heures. T(oto) est

venu dimanche à midi. Après déjeuner nous avons été au canal voir les patineurs. Il a quitté Charpentier, mais il a une autre affaire en perspective. Je suis bien inquiète vraiment. Qui sait comment va s'arranger cet avenir. Il a plus de vingt-sept ans et rien encore ne se dessine nettement, car il est clair que la littérature seule ne suffit pas pour lui il ne peut pas assez travailler. Mercredi je suis allée rue de Noailles de sept à huit heures et en rentrant je trouve une carte de Kratz. Je lui écris tout de suite pour le remercier de sa visite et lui faire mon compliment de sa décoration. Jeudi, j'ai vu Mr Hennissart. Il me conte ses douleurs, il se sent vieillir. Il a soixante-dix ans ! De samedi à mardi soir à Paris. Le samedi j'ai passé deux ou trois heures avec T(héophile) G(autier). Nous parlons de Toto. Je lui dis combien je suis tourmentée de sa mauvaise position. Le soir chez les D^{mes} Grassard. Mon frère me remet le quart de ma pension. Dimanche T(oto) vient rue de Beaune déjeuner, le soir nous dînons ensemble à Levallois. Lundi rue Louis le Grand, puis à six heures au *Moniteur* où je retrouve ces messieurs. T(oto) demande 150 f à son père, je rentre dîner rue de Beaune et je pars à huit heures. Mardi dîner chez M^{me} Guérard. Mercredi M^{me} Guérard dîne chez moi. Aujourd'hui je suis sortie une heure et ce soir M. et M^{me} Leballeur sont venus prendre le thé. Je lis beaucoup, mais comme je ne veux plus, je ne peux plus lire de romans, je lis les journaux avec tous les suppléments puis les articles les plus sérieux, disons même les plus ennuyeux des revues. Je travaille aussi beaucoup, je me lève plus tôt, je dépense ma vie et c'est tout.

23.- Hier je suis sortie une partie de la journée. Le soir, j'ai écrit quelques lettres. Une heure d'anglais. Je me couche à 9 heures Ce matin je pars pour Paris à midi. Je compte y rester une semaine.

Février 1^{er}. - Je rentre ce soir à Versailles. Je trouve plusieurs lettres. Pendant les dix jours que je suis restée rue de Beaune, T(oto) est venu déjeuner avec moi tous les matins. Je l'ai un peu tourmenté pour qu'il travaille plus, pour qu'il s'occupe de ses affaires, qu'il aille voir les gens qui peuvent le servir. Son article des livres allemands a paru jeudi et dimanche il a fait trois colonnes sur la pièce d'Ulbac³. Tout cela est bien fait, mais cela ne suffit pas. La nouvelle⁴ avance mais toujours lentement. Le commencement est plein d'intérêt, les portraits sont bien détaillés. Le Père est toujours un peu malade, il se repose. Emmanuel est venu me voir et vendredi qui fut étonnée et surprise, c'est moi-même en voyant apparaître Kratz. Il m'avait écrit à Versailles, et n'ayant pas de réponse il s'est informé. Quand il a su que j'étais rue de Beaune, lui qui voit les choses seulement par leur côté naturel, il est venu. Je croyais bien n'avoir plus rien à dire sur cette vieille affection. Je croyais bien que la simple et froide amitié seule restait entre nous. Qui m'eût dit que K(ratz) aurait avec moi un autre langage que celui de la plus grande indifférence m'eût bien étonnée et je suis surprise moi-même de ne pas me sentir révoltée. Il a dîné avec moi et dans la soirée T(oto) est venu. J'ai vu les Des R(enon) deux fois seulement, un soir j'ai dîné, l'autre

soir au vaudeville. Je suis allée deux fois à Levallois puis je suis restée chez moi.

7.- Toute cette semaine, j'ai été très occupée d'un travail de tapisserie. Ce que je dis là semble insignifiant, mais il est très heureux pour moi que je puisse me sentir, me croire si l'on veut *très occupée* d'un simple travail à l'aiguille ou d'une lecture ou d'une traduction que personne ne verra peut-être, mais au moins ma vie s'écoule sans ennui, j'entends désœuvrement. -Je retourne à Paris demain pour quelques jours Toto ayant peu le temps de venir ici.

8.- A Paris. Je trouve ma sœur Caroline ce matin en arrivant, nous sortons ensemble. De quatre à six heures T(héophile) G(autier). Je dîne rue L(ouis) le G(rand).

9.- T(oto) vient un instant il déjeune café Bignon pour voir Gaïffe qui croit pouvoir le servir pour une affaire Perreire. Rue Vaugirard. Je rentre et reste toute la journée et la soirée seule.

10.- Un mot à K(ratz) afin qu'il sache que je suis à Paris. T(oto) déjeuner. Il n'a pas vu hier les gens qu'il voulait voir. Nous parlons de cette affaire qui lui irait peut-être. Il s'étonne que je parle de retourner si tôt à Versailles. Bien entendu que je n'en dirai plus un mot. Il me montre des lettres d'Allemagne. Je vais chez lui à quatre heures Rodolfo. Le soir rue L(ouis) le G(rand) un instant seulement la maison était pleine et rien ne me déplait plus.

11.- T(oto) déjeune. Il va faire une visite rue de l'Université. T(héophile) G(autier). Il me dit qu'il serait facile à T(oto) d'installer ou d'obtenir ce qu'on appelle une corresp(ond)ance en Allemagne. Il sait ce travail, il *fait très bien* les revues de livres et de théâtres. Et puis pourquoi ne pas traduire ? Il y a tant de choses ! T(oto) revient à deux heures ce Mr Leveyrrier est fou. Il est content de ce que disait le père. Il partent ensemble. A quatre heures K(ratz). Il me raconte *son roman*. Il croit qu'il fait un roman en action. Je ne sors pas.

12.- T(oto) déjeuner, il va travailler. Il fait un article sur des livres allemands. K(ratz) vient passer deux heures. Il se donne beaucoup de peine pour me faire bien sentir et comprendre : qu'il fait la vie de bohème, -qu'il veut être absolument homme du monde -que ses relations, ses affections sont là, et pas ailleurs. Quel besoin de tant s'évertuer avec moi qui ne veux que la solitude. Il neige, il pleut et je ne sors pas. T(oto) revient dîner. Il reste avec moi jusqu'à neuf heures nous bavardons beaucoup, nous nous lamentons sur l'absence de minou !

13.- T(oto) après déjeuner. Nous allons rue de Grenelle. Gaïffe vient passer deux heures). avec nous. Il me ramène rue de Beaune où je trouve K(ratz). Je lui dis toute ma pensée, qu'il soit calme, il est mon ami. Il viendra demain dimanche. Je dîne chez les Grassard avec mon frère ; de la musique le soir. Il y avait grande soirée rue L(ouis) le G(rand) personne n'y est allé.

14.- J'écris à M^{me} LaB(eaume) pour avoir des nouvelles de Marie. Je reste ici bien plus longtemps que je ne voudrais. Mais T(oto) travail plus quand il trouve régulièrement son déjeuner. Il était hier soir avec Gaïffe à la 1^{ère} des *Fils de Charles Quint*.

Je vais rue L(ouis) le G(rand) dans la journée. Mme R(enon) me fait beaucoup de reproches, elle trouve que je lui fais des mystères, quant à Marie. En rentrant je rencontre les Banan, pas un mot de leur domicile ni du journal. A six h(eures) K(ratz) très triste. Je reste chez moi le soir.

15.- T(oto) déj(eune). Il a fait l'article avec le père, il rentre travailler. A deux heures T(héophile) G(autier). Il dis ses projets. Un roman pour l'année prochaine, puis l'espoir d'avoir une place qui lui rapporte huit ou dix mille francs. Alors, un chef d'œuvre ! -Nous allons ensemble au *Moniteur*, nous trouvons T(oto). Son père lui donne un louis. Le père dîne chez Magny et T(oto) avec moi rue de Beaune. Il rentre chez lui à neuf h(eures) pour travailler. Je ne sais pas si ma présence ici y est pour quelque chose, mais la semaine aura été bonne pour T(oto). Il aura gagné 150 f(francs). T(héophile) G(autier) m'a demandé si je voyais ici le jeune conseiller d'état !

16.- T(oto). Il rentre chez lui après déjeuner. J'écris à K(ratz) qui devait venir à deux h(eures) et je sors -pour ne pas le voir !- Je dîne rue L(ouis) le G(rand) avec Gaïffe. Ce soir à la répétition Baschetti mais je pars après le 1^{er} acte. Quel supplice pour moi d'être dans un lieu public ! Toujours j'ai eu une sorte de répugnance, mais aujourd'hui, je ne peux plus supporter ce genre de distraction.

17.- T(oto) m'apporte l'article allemand composé. Il est *très bien* certainement. Il finit celui du *Monde* où il l'envoie à trois heures. K(ratz) trois heures à bavarder, et il est très ennuyé ! Mais de quoi ? Tout ce qu'il a paru désirer depuis plusieurs années s'est enfin accompli. Sa position est belle et il est si jeune encore ! quelle nature malheureuse ! Il viendra demain.

18.- Je devrais sortir puisque T(oto) ne vient pas, mais j'attends K(ratz). Et à quoi bon cependant puisqu'il est quand même malheureux et que moi je ne trouve aucun charme justement parce que je ne console pas. Toto vient et je me décide à aller à Levallois.

19.- T(oto) le matin, puis il rentre chez lui. K(ratz). Je ne suis pas contente de lui. Il a adopté une phrase qu'il répète sans cesse, et dans quel but ! -Une lettre de Gaïffe. A six h(eures) chez Toto puis après mon dîner rue L(ouis) le G(rand) où je n'entre pas parce qu'il y avait des gens qui me déplaisent.

20.- J'écris à K(ratz) que je ne serai pas chez moi aujourd'hui. Je lui dis même adieu et je ne dois le revoir qu'à Versailles, si toutefois cela lui convient. Caroline. Je ne sors pas comme je le pensais. Après dîner rue L(ouis) le G(rand) Elles me font promettre d'aller demain à Maisons avec elles, mais je suis si triste !

21.- J'écris rue L(ouis) le G(rand) et je vais en matinée musicale chez les D^{elles} Grassard où Charlotte Rodet joue. Dîné à Levallois.

22.- T(héophile) G(autier) trouve l'article de Toto très bien, et dit qu'il en pourrait paraître deux par mois. Il parle beaucoup de la princesse. Il est un peu malade. Je lui conseil d'aller l'hiver prochain dans le Midi -Au Caire- A Monaco, qu'el description de Monaco si c'était écrit ! T(oto) vient. Ils partent ensemble. Ils vont chez

Charpentier qui demande à T(oto) son article de musique pour la revue T(oto) revient dîner avec moi. Son père lui donne un louis pour l'article théâtre.

23.- Je suis mal portante. Les D^{mes} R(enon) viennent passer deux h(eures) avec moi. Je ne sors pas.

24.- Caroline me prie de sortir avec elle pour affaire. Je cède quoique malade. Nous rencontrons Vattepain qui insiste pour que j'aïlle le voir à l'heure du dîner. Je rentre bien lasse. Je n'ai pas écrit à K(ratz) et pourtant je suis toujours ici !

25.- T(oto) vient déj(euner). Il ' beaucoup, pas de copie, et la nouvelle !

26.- T(oto) comme à l'ordinaire. Caroline. Je ne sors pas.

27.- Alexandrine. Nous allons chez Mr Delaustale. A quatre T(héphile) G(autier) nous allons au Palais Royal faire des emplettes pour une soirée chez la princesse où sera l'empereur. T(oto) était déjà venu le matin. Il raconte sa soirée d'hier chez L'anglé^a. Le soir rue L(ouis) le G(rand).

28.- Dès dix h(eures) du matin rue L(ouis) le G(rand). Toute la journée à Maisons. L'habitation est très gentille, mais je ne me sens pas du tout disposée à vivre là. Non pas à cause d'elles deux que j'aime beaucoup et toujours, mais la vie qu'elles doivent mener est impossible pour moi. Adeline est à Paris, elle est venue aujourd'hui pour me voir.

29.- Adeline. Elle reste à peine une heure avec moi, il y a trois ans que je ne l'ai vue ! Rue d'Ulm. Je reste encore ici et cependant je ne suis pas bien portante. T(oto) vient, il n'est pas très content il n'a pas d'argent. Il travaille, il reçoit et il paie. T(héophile) G(autier) parle de vivre à Alger -comment serait sa maison, ses esclaves -Je ne dis rien de moi et j'ai tort sans doute.

Mars 1^{er}. - Je suis restée toute la journée dans ce petit coin qui n'est rien moins que gai. Mais moi-même je me sens si tristement préoccupée ! Je n'ai rien à lire, excepté le *Moniteur* que j'apprends par cœur.

2.- T(oto) vient déjeuner, nous gémissons beaucoup, puis nous espérons le temps amènera bien quelque chose ! mais quand ?

3.- A Levallois toute la journée. Il y avait soirée chez la future belle-mère d'Alexandrine. Je suis restée coucher.

4.- Je reviens de Levallois avant midi pour déj(euner) avec T(oto). Je pars à trois h(eures).

5.- A Versailles. Bien sûr en arrivant j'ai trouvé une lettre de M^{me} LaB(eaume). Elles sont bien tristes. Je ne sors pas.

6.- Toute la journée rue de Noailles. En rentrant, je trouve une carte de M. Marion.

7.- A Paris, rue L(ouis) le G(rand) En arrivant à trois h(eures) rue de Beaune, nous allons chez Charpentier. T(oto) doit faire l'article pour la revue. Je dîne rue L(ouis) le G(rand) et je pars à huit heures.

8.- Je ne sors pas, je suis si bien chez moi, tant de soleil, tant de jour, et un silence ! J'en avais besoin. T(oto) vient dîner. Il convient que l'on est mieux ici. Il a fait

sa part de l'art(icle) théâtre. Il me raconte la nouvelle. Le 1^{er} feuilleton est charmant⁹. Le père en est très content, le second est en train. Il me parle aussi de l'anglé. Il espère pour le *Moniteur*.

9.- Je ne suis pas sortie de la journée. Je travaille, et je pense, je pense et pas toujours gaiement. Enfin! Je suis toujours un peu malade, fatiguée.

10.- L'empereur¹⁰ Mr Leballeur est venu me chercher et nous avons fait une longue promenade. Je reviens abîmée.

11.- Aujourd'hui je me suis reposée, lire, travailler.

12.- Toute la journée dans mon fauteuil. T(oto) vient dîner il est un peu malade, il voudrait aller à Cologne la semaine prochaine.

13.- Chez M^{me} LaB(eaume), Mrs Maxime. Le soir en bas.

14.- A Paris. T(héophile) G(autier) bien embarrassé. T(oto) lui demande 300 f(rancs) pour demain. Nous allons chez Charpentier pour le voyage en Russie¹¹. L'art(icle) des livres allemands¹² a paru il est très bien. Toto en a reçu des compliments, je suis bien aise de l'avoir bien jugé tout de suite en épreuve et de l'avoir écrit ici. Je rentre dîner et je pars à huit heures.

15.- Toto ne vient pas ce soir il m'envoie une dépêche. Tout est arrangé à demain.

16.- Mme LaB(eaume) elle est un peu plus tranquille. T(oto) à sept h(eures). Il a renoncé à Cologne, il est bien disposé à beaucoup travailler, la nouvelle va bien.

19.- Les deux jours je les ai passé à travailler beaucoup, à lire, à rester chez moi. Je pars aujourd'hui à trois heures pour rester quelques jours à Paris. En arrivant à cinq h(eures) j'allai chez Toto comme je le rencontre venant rue de Beaune. Je dîne et je me couche car je suis bien lasse et bien souffrante.

20.- L'on vient me dire ce matin que Mr Fleury ne pouvant marcher est allé rue de Grenelle. Ils reviennent ensemble à midi. J'ai été très sensible à la vraie joie que Fleury a éprouvé à me revoir. Je l'engage à m'amener sa fille à Versailles. T(oto) me raconte tous les compliments qu'il reçoit pour son dernier art(icle). Il travaille. Il est mieux. Je vais à Levallois mais j'arrive si fatiguée que je ne puis aller nulle part ni au cimetière pour ma mère ni pour voir André.

21.- T(oto). Il m'apporte le 2^{ème} feuilleton de la nouvelle¹³. C'est vraiment curieux, froid, silencieux, fantastique et l'on sent qu'un drame va éclater. C'est bien fait, pas un mot inutile. Tout est serré, compact. T(héophile) G(autier). Je suis tellement triste que je ne peux pas le lui cacher, et nous commençons une conversation sur l'avenir qui n'a rien eu d'agréable, mais qui devenait indispensable à l'époque où nous arrivons et il en est convenu lui-même. Nous nous quittons en disant nous y reviendrons. Je rentre dîner rue de Beaune.

22.- T(oto) vient déjeuner. Je vais chez Victorine. Je pars à cinq heures. En arrivant ce soir à Versailles, j'ai pris un bain. J'ai soupé et je me suis couchée à neuf heures toujours très souffrante. J'ai eu de nouvelles de K(ratz) mais par Toto.

23.- Comme je me trouve bien ici. Quoique le temps soit doux et beau, je ne sors

pas dans la journée. Ce soir M^{me} LaB(eaume) vient me chercher nous allons entendre la musique avenue de Saint-Cloud.

24.- Dans la journée chez M^{me} LaB(eaume). Le soir au *Stabat*.

25.- Tous les soirs je suis allée entendre prêcher un missionnaire qui n'a pas absolument de talent, mais qui a su attirer une foule immense toute cette semaine et aujourd'hui depuis le matin jusqu'à présent il est dix h(eures) l'Eglise a regorgé de monde. J'ai dîné au rez-de-chaussée.

28.- Ce matin je pars pour Paris. Rue de Beaune. T(oto) vient me dire que je ne verrai pas le père. Ils font leur feuilleton théâtre aujourd'hui. Je ne sors pas, je suis toujours très lasse.

29.- T(oto) vient déjeuner. Il m'apporte le troisième article de la nouvelle¹⁴ il (est) parfait. Il est très occupé d'une panthomime qu'il compose et qui doit être jouée vendredi prochain chez Langlé. T(héophile) G(autier). Il est fatigué de ses séances de jury pour le Salon. Il est très content de T(oto) « C'est très bien fait, tout-à-fait nouveau, ne ressemblant à rien ni à personne, c'est du pur Toto. » T(oto) a fait aussi un passage dans l'article théâtre à propos des chèvres de la maison de Neuilly qui est bien réussi. Je le laisse partir seul, je ne sors pas.

30.- T(oto) déj(eune). Toute la journée à Levallois.

31.- Comme hier après avoir déj(euné) avec mon fils, toute la journée à Levallois. T(oto) est content de la pièce, on l'a répétée. Giorgio fait la musique, Rota un pas. La nouvelle est donnée au *Moniteur*. Ils en sont contents.

Avril 1^{er}.- Je déjeune seule. Rue d'Ulm, puis à Levallois.

2.- Je reviens le soir de Levallois. Ma sœur Caroline a marié sa seconde fille Alexandrine. T(oto) m'a apporté hier soir le journal *La France* où il y a son article sur la soirée de vendredi chez Langlé. Grand succès d'acteur et d'auteur.

4.- T(oto) toute la matinée. Comme nous bavardons ! T(héophile) G(autier) dans la journée. Je dîne rue d'Ulm.

5.- Toto avec le *Moniteur*. La nouvelle a commencé de paraître aujourd'hui. Nous ne nous y attendions pas, il y a encore au moins deux articles à faire. C'a été pour moi une vraie joie. Lui aussi le cher fils il est ému. Nous allons chez lui, il travaille, je reste avec lui jusqu'à cinq h(eures). Je vais au *Moniteur* où je trouve T(héophile) G(autier) bien heureux du succès de T(oto). Nous allons ensemble faire une course en voiture. Je rentre rue de Beaune. T(oto) vient dîner à sept h(eures) : le quatrième feuilleton avance.

6.- *La Maison de poste* continue à paraître et avec succès. T(oto) vient déjeuner et il rentre travailler. Je vais rue Basse, puis à six h(eures) au *Moniteur*. T(oto) a porté le quatrième feuilleton, il va à Neuilly. Je rentre.

7.- T(oto) déj(eune), le 3^{ème} paru, le 4^{ème} fini, le 5^{ème} en train. Nous sommes contents, M^{me} LaB(eaume) vient nous surprendre. T(oto) rentre travailler le soir à Neuilly. M^{me} LaB(eaume) revient dîner avec moi.

8.- Un long discours de l'Académie empêche *la Maison de poste* de paraître. C'est peut-être heureux, il aura le temps de faire un article de plus. Le 4^{ème} très est dramatique¹⁵. Je vais passer deux h(eures) avec Toto pendant qu'il travaille. Le soir chez Mr Sentex.

9.- Le 4^{ème} paraît, il fait beaucoup d'effet, effet de larmes ! !

10.- Après déj(euner), Toto va travailler au *Moniteur*, un feuillet de nouvelle en attendant l'heure du feuilleton de théâtre. Je vais au bain.

11.- T(oto) va finir le 6^{ème}. T(héophile) G(autier) un instant je le laisse. Je vais rue de la banque pour l'anglais. A six h(eures) au *Moniteur*. T(oto) a fini, toujours avec succès, on le presse de faire une troisième nouvelle. Je rentre à huit h(eures). Je prends du thé et me couche. Je dîne rarement depuis que je déjeune avec Toto.

13.- T(oto) va déj(euner) avec Gaïffe. T(héophile) G(autier) de une à quatre. Nous parlons beaucoup de moi. Rien n'est moins gai. Il s'agit de savoir comment jusqu'à l'époque (où Toto) aura une situation bien établie soit par son travail littéraire soit par une place, il s'agit de savoir comment l'on pourra me fournir 100 à 125 f(rancs) par mois. Dois-je m'étonner, dois-je me désoler, dois-je me révolter à l'aspect de profond embarras, de tristesse que montre T(héophile) G(autier) dans cette circonstance ? Non, je ne veux rien analyser, mais que, par moments, je souffre moralement ! Une carte de K(ratz).

13.- T(oto) va ce matin à Neuilly. Je devrais partir, mais j'attendrai la fin de *la Maison de poste*. Je ne sors pas, je suis restée sous une pénible impression à la suite de la visite de T(héophile) G(autier) d'hier.

14.- T(oto) déjeuner. Le 5^{ème} f(euillet)on a paru¹⁶. Pierre¹⁷ toujours le même, agité, fiévreux, bon ami. A Levallois dîné chez Marie. Encore une carte de K(ratz). Je suis bien fâchée de ne pas l'avoir vu.

15.- La nouvelle a fini de paraître ce matin¹⁸. T(oto) va déjeuner à Neuilly. Je resterai encore aujourd'hui. Je veux voir K(ratz) il vient à une h(eure).

16.- T(oto) déjeune avec moi. Je lui dis adieu, il viendra à Versailles mardi. Il a un article à faire sur un livre de Duruy. A deux h(eures) une bonne lettre de Pierre. A cinq h(eures) K(ratz) toujours bien souffrant, nous causons peu je ne suis plus au courant de sa vie, puis il affecte d'avoir avec moi des relations sérieuses avec des gens du monde ; il le dit avec une complaisance qui ne me plaît pas. Je pars à sept h(eures) sans avoir vu T(héophile) G(autier) depuis mardi.

17.- A Versailles. Je passe la journée rue de Noailles. Ce soir chez M^{me} Leballeur.

18.- Quel calme et quel repos ici, le temps est très beau. Je suis sortie dans la journée. J'ai erré seule dans ces belles et immenses avenues toutes pleines de verdure, des odeurs d'aubépine en fleurs réjouissent l'odorat et la vue. C'est le vrai printemps, le soleil est chaud, l'air est pur, tout est vivant, gai. M^{me} LaB(eaume) vient passer la soirée avec moi. Nous bavardons jusqu'à neuf heures sans lumière car la lune a un (si) bel éclat que nous avons méprisé la bougie.

19.- T(oto) vient à six h(eures). Nous allons jusqu'à la fontaine en attendant le

dîner. Il fait son article sur le voyage de Duruy. Il rumine une autre nouvelle pour faire un volume des trois. Le soir nous allons chez M^{me} Leballe(ur), puis à la gare.

20.- Je vais prendre M^{me} LaB(eaume) et nous allons ensemble chez Dames Augustine. Elle est tout-à-fait opposée à ce projet. Je rentre dîner et je ne sors pas le soir. J'ai un léger mal de gorge.

21.- M^{me} Guérard vient passer une heure avec moi. Je travaille beaucoup. Je me trouve bien ici. Je pense que je n'irai pas à Paris de cette quinzaine à moins que T(oto) ne puisse pas venir.

22.- Dès midi je vais prendre M^{me} LaB(eaume) et nous allons voir les tableaux, nous restons ensemble jusqu'à quatre h(eures). Mme Guérard vient passer la soirée.

23.- Je travaille toute la matinée. De trois à cinq à la fontaine ¹⁹. Je ne sors pas le soir. Je ne vais pas à Paris.

24.- Je reste chez moi toute la journée.

25.- Je n'irai pas à Paris encore aujourd'hui. Je ne veux pas voir T(héophile) G(autier). Je craindrai que le souvenir de notre dernière conversation le 12 avril ne me rende soucieuse et plus triste qu'il ne le faut montrer. J'écris à T(oto) que je l'attends demain.

26.- Je vais chez M^{me} LaB(eaume) d'une heure à quatre ; en rentrant je trouve une carte de K(ratz). T(oto) vient à sept h(eures), nous parlons de T(héophile) G(autier). Nous craignons qu'il ne soit plus que jamais perdu pour nous. Et pourtant c'est nous qu'il aime, à ce qu'il dit.

27.- J'écris à K(ratz). Je lui reproche de ne plus me prévenir quand il doit venir. Rien ne m'afflige davantage que cette carte cornée. J'écris aussi à *Marie Lépine*. M^{me} LaB(eaume) vient le soir passer deux heures.

28.- Je ne suis pas sortie. M^{me} Guérard. Pierre. Il parle beaucoup de lui. Il est content de ce qui²⁰. Le soir, M^{me} LaB(eaume) bien triste. J'écris à Alex Willem pour Mr Sentex. J'écris à T(oto) que je l'attends pour déjeuner samedi rue de Beaune.

Mai 1^{er}.- Reviens à Versailles ce soir à quatre h(eures). J'ai passé la soirée vendredi rue d'Ulm. Samedi T(oto) a déjeuné avec moi. T(héophile) G(autier) est venu dans la journée. Il m'a dit de conseiller à T(oto) de reprendre la fin de *La Maison de poste* quand le moment sera venu de faire paraître le tout en livre, selon son expression²¹. Il faut faire partir la jeune fille avec la mère, mais par son enlèvement, la fameuse chaise de poste repasserait dans la nuit et Martha en s'avançant à la portière monterait vivement au départ. Le Père devenant idiot est très bien mais cela aurait besoin d'être davantage développé. Je ne crois pas qu'il soit bien de dire cela à T(oto) maintenant. Pierre a la médaille. Le père et le fils commencent le Salon. Le soir dîner chez Victorine. Dimanche partie à dix h(eures) je me suis arrêtée à Courbevoie chez Mr d'Autume où j'ai déjeuné. Je suis repartie à trois h(eures).

2.- M^{me} Guérard déjeune avec moi. Dans la journée M^{me} La B(eaume). Je ne sors pas, il fait froid, du vent, j'ai toujours un peu mal à la gorge.

3.- J'attends Toto ce soir. Je ne sors pas.

4.- T(oto) n'est pas venu hier il a écrit qu'il venait aujourd'hui. Une lettre de Willemain pour Vichy. Il est huit h(eures) pas de fils.

5.- T(oto) arrive à midi avec beaucoup de *Moniteur*. Il me conte qu'il fait le feuilleton du soir. Il espère être sérieusement attaché. Il a fait un joli article sur Duruy et un autre -le voyage à pied-charmant, tout pastoral, tout poétique. Il continue le feuilleton du dimanche et le Salon au *Monde*. Il travaille. Il reste avec moi jusqu'à six h(eures).

6.- Je ne sors pas, je suis lasse, je suis si inquiète... les mois finissent si vite....

7.- Je ne sors pas. Je ne suis pas bien portante. Le soir M^{me} LaB(eaume).

8.- Toujours chez moi, je ne me défatigue pas. Je viens de lire un beau discours de Mr Thiers, trois pages du *Moniteur* ! Je travaille toujours beaucoup. Les journées passent, passent.... Et pourtant, je vis dans la plus entière solitude, sans aucun ennui du reste. Je dois aller à Paris demain pour deux ou trois jours.

14.- Lundi au moment où j'allais sortir pour aller à Paris, j'ai fait une chute dans ma chambre qui m'a abîmé le visage du côté gauche et fortement contusionné le bras du même côté. Le soir j'ai envoyé chercher le Dr Berigny qui, n'étant pas bien sûr qu'il n'y ait pas un déplacement des os dans le coude est revenu le lendemain accompagné de Mr Godard chirurgien en chef de l'hôpital militaire, après m'avoir bien travaillé le bras, ils ont jugé qu'il n'y avait qu'une contusion. Aujourd'hui, après cinq jours, Mr Godard est revenu et quoique je souffre toujours, il n'y a rien. Mon visage se remet lentement, le Dr B(érigny) est venu mardi, mercredi, jeudi, samedi. T(oto) est venu mardi soir, il m'a trouvée au lit. Il est allé dîner, il est revenu, il avait à travailler pour *le Monde*. Il est parti à onze h(eures). Il est revenu jeudi, j'étais déjà mieux. Nous avons dîné ici et passé toute une bonne soirée. Il est installé au *Moniteur* pour la feuille du soir. Les appointments ne sont pas fixés, mais en dehors du poste fixe, il fait souvent des articles qui lui sont comptés séparément. Espérons ! Il est de reste actif et zélé. C'est une position qui lui convient et qui lui plaît. M^{me} LaB(eaume) est venue tous les jours. Et M^{me} Leballeur tous les jours et toute la journée. Elle a été bonne et obligeante plus que je ne saurais dire. Aujourd'hui je suis mieux, quoique courbaturée.

15.- Marie et Lépine sont venus ce matin dès dix h(eures). T(oto) à midi. Nous avons passé toute la journée dans la maison et le soir à la nuit je suis sortie. T(oto) doit venir mercredi. J'ai eu une gentille lettre de Marie R(enon). Elles veulent venir me chercher et m'emmener à Maisons. Rien de T(héophile) G(autier).

16.- M^{me} LaB(eaume) vient passer deux h(eures) avec moi. Elle travaille et je lis. Mon visage se remet vite ; mais le bras est bien douloureux, et les mouvements se font péniblement. Je sors le soir ; ma santé du reste est parfaite.

19.- Tous ces jours-ci je me suis remise à travailler. Je traduis une histoire de Noël de Dickens. Je ne sors que le soir. T(oto) est venu hier. Il est content, il est très occupé, après notre dîner nous avons fait une longue promenade au clair de lune, il faisait

très chaud. Les D^{mes} Renon sont venues aujourd'hui. Elles ont été comme toujours très affectueuses. J'ai promis d'aller à Maisons lundi prochain pour passer toute la semaine avec elles.

21.- Hier M^{me} LaB(eaume) nous avons été ensemble au parc par une bien belle soirée. T(héophile) G(autier) et Toto sont venus dîner avec moi. Le fils fait beaucoup de morale au père, essayant de lui démontrer que le travail seul peut chasser l'ennui qui l'acable. Mais tout l'ennui, tout le monde lui déplaît. Je lui rappelle que vers 1830, déjà, il tenait le même langage. Ils partent à dix (heures). J'irai à Maisons mercredi.

Juin 2.- Je suis restée à Maisons toute la semaine. M^{me} Renon a été bonne comme toujours, Marie charmante. Gaïffe est venu tous les jours. Nous avons beaucoup parlé des projets de mariage entre M(arie) et G(aïffe)²², M^{me} R(enon) et moi, puis une après-midi j'ai mis la conversation sur le même sujet ! Gaïffe était avec nous au salon, Marie était dans sa chambre. Puis lui et moi dans le jardin, je lui ai parlé de ses affaires particulières, puis lui et Marie seuls. Enfin tout semble parfaitement décidé, et nous pensons qu'un ou deux mois suffiront pour en finir. Alors M^{me} R(enon) m'a proposé très sérieusement d'accepter le vie avec elle. J'ai causé de ce projet avec T(oto). Nous verrons. Vivre seule est pour moi ce que je préfère amoins bien entendu que ce soit avec mon bon et cher fils. Lundi je suis venue rue de Beaune. Mardi matin j'ai vu T(oto) un instant dans la journée T(héophile) G(autier). Il m'a assuré qu'il était content de me voir, que ma présence depuis un mois lui avait manquée, plus même qu'il ne l'aurait supposer. Je veux le croire, mais que ne m'aide-t-il à rester toujours à Paris ? à avoir une maison très modeste, mais enfin que je sois là auprès d'eux. Mais non. Je crains bien que la nécessité ne me force à un nouveau changement qui m'éloignera encore. Ils sont revenu tous les (deux) dîner avec moi. T(oto) n'est pas absolument content. *Le Moniteur* ne le paie pas assez. Mercredi T(oto) a dîné avec moi. Nous avons bien bavardé, je lui ai raconté tous mes ennuis, et lui ! pauvre fils ! Décidément, nous méritions une meilleure vie. Je reviens ce matin jeudi.

3.- Hier j'ai été à la recherche d'une propriété pour M^{me} R(enon). Le soir chez M^{me} Leballeur.

4.- Je ne sors pas de la journée. Je ne suis pas bien portante. Mon bras me fait toujours souffrir, c'est une douleur sourde et continue. Le soir chez M^{me} LaB(eaume) que je trouve malade, affligée.

5.- J'attendais T(oto) mais à cinq heures une dépêche m'annonce que je ne (le) verrai que lundi. Je reçois une lettre de Marie Lesage. Elle est bien embarrassée, la pauvre jeune femme. Je lui écris quatre pages, mais je ne sais quand je pourrai les lui donner.

5.- Toute la journée avec M^{me} LaB(eaume) elle est plus calme. Nous allons le soir le long du canal. J'ai reçu plusieurs lettres de ma nièce qui me prie d'aller passer quelques jours à Levallois. De Marie Renon qui m'annonce leur visite pour mardi avec l'intention de m'emmener à Maisons. Je ne sais pas ce que je ferai. Je verrai T(oto).

6.- T(oto) vient de bonne heure après dîner nous allons nous allons voir des maisons dans le parc Alagny. Nous allons haut dans le bois, la soirée était superbe nous fesions mille réflexions, mille remarques. Quel bon et aimable caractère que celui de Toto, comme l'on cause bien avec lui, rien de bien saillant, ni de très brillant, mais senti, profond, égal, solide.

7.- Les D^{es} R(enon) à une heure elles sont venues en voiture par Marly. Nous allons voir quelques propriétés, mais rien ne leur convient ; elles n'aiment pas Versailles. A cinq h(eures) Gaïffe nous allons dîner à St-Germain. Quelles belles routes ! pourtant ! qu'elles riche verdure aux alentours de Versailles ! A neuf h(eures) iles partent en voiture pour Maisons et je reviens chez moi par le ch(emin) de fer.

8.- Je suis mieux et j'ai promis d'aller dimanche à Maisons.

9.- K(ratz) vient passer toute une après-midi. Je ne sais pas s'il est à son aise chez moi, mais quant à moi je n'ai aucun désir de le voir, je n'ai plus aucun intérêt à savoir ce qu'il fait, ce qu'il pense, il devient pour moi comme tout le monde et tout ce qui ne m'intéresse pas profondément, m'est profondément indifférent. Mon cher Kratz, je vous prie de ne pas vous offenser de ce que je vous dis là, mais je vous ai trop aimé pour qu'il en soit autrement.

10.- Paris. Je suis partie ce matin à dix h(eures) de Versailles. J'ai passé toute la journée à Levallois chez Marie Lépine. Je suis rentrée de bonne heure. Je suis rentrée rue de Beaune à onze h(eures).

11.- T(oto) vient déjeuner. T(héophile) G(autier) dans la journée. Longues conversations sur l'avenir, c'est-à-dire manque d'argent de mon côté, difficulté du sien de m'en donner ! Il en gagne beaucoup il est vrai, mais il a des charges énormes, des devoirs sacrés à remplir ! Tout cela est dit sans amertume aucune, sans reproche direct, mais il est bon que je sente, que je saisisse que je suis une charge qui ne doit regarder que Toto ; que vingt-cinq ans plus tôt, j'aurais dû accepter les offres qu'il m'a faites. Rien n'est plus vrai ; mais le moment présent est là dans sa vérité aussi et l'on ne peut l'oublier.

12.- Dimanche je pars pour Maisons dès midi. T(oto) vient dîner le soir.

18.- Ces six jours se sont passés à causer le matin, et le soir seule avec M^{me} R(enon) du mariage, de ses difficultés, de ses mouvements et de l'impossibilité de le rompre. Dans la journée (nous) travaillons en lisant au jardin. Gaïffe vient de deux à quatre heures et file pour dîner ; le soir une promenade après le dîner et en rentrant une partie de piquet jusqu'à l'heure du départ. Tout cela se fait assez régulièrement. Aujourd'hui samedi nous sommes venues ensemble à Paris, elles à leurs affaires et moi rue de Beaune où je trouve T(héophile) G(autier). Il me conseil de m'installer rue de Beaune, pensant que T(oto) travaillerait davantage, car tout est là, si Toto travaillait plus, il aurait plus d'argent et m'en donnerait et tout serait bien. Je suis obligée de le dire, ces entretients sur ma situation présente et surtout pour l'avenir sont des plus pénibles et soit que T(héophile) G(autier) ne croit pas que je le sente très

vivement, soit qu'il trouve naturelle qu'il me le fasse sentir, le résumé est un reproche et l'aveu d'un embarras réel. Que puis-je faire ? J'offre de quitter la France même si l'on me trouve une occupation quelconque. J'ai essayé de faire des traductions de l'anglais, cela n'a pas réussi. Peut-être devrais-je me plaindre plus ouvertement, mais pour moi la crainte d'être désagréable me trouble à tel point que je m'abstiens et sans doute, j'ai tort.

19.- T(oto) vient déjeuner. Je lui raconte mes causeries avec le père. Le soir à neuf heures (ils ?) viennent dîner avec moi.

20.- Dîner rue Louis le G(rand).

21.- T(héophile) G(autier) un instant dans la journée. J'écris à K(ratz) qui devait venir me voir à cinq h(eures). Je retourne à Maisons avec ces dames.

27.- Ces six jours à Maisons. Toujours la même existence. Toujours le mariage ; les projets d'installation, puis des empêchements nouveaux, tout change et le lendemain tout se refait. Je viens passer toute la journée à Levallois, dîné chez Marie Lépine. Je rentre rue de Beaune.

28.- T(oto) déjeuner. T(héophile) G(autier) dans la journée.

29.- T(oto) déjeuner. Je lui dis que son père s'aperçoit de sa froideur. Il me semble que quelque chose de mauvais se passe entre eux. Je dîne et je passe la soirée rue d'Ulm.

30.- Je sors avant midi. Je ne rentre qu'à six heures pour dîner et je me couche à la nuit. Je me suis occupée d'affaires bien ennuyeuses.

Juillet 1^{er}.- T(oto) vient déjeuner. Nous nous racontons nos mutuels ennuis. Nous n'en manquons pas !

2.- T(héophile) G(autier) toujours cette triste(sse) de ma mauvaise situation présente et à venir. Je lui dis que je n'ai plus rien à toucher à la caisse et que le moment est venu où j'ai absolument besoin d'être aidée. T(oto) n'étant pas en mesure, je le prie de me donner un louis chaque semaine. Il trouve que rien n'est plus facile, que c'est bien peu de chose, qu'il voudrait faire plus, mais qu'il a déjà tant de monde à nourrir... que je serais sur la liste à payer et que je puis compter qu'à partir de samedi prochain huit, j'aurai ce que je désire. Je lui fais remarquer combien nos entretiens depuis plusieurs mois sont monotones, toujours la question d'argent. Je répète que je suis prête à m'éloigner, à tout quitter si je trouvais une occupation qui m'évitât d'être une charge pour eux. Et réellement je cherche. Je pars pour Versailles à huit heures.

3.- Je vais rue de Noailles où je trouve ces deux bonnes créatures dans la désolation. Marie part demain avec son mari. T(oto) vient dîner et le soir nous allons au parc où il y a une splendide fête de nuit. T(oto) dit qu'il est (ami ?) à un des commissaires de la fête, et nous avons des places réservées.

4.- Toute la journée avec M^{me} Renon.

6.- A Paris, avec M^{me} LaB(eaume). Mr Deleuse. Nous dînons ensemble au restaurant, nous rentrons à Versailles à dix h(eures). Hier j'ai passé toute la journée rue de Noailles à essayer de consoler ma bonne et chère amie et à concerter notre voyage.

7.- A deux h(eure), je vais à la gare chercher M^{me} de Césina. M^{me} LaB(eaume) vient chez moi passer la journée. Toutes les trois à nous occuper de Marie Lesage.

8.- Je ne sors pas. M^{me} LaB(eaume) le soir.

9.- A Paris de deux à huit heures. Je n'ai pas vu T(héophile) G(autier). T(oto) est venu à six heures, nous dînons ensemble.

10.- Je ne sors qu'une heure pour aller voir M^{me} LaB(eaume). Je suis très lasse, je dors mal, je suis si inquiète ! Enfin, laissons aller le temps. M^{me} Guérard dîne avec moi.

11.- Toute la journée M^{me} Guérard.

12.- Rue de Noailles dans la journée. A sept h(eures) T(oto). Je lui dis que je m'inquiète de cette espèce d'éloignement qui s'établit entre son père et lui et je lui demande s'il a quelque chose de particulier à lui reprocher. -Rien que la façon dont il agit envers moi. -N'est-ce pas suffisant !

14.- Je ne sors pas. Ces deux jours j'ai beaucoup travaillé. Je suis si bien dans ce modeste endroit si calme. Hier soir je suis allée un instant chez le Dr Bérigny, lui et sa femme étant venus en mon absence. Ce sont de bien aimables gens qui insistent pour que j'aïlle chez eux le soir, où ils font de la musique. M^{me} LaB(eaume) vient une heure.

15.- Je ne sors pas. Par suite de cette mauvaise habitude de rester chez moi le vendredi, il se trouve que même aujourd'hui et même depuis plus d'une année que je ne reçois plus, je reste quand même sans calcul, sans intention. Le soir M^{me} LaB(eaume) est venue.

16.- A Paris. T(héophile) G(autier) ne vient pas. Il est allé à Amiens hier. Est-il revenu ? Je ne sais. T(oto) dîne avec moi. Pauvre fils, il est très préoccupé de moi, il sait que j'ai besoin d'argent et il en reçoit peu. Je reviens par la voiture de huit heures.

23.- Toute la semaine je l'ai passée à voir M^{me} Guérard toute la matinée et l'après-midi avec M^{me} LaB(eaume) nous sommes allées au parc avec notre ouvrage elle est venue dîner avec moi et nous bavardons le soir au clair de lune, mes deux fenêtres ouvertes à l'air pur et vif. Je pars ce matin pour Paris.²³

18.- Je reviens le soir à dix heures. Samedi j'ai attendu T(héophile) G(autier) toute la journée. T(oto) est venu à six heures son père ne lui avait rien dit pour moi. Nous faisons les plus tristes, les plus pénibles réflexions, car T(héophile) G(autier) m'avait promis le samedi 2 juillet que je pouvais compter que chaque semaine à partir de ce jour, il me donnerait cinq francs jusqu'à ce que T(oto) puisse me faire une pension suffisante. Nous dînons ensemble et le soir nous allons longeant les quais jusqu'au Champ de Mars. Dimanche matin j'ai posté moi-même un mot au *Moniteur* pour prévenir T(héophile) G(autier) que j'étais rue de Beaune et que (je) désirais le voir²⁴. A six heures, rue de Grenelle où je trouve T(oto) et Olivier. Je rentre dîner et je me couche à la nuit. Lundi T(oto) vient déjeuner il me dit que le père viendra à une h(eure). T(héophile) G(autier). Il ne savait pas que j'étais à Paris le samedi 12. Il n'a pas pu venir le samedi 16. Bref, il m'engage à venir le mardi de préférence parce qu'il est plus muni d'argent. Il me donne 20 f(rancs). Charmant du reste. J'écris un mot à T(oto) et je pars par la voiture de huit (heures).

19.- Je passe toute la journée avec M^{me} LaB(eaume).

20.- Mr Hennissart. Il me parle beaucoup de Marie. Il emporte des livres. Achim von Arnim et la *Maison de poste*. M^{me} LaB(eaume) Rodolpho. Nous nous promenons deux heures). Quel bon et brave garçon. Il m'a beaucoup étonné en me parlant de moi, de ma situation présente. Il est très au courant. Il me dit que Kratz s'est aussi beaucoup préoccupé de moi, qu'il a l'intention de dire toute sa pensée à T(héophile) G(autier) et les tantes de Neuilly. Rien ne m'a plus surprise. Comment l'on s'occupe de moi ! Il y a des gens qui m'aiment assez pour s'inquiéter de ma vie ! Rodolpho m'a forcée d'accepter 40 francs) sur une petite somme que je lui ai prêtée il y a quatre ans. Que de gens bien plus riche que lui à qui j'ai prêté de plus fortes sommes et qui ne songent guère à me les rendre ! J'écris à Dupont. Je reprends le projet d'aller à Londres pendant quelques années. Si T(héophile) G(autier) ne fais pas les choses de façon à ce que je sois tranquille et que la chose se puisse faire, je pars. Je ne veux pas tourmenter mon fils, j'y suis bien décidée. Il est bien ou mal, il n'importe, il est ainsi et je l'attends.

21.- M^{me} LaB(eaume) vient me prendre et nous allons au parc, elle revient dîner avec moi.

22.- Je ne sors pas, je travaille. M^{me} Guérard m'occupe beaucoup.

23.- A Trappe, avec M^{me} LaB(eaume). Ce village m'a rappelé Levignan. Je regrette bien de n'avoir pas eu le courage d'aller vivre là il y a deux ans. Mais pouvais-je quitter Paris à cette époque !

24.- Je ne sors pas. T(oto) et Rod(olpho) viennent dîner. Ils partent à huit heures. Ils vont à St-Cloud, où il y a une fête.

25.- Je pars à midi pour Courbevoie. Je suis restée toute la matinée avec ces Dames. A six heures) dîner chez M^{me} Sentex où il y avait une nombreuse société, ce qui ne me plaît guère. L'abbé Guyon était là ! c'est un excellent homme de beaucoup d'esprit, un savant. Nous avons toujours de longues causeries. Rentrée rue de Beaune. Mardi 26 T(oto) vient déjeuner. Il fait son journal, mais rien de plus... Dans la journée T(héophile) G(autier), il avait été un peu malade, ce qui ne l'empêche pas de travailler beaucoup. Il me lit des vers qu'il a fait pour *Pierrot posthume*²⁵ que l'on va jouer. Le soir, j'avais à faire une course dans la cité, j'ai suivi le quai jusqu'au Jardin des Plantes. Je me suis long temps arrêtée à regarder l'Hôtel-Dieu. Là où souffrent physiquement tant d'êtres.... Encore vaut-il mieux les douleurs morales ! C'est un endroit sinistre que ce vieux bâtiment, à l'endroit de la Seine où il y a ce petit pont couvert ! J'ai repris ma course tout en rêvant à l'aspect de Notre-Dame. Je me suis encore arrêtée admirant et me rappelant combien de fois j'étais venue là avec T(héophile) G(autier) en mil-huit-cent-trente ! Et combien de discours éloquentes et poétiques je lui ai entendu faire dans son enthousiasme d'artiste et de poète ! A cette époque, on lisait *Notre-Dame de Paris* et toutes les scènes dramatiques devenaient vivantes devant cet édifice. Puis je suis rentrée, toujours suivant le quai et le regard plongé dans les nuages rouges et verts qui s'éteignaient derrière l'Arc-de-Triomphe.

27.- T(oto) vient déj(euner). Je l'engage à oublier ce que son père lui laisse voir d'indifférence et pour lui et pour moi, il n'est mieux pour personne. Il n'est qu'une intelligence, qu'un cerveau, qu'un esprit. Ne lui demandons (pas) ces sentiments de famille, d'amis qui lui manquent, il n'y peut rien. Il est ainsi. Et sans aucun doute, il en souffre sans s'en rendre compte. Rodolpho à cinq h(eures). K(ratz) qui s'inquiète de ce que T(héophile) G(autier) fait pour moi. Cher et brave ami... Il me raconte certaines choses touchant la conduite de T(oto) vis-à-vis de son père, que je ne dois pas oublier car il a raison. Je pars à sept h(eures).

28.- Je suis bien aise d'être à Versailles par les fortes chaleurs Paris est désagréable. L'abbé Guyon de quatre à six car nous sommes allés plus loin que je ne l'aurais voulu dans notre conversation, lui-même m'a fait des excuses, m'assurant qu'en venant me voir, il n'avait nullement le projet de me parler de religion et naturellement il est entraîné vers le sujet en rencontrant des natures sympathiques et intéressantes. Il est parti en me serrant les mains et me promettant de revenir et alors moi seule je dirigerai l'entretien. Je n'ai aucun entraînement pour la pratique de la religion chrétienne, mais les doctrines sont belles et j'aime à en causer. Le soir rue de Noailles. J'ai trouvé ma pauvre amie bien triste.

29.- M^{me} LaB(eaume) est venue passer la journée avec moi. Nous avons dîné ensemble le soir à Trianon. J'attendais M^{me} d'Autume, elle n'est pas venue. Ce soir me promener.

30.- M^{me} Guérard est souvent chez moi le matin surtout. La chaleur est si forte que l'on ne peut pas sortir dans la journée. Le soir rue de Noailles. Nous allons au-delà de la barrière sur l'avenue de Paris. C'est encore une des plus belles promenades qui abondent à l'entour de Versailles. Points de vue, verdure, horizon, rien ne manque. Pour moi, malgré mes ennuis réels et incessants, je trouve un attrait immense, une fascination irrésistible à la contemplation d'un beau ciel.

Août 3.- Dimanche je ne suis pas sortie. Lundi matin à Courbevoie puis à Levallois. Couché à Paris. Je suis allée le soir rue d'Ulm. Mardi matin j'ai vu T(oto) un instant il était très pressé nous nous sommes donné rendez-vous à Versailles le soir à sept heures. De trois à cinq T(héophile) G(autier). Il me conte comme quoi il travaille plus que qui que ce soit. -Et cela est vrai- qu'il gagne beaucoup d'argent, qu'aujourd'hui il possède dix mille francs de rente, une maison, il a de grandes valeurs d'objets d'art à Neuilly. Il regrette que T(oto) ne fasse pas passer plus de littérature dans le *Moniteur du soir*. Je pars à six h(eures) nous soupions à huit h(eures). Je raconte à T(oto), nous causons avec le père. Avant tout, dit T(oto) il me faut de l'argent et si le journalisme me rapporte plus, j'abandonne la littérature. Il est seul au *Moniteur* depuis déjà deux semaines. Aujourd'hui je ne suis (pas) sortie. J'ai écrit à Marie Renon à Divonne.

7.- Jeudi au parc à la musique. Dîner chez M^{me} LaB(eaume). Elle est toujours très

affligée, cette pauvre bien bonne créature ; je la vois à peu près tous les jours, soit que nous dînions ensemble ou que nous allions l'une chez l'autre le soir. Vendredi je ne suis pas sortie. J'ai un nouvel ouvrage de tricot qui me plaît et m'occupe beaucoup. J'ai aussi un roman anglais qui m'intéresse. Que faut-il de plus, bon Dieu ! De la lecture et de l'ouvrage ? Je ne comprends (pas) l'ennui, j'espère que je ne le sentirai jamais. Les jours sont toujours trop courts pour moi. Chez moi toute la journée samedi et aujourd'hui. Grandes eaux ici. Les Versaillais restent chez eux, la ville appartient aux Parisiens et aux étrangers.

10.- Lundi- chez moi. Partie mardi matin, je me suis arrêtée à Courbevoie, rue de Beaune à trois heures. T(héophile) G(autier) et T(oto). Ils terminent une affaire pour *le Capitaine Fracasse* dans laquelle T(oto) gagne cent francs il est vrai de dire que c'est lui qui a fait les démarches. T(héophile) G(autier) était un peu malade. A six h(eures) je vais retrouver M^{me} LaB(eaume) aux Tuilleries. Nous apercevons K(ratz) qui était venu rue de Beaune, j'étais sortie. M^{me} LaB(eaume) revient dîner avec moi à neuf h(eures) je la conduis au ch(emin) de fer. Ce matin T(oto) vient déjeuner à deux h(eures) on attend chez T(oto) j'ai rencontré M^{me} Scaramanga. Elle a tellement insisté que je suis allée chez elle rue de Bourgogne. Elle s'ennui beaucoup, elle a du chagrin, elle me prie pour que j'aille dîner avec elle. Mais je refuse, je ne veux pas renouer cette liaison. Chez T(oto) de trois à cinq h(eures). Il va ce soir à²⁶ avec Chavannes. Je pars par la voiture de six h(eures).

13.- Ces trois jours ont passé à voir M^{me} LaB(eaume), à travailler, à lire. J'attendais T(oto) aujourd'hui, mais je ne l'ai pas vu.

14.- M^{me} LaB(eaume) à deux heures avec son ouvrage. Nous devons passer toute la journée ensemble et demain aussi, car ces deux jours sont pour elle des jours néfastes et je ne voulais pas la laisser seule. Mais à trois heures, Mr et M^{me} Lépine arrivent pour rester avec moi dimanche et lundi... Ma pauvre et triste amie se retire silencieusement et je la laisse, bien malgré moi.

15.- Ma nièce Marie vient de partir avec son mari. Mais il est neuf heures ! Il est trop tard pour aller rue de Noailles ! Et je suis demain à Paris. Je n'ai pas vu T(oto).

16.- Partie ce matin à onze h(eures). Je reviens à huit h(eures). Je m'arrête rue de Noailles où je prends une tasse de lait frais pour me servir de dîner et je reste une heure. T(oto) est venu à cinq h(eures) rue de Beaune. Le Père à Madrid²⁷. T(oto) viendra demain.

17.- T(oto) vient dîner, nous bavardons jusqu'à neuf h(eures) puis nous allons avenue de St-Cloud entendre la musique. Je le conduis à la gare où nous rencontrons un ami de K(ratz), le D' Millard.

20.- Ces deux jours je ne suis pas sortie. M^{me} R(enon) est venue jeudi et hier il a plu. Ce matin M^{me} d'Autume vient. Nous allons toute la journée au parc. C'est grande fête ici à l'occasion de la visite du roi d'Espagne.

21.- Toute la journée seule et à travailler et à lire. Après mon dîner, rue de Noailles.

22.- M^{me} LaB(eaume) toute la journée avec moi. Le soir nous travaillons. Une lettre de T(oto). Le Père n'est pas revenu. Je n'irai pas à Paris.

23.- Il pleut beaucoup. T(oto) vient dîner. Il est gentil, aimable, il a l'air content. Il fait un article sur les livres allemands. C'est lui qui me donne le *jeton* sans vouloir m'accorder aucune explication.

24.- Je reçois deux lettres qui m'étaient adressées rue de Beaune. Une de Marie Renon. Elles seront demain à Maisons, elle m'engage à y aller quelque temps. Une autre de Marie Lesage, pleine de désespoir, pauvre femme ! Si jeune et condamnée à une si pénible association. Je vais le soir chez la mère, mais je ne lui montre pas la lettre.

25.- Au parc à la musique avec de l'ouvrage, dîné rue de Noailles.

26.- Seule toute la journée. T(oto) devait venir, mais il écrit que l'Anglé arrive, que le Père est de retour et qu'il a son travail à finir.

27.- De deux à six h(eures) nous avons fait une belle promenade, M^{me} LaB(eaume) et moi, nous avons fait le tour du canal longeant la forêt, par le plus beau temps qu'on puisse imaginer ! Il n'est pas permis de raconter ses impressions le moment est arrivé où il ne faut pas être impressionnée. Cependant comme je n'écris que pour moi, justement par cette raison que je ne veux pas me communiquer, je puis avouer ce que le spectacle de ce temps splendide, de cette riche et brillante verdure, de cette atmosphère éblouissante fait profondément regretter la vie, la vie jeune et active. Mais quels souvenirs ne ramène-t-il pas à l'esprit de qui a beaucoup vécu !

28.- Dimanche. M^{me} LaB(eaume) est venue passer toute la journée avec moi. C'était fête à Versailles, mais nous sommes restées enfermées.

29.- Aujourd'hui je ne sors pas. Je me prépare pour partir demain pour Paris et peut-être pour Maisons. Je dois aussi passer à Courbevoie.

30.- A Paris. J'ai déjeuné à Courbevoie. De midi à trois heures j'ai fait plusieurs courses d'affaires dans Paris. De trois à cinq heures rue de Beaune. T(héophile) G(autier). Nous parlons de T(oto) toujours les mêmes réflexions il ne travaille pas assez, il ne fait que le journal, cela ne rapporte pas assez. Enfin peut-être se présentera-t-il quelque circonstance heureuse.

31.- Je retourne dîner à Courbevoie et je couche rue de Beaune.

31.- T(oto) vient déjeuner. Il m'apporte une loge pour *Pierrot posthume*. Il pleut toute la journée je ne sors pas. A huit h(eures) au vaudeville. T(oto) vient me retrouver, puis Rodolpho.

Septembre 1^{er}.- T(oto) vient déjeuner à onze heures. Rue L(ouis) le G(rand). Je rencontre Gaïffe. Je pars pour Maisons.

6.- Tous les jours à Maisons. Aujourd'hui à Paris. A trois heures T(héophile) G(autier). Nous parlons de *Pierrot posthume* il dit qu'il va faire une autre pièce dans le même genre ; il est très fort pour le bouff(on). Il parle aussi de sa comédie en vers. A six h(eures) à Courbevoie. Je reviens coucher à Paris.

7.- Rue L(ouis) le Grand. Nous repartons pour Maisons.

12.- Tous ces jours-ci à Maisons. Aujourd'hui à Paris. Chez Gervais puis rue de Beaune. Je pars pour Versailles à quatre (heures).

13.- Je vais rue de Noailles. Toujours de plus en plus triste. M^{me} Guérard à dîner.

Fin du carnet 7

CARNET 8

Septembre 14.- Toto vient dîner, M^{me} LaB(eaume) le soir. En prenant le café T(oto) me dit qu'il croit avoir trouvé le moyen de me faire 1.800 fr(ancs) de pension et d'avoit vingt mille francs dans deux ou trois. Pour cela il s'agit d'aller en Syrie comme attaché à un pacha. Il a écrit à son père, il me fait lire la réponse où tout bien examiné l'affaire est bonne et il faut l'accepter. Bien entendu je n'ai ni l'intention ni le droit de mettre aucun empêchement à ce projet. Cependant je trouve dangereux de quitter la France à l'âge de T(oto), ayant déjà une certaine réputation, un certain talent, partant un beau nom. La position qu'il a il est vrai n'est pas avantageuse comme argent, mais l'absence, c'est l'oubli.

15.- Cette bonne M^{me} LaB(eaume) me croit déjà seule et vient passer la soirée avec moi. Le fait est que je veille tard cette nuit, que cette pensée d'une séparation si longue m'a bien troublée !

Octobre 24.- Je vois que voilà un mois et dix jours que je n'ai rien écrit et qu'ai-je fait de tous ces jours passés si rapidement quoique certainement plus tristes que gais. Ce qui se passe du reste chaque jour dans ma vie actuelle est bien peu intéressant, mais puisque j'ai pris cette habitude d'écrire, je continuerai quand même. Jusqu'au trois octobre je n'ai plus quitté Versailles. Théophile est à Genève²⁸ et T(oto) est venu. J'ai souvent passé les soirées avec M^{me} LaB(eaume) soit chez elle ou chez moi. M^{me} Guérard m'a aussi beaucoup occupée elle a dîné plusieurs fois avec moi, elle est gaie, parle de tout, connaît tant de monde, tant d'artistes, je la laisse causer et je travaille. Je suis allée à Paris du 3 au 7 pour affaires. J'ai vu Gaïffe qui m'avait prié de le recevoir, que tout allait mal à Maisons. Je ne suis restée que quatre jours à Versailles et le 12 octobre je suis revenu dans un coin qu'on appelle la rue de Beaune. Je fais toujours le projet d'arranger, de meubler ce petit logis et puis comme il faut toujours songer à la dépense et que je ne puis rien dépenser je ne fais rien. Du 12 au 15 T(oto) vient tous les matins déjeuner avec moi. Il n'y a toujours rien de décider pour la Syrie. Il n'a pas refusé, mais ne me paraît pas désireux de partir aumoins il ne me le dit pas, il espère sans doute une amélioration au *Moniteur* ; du reste depuis plusieurs mois il est occupé toute la journée pour le journal. Il a fait trois articles sur²⁹

depuis cinq semaines que T(héophile) G(autier) est à Genève, T(oto) fait en partie les articles de théâtre un entr'autre sur Mermet³⁰ qui est joli et aussi celui sur le Drac³¹, son père lui en fait compliment. J'ai dîné chez moi et travaillé le soir. 16. Dimanche grand dîner en famille à Levallois avec T(oto). 17. T(oto) le matin il ira le lendemain chercher son père à la gare de Lyon à dix heures du matin. Je vais le soir à Courbevoie. 19. T(oto) le matin, toujours très affairé, à peine le temps de déjeuner. Hier T(héophile) G(autier) est venu dans l'après-midi. Il était arrivé de Genève le matin ; il était plus content de son absence que de son retour. Dans la journée, je vais voir Haro pour le Christ qu'il ne vend pas. En causant tableau, je raconte comme quoi j'avais une Camargo que je me suis laissé prendre par Arsène Houssaye il y a plusieurs années. Haro croit avoir restauré cette même toile il m'assure quelle est chez Pereire qui l'a achetée onze mille francs à Haro. Cette découverte me fait rêver. 20. Je ne sors pas. M^{me} R(enon) dans la journée mécontente elle me prie d'aller chez elle demain pour l'aider à persuader Gaïffe de reculer le mariage. Lépine et Marie ont dîné avec moi. 21. T(oto) le matin il a fait un article sur les ventes publiques non signé mais qui est bien j'ai reconnu qu'il était de lui. Rue Louis le Grand à une heure Gaïffe un instant après moi. Ces Dames vont à l'Opéra et moi à Courbevoie. Gaïffe m'accompagne et nous revenons ensemble rue L(ouis) le G(rand). Il m'assure que si le 1^{er} ban n'est pas publié le 1^{er} novembre, il renonce au mariage. Le soir l'on parle du voyage, tout semble s'arranger.

22.- T(oto) le matin, toujours rien de Syrie, le Père croit qu'il vaut mieux rester. Mais le besoin d'argent. Je raconte l'histoire du tableau vendu par Haro, il croit qu'il n'y a rien à faire, je ne suis pas tout-à-fait de son avis. Le soir je vais rue L(ouis) le G(rand) tout va assez bien l'on parle d'aller à Fontainebleau, nous prenons rendez-vous pour demain samedi onze heures. Je répète mon histoire de Camargo à Gaïffe et je lui demande son conseil. Il me dit d'écrire dans un certain sens et il croit que j'aurai une restitution. Le temps est atroce nous n'allons pas à Fontainebleau, ils partent pour Maisons. Dimanche j'écris à Houssaye. J'ai gardé copie de ma lettre. Je ne sors pas. Lundi T(oto) vient déjeuner. Je lui montre la lettre pour Houssaye il convient que j'ai raison d'essayer. T(héophile) G(autier) un instant seulement. Disant beaucoup de bien de Genève et beaucoup de mal du reste. Je ne suis pas contente de lui, il ne s'occupe pas de moi pour les choses les plus essentielles... Il me dit qu'il viendra demain. Je suis allée à Courbevoie.

25.- Mardi T(oto) à déjeuner toujours rien de nouveau pour la Syrie. T(héophile) G(autier). Je suis très triste. J'ai bien de la peine à le cacher. Rue Louis le G(rand) tout va au plus mal. Le soir à l'Opéra à une répétition.

26.- T(oto) un instant il ne reste pas à déjeuner. J'écris plusieurs lettres une entr'autre à T(héophile) G(autier). Il faut bien qu'il sache que je suis très inquiète. Je pars pour Versailles à une heure. J'arrive à trois heures par une pluie hideuse qui n'a pas cessé de toute la soirée. Je n'ai pas pu aller voir ma pauvre amie qui m'avait écrit

quelle est malade. J'ai mis mes papiers en ordre, ce livre à jour, il avait longtemps que je n'avais écrit, j'ai dû oublier bien des choses, par exemple une lettre de M^r Gervais à l'occasion d'une affaire concernant Marie Lesage, lettre charmante, une aussi de Kratz datée de son couvent assez curieuse. Mardi dernier, j'ai rencontré Pierre, nous avons flâné, et bavardé le long des quais.

27.- Je sors de midi à (manque) chez M^{me} LaB(eaume) souffrante, triste, elle veut que je dîne avec elle. Je rentre pour prendre de l'ouvrage, des journaux pour notre soirée, car pour nous avant de songer au potage, nous avons besoin de nous assurer des livres. A deux heures Gaïffe. Il me conte toutes sortes de choses désagréables. Il est sur le point de rompre. Nous allons ensemble chez Morange qui n'est pas chez lui. Je vais à cinq h(eures) chez M^{me} LaB(eaume). Gaïffe va à la gare attendre Morange ; à six h(eures). Ils arrivent tous deux rue de la Pompe. Entretiens à nous trois dans la cour, je consens à aller le lendemain à midi chez Gaïffe pour avoir son explication avec M^{me} R(enon) chez elle. Je réfléchis et je renonce à aller à Paris. J'écris. Je dis que je serai chez moi demain.

28.- Ce matin un mot de M^{me} R(enon) elle m'engage à aller quelques jours à Maisons. Je ne réponds pas et n'irai pas. Je ne sors pas.

29.- A midi une dépêche de Gaïffe. Tout est arrangé. Le soir chez M^{me} LaB(eaume).

30.- Hier j'ai fait une longue promenade dans le parc par un temps d'automne superbe, quelle solitude dans ces grandes allées couvertes de feuilles jaunes, quel parfum pénétrant. A cette époque de l'année où tout s'éteint il faudrait³² tous les jours étudier comment cette nature se meurt avec calme... et tâcher de l'imiter.

31.- Toute la journée chez moi, le soir chez M^{me} LaB(eaume).

Novembre 1^{er}. - J'arrive à Paris à midi rue de Beaune je trouve une lettre de T(oto) je ne le verrai que demain il me laisse ses contemplations. Une lettre de Houssaye. Il ne se souvient pas du tableau. Il m'engage à aller le voir rue d'Anjou au Marais rue Notre-D(am)e de Nazarille. Je rentre à sept h(eures) je dîne et je me couche.

2.- Je ne puis pas sortir tant la pluie tombe. Je voulais aller au cimetière. T(oto) à quatre h(eures). Je lui dis combien je suis tourmentée de mes affaires financières, nous avons beaucoup à payer d'ici à la fin de l'année. Il me rassure, mais bien vaguement. Je vais dîner chez Victorine.

3.- T(oto) un instant le matin il me conseil d'aller chez Houssaye. Au moment où j'allais sortir à onze h(eures) une lettre de Gaïffe il me dit d'aller chez lui. Il n'est pas d'avis de la visite à Houssaye. Il faut voir Haro d'abord, puis le tableau. Il insiste pour que j'aille à Maisons. Il me donne rendez-vous à la gare. Je vais passer deux heures chez Gervais. A quatre h(eures) je retrouve Gaïffe nous allons à Maisons. M^{me} R(enon) me raconte tous les événements de la semaine dernière que je sais aussi bien et même mieux qu'elle. Marie gentille. Nous revenons³³ minuit.

4.- M^{me} R(enon) rue de Beaune à deux heures. Elle est très triste, très affligée, malade. Nous allons ensemble chez Haro. Nous sommes convaincues que c'est le tableau. Cependant je ne croirai que quand je l'aurai vu. Je l'accompagne à la gare. Elle m'engage à ne pas aller à Maisons quoique c'était bien convenu hier avec Gaïffe et Marie. Je vais à Courbevoie. J'ai écrit à M^{me} LaB(eaume) car en partant mardi je croyais bien rentrer le soir à Versailles et voilà quatre jours écoulés ; je n'ai vu ni T(héophile) G(autier) ni T(oto).

5.- Je ne sors de toute la journée. Je ne vois personne. T(héophile) G(autier) est venu deux fois sans me trouver. Je suis sortie un instant à six h(eures). J'ai aperçu T(oto) avec Olivier chez le libraire sur le quai.

6.-7.- Je pensais voir T(oto). Je ne suis sortie qu'après deux h(eures). A Courbevoie où j'ai couché car il y avait tant de monde à la gare par le train d'onze (heures) que j'ai été effrayée. Je suis rentrée ce matin à neuf h(eures). Je trouve une lettre de ma nièce Marie. Je vais au cimetière et à Levallois dîné chez Marie qui est un peu ma(la)de.

8.- Je ne sors pas, je ne vois personne.

9.- Je vais voir T(oto) au *Moniteur*, il est venu quatre fois sans me trouver. Chez Haro qui me donne un mot pour voir les tableaux. Je ne trouve pas le mien. Je mets une lettre chez Haro.

10.- T(héophile) G(autier) je le trouve insouciant, mal disposé pour tout son monde, nous compris. Chez Haro nous reconnaissons que nous nous sommes trompés.

11.- Je vais voir Houssaye je reste avec lui deux heures. Il me montre tout son hôtel, la chambre de sa femme, le lit où elle est morte, sur ce lit sont étalés divers objets lui ayant appartenus et quelle portait pendant sa maladie. Son portrait après sa mort. Quelle chose singulière de la part de cet homme. Il me conduit auprès de la nourrice de l'enfant de la morte « me voilà avec deux enfants qui n'ont pas de mère ». Son fils Henri qui a seize ans est gentil. Je vois tous ces tableaux, il en a partout, mais pas le mien. Il ne se souvient pas. Cependant il convient qu'il doit me le restituer ou un autre de même valeur. Il m'engage à faire de la littérature, un courrier de Paris. Je dois le revoir dans quelques semaines. Dîné à Courbevoie.

12.- Ce matin chez Gaïffe. Je le mets au courant de l'affaire du tableau. Sa sœur était chez lui, une charmante femme, puis un ami l'on parle d'un journal qu'il vient d'organiser et qui va paraître dans un mois. Si T(oto) ne part (pas) il y pourra travailler. Le mariage arrêté pour le 2 janvier 1865. En rentrant j'apprends que T(oto) est venu je vais au *Moniteur*, il viendra dîner avec moi ce soir. Je rentre à midi par la pluie fatiguée d'avoir courru et parlé depuis neuf heures. Changé de toilette, un bon feu et un livre il n'y paraît plus. A deux h(eures) les Des R(enon) nous prenons rendez-vous pour lundi 14 à Courbevoie. A sept h(eures) T(oto) nous dîmons et bavardons beaucoup. Il n'a toujours pas de nouvelle de Syrie mais je vois que c'est une affaire qui n'est pas abandonnée.

13.- Dès le matin dix h(eures) je suis partie de Paris, j'ai passé toute la journée à Courbevoie et malgré la pluie et vent me voilà enfin chez moi le soir à onze h(eures).

14.- Je repars encore ce matin, mais pour Courbevoie seulement. J'ai trouvé ces D^{es} nous avons vu plusieurs maisons, mais aucune ne convient. C'est l'endroit surtout qui est trop triste pour M^{me} R(enon). Elles repartent à une heure. Je suis restée toute la journée avec ces D^{es} d'Autume. Je viens de rentrer à dix h(eures).

18.- Ces trois jours je les ai passés chez moi. Il a fait du reste un temps affreux de vent et de pluie. Ce matin à huit h(eures) l'on me monte une lettre de T(oto). Il a reçu une lettre de Beyrouth renfermant 1.000 f(rancs), ce qui signifie départ. Je prends la voiture de onze heures et me voilà rue de Beaune. T(héophile) G(autier) est venu dans la journée. Il n'est pas content de T(oto). Je ne sais pas au juste ce qui se passe entre eux mais depuis plusieurs mois déjà il y a un grand refroidissement. Il parle de ce départ avec beaucoup d'indifférence. Il ne veut pas donner son opinion. Je ne sors pas.

19.- Je ne sors pas. T(oto) vient à cinq h(eures). Nous dînons et passons toute la soirée ensemble, bien entendu nous ne nous occupons pas d'autre chose que du voyage. Le départ est fixé au six décembre dans 15 jours. Dalloz n'est pas encore prévenu. T(oto) est très occupé. Moi, comme toujours dans de telles circonstances, je ne songes pas à moi ; du reste si je déplore une si longue absence T(oto) me dit que c'est surtout en vue de mon bien-être qu'il a accepté cette proposition. Il compte avoir payé toutes ses dettes dans l'espace de six mois. Alors tout en m'envoyant ce qu'il me faudra, il fera des économies.

20.- Je sors ce matin à dix heures. Chez M^{me} Guérard, puis rue d'Anjou et je rentre à quatre (heures). T(oto) et Rodolpho. T(oto) va au *Moniteur* pour faire deux ou trois colonnes pour le feuilleton du père, et puis il revient à sept (heures). Nous dînons tous les trois. Ils vont aux Italiens.

21.- M^{me} Guérard ce matin. A deux (heures) T(héophile) G(autier) après avoir parlé du départ de T(oto) il dit que lui aussi a bien souvent l'idée de partir, de vivre seul. Comme je doute de lui en fait de résolution, il m'explique -Est-il juste qu'un homme donne vingt ans de sa vie, c'est-à-dire le produit de son talent, sa liberté, pour des êtres qu'il ne parvient pas à rendre heureux. Je regrette de ne pas pouvoir reproduire ici ses propres paroles pleines d'éloquence. -Je fais un compte, tant pour le devoir, tant pour l'affection, tant pour le bonheur, etc., tant pour la reconnaissance et je trouve que (la) balance est bien légère d'un côté : j'ai 3.300 f(rancs) assurés sans aucun travail, je puis partager entre mes sœurs et les autres. Je crois qu'après cela je puis reprendre ma liberté. Certainement il en a le droit, et ce serait sage, mais est-ce que jamais ces choses-là se font sans un grand événement. Je passe au *Moniteur*. T(oto) n'a encore rien dit. Je rentre à sept h(eures).

22.- Je ne sors pas, il pleut beaucoup. A quatre h(eures) T(héophile) G(autier). Il est resté tard hier il m'attendait. Il aime qu'on lui parle de lui-même. Je lui ai dit aujourd'hui de certaines opinions sur sa façon d'aimer les gens qui aurait pu lui être désagréable s'il n'était pas d'une indifférence à toute épreuve. T(oto) à cinq h(eures). Il a parlé du voyage en Syrie avec Gaïffe qui lui a conseillé d'exiger plus d'argent et

un engagement sérieux. L'Anglé lui fait remarquer qu'il devrait attendre la fin de l'année pour donner sa démission au *Moniteur* et il trouve aussi que le traitement n'est pas suffisant. T(oto) va écrire par le courrier du 29. Je dîne seule.

23.- Ce matin à neuf h(eurs) chez T(oto). Dans la journée je suis sortie pour flaner voir les nouveautés, ce qui n'arrive pas souvent.

24.- Chez Gaïffe ce matin. Il est sur le point de rompre... toujours. Je l'engage à aller voir T(héophile) G(autier) il lui donnera sans doute un roman pour le journal. A trois h(eurs) au *Moniteur*. L'Anglé. Le soir place de la Bourse. Personne.

25.- Dès le matin huit heures à Levallois. C'est le bout de l'an de la mort de notre mère. Toute la famille c'est réunie. Nous avons passé toute la journée ensemble chez Marie. Je rentre à dix h(eurs).

26.- J'étais rès disposée à rester seule car je suis souffrante et triste, mais dès dix h(eurs) M^{me} Guérard. Elle désire aller à *Mirabeau*³⁴. Je lui donne une lettre pour Toto, il promet deux places. Elle reste avec moi toute la journée. M^{me} LaB(eaume) vient passer deux h(eurs), puis T(oto) avec deux fauteuils. Il raconte qu'il a écrit à Beyrouth. Il demande plus d'argent pour arranger ses affaires à Paris, puis un plus fort traitement et enfin un engagement sérieux, mais il reste décidé à partir. T(héophile) G(autier) tout mécontent de ne pas me trouver seule. Il cherche son fils. Rien pour l'article de demain ! M^{me} Guérard est bien heureuse, elle a vu et causé aux deux Théophile ! Nous allons au vaudeville. Le temps est affreux.

27.- Aujourd'hui je voulais aller à Maisons mais je suis si mal à mon aise que je n'ai pas quitté le coin du feu. Moris est venu dans la journée. Hier M^{me} d'Autume. Il est temps que je parte à Versailles. Autrement la rue de Beaune sera envahie et où sera le mystère.

28.- T(oto) vient ce matin. Je lui dis que je pars ce soir. Gaïffe me fait dire que ces D^{rs} sont à Paris. Il me prie d'aller ce soir dîner rue L(ouis) le G(rand). T(héophile) G(autier). Je ne reste pas avec lui je sors à trois heures.

29.- Toute la journée à Courbevoie. Kratz est venu je ne l'ai pas vu. Dois-je lui écrire ? Non. J'attendrai qu'il revienne une autre fois.

30.- Toute la journée à Levallois chez M^r Fonleyme.

Décembre 1^{er}.- Toute la journée rue L(ouis) le G(rand) dès ce matin onze h(eurs) jusqu'à ce soir onze h(eurs). Que de contrariétés entre ces trois personnes, que de contradictions dans leurs discours, dans leurs idées. Veulent-ils ou ne veulent-ils pas ? Je crois qu'ils ne le savent pas eux-mêmes. La journée si pleine d'orages ce matin a bien finie, tous les beaux projets, les plus sages résolutions sont à l'ordre du jour.

2.- Je sors un instant pour aller voir T(oto) au *Moniteur*. Je ne partirai que demain, je veux voir T(héophile) G(autier). Il fait un temps triste, humide.

3.- T(héophile) G(autier). Il a fait un article pour la *Revue nationale*, Moscou un effet de neige dont il est content³⁵. Il écrit des vers qu'il a faits ce matin sur l'omnibus, pour Calbrenner. Je lui annonce la visite de Marie Renon, elle veut le prier d'être

témoin pour son mariage. Pauvre enfant, elle est toujours souffrante. T(oto) vient prendre son père à six (heures) ils dînent ensemble. Je me hâte pour partir.

4.- Comme je suis heureuse toutes les fois que je reviens à Versailles. Je compte bien rester quelques semaines tranquille. Je respire, je vois clair, je n'entends aucun bruit et surtout je ne vois pas cette foule qui à Paris est impossible à éviter. Tous les gens me font l'effet de curieux indiscrets. Ils semblent qu'ils voient jusque dans l'esprit, qu'ils devinent vos chagrins et qu'ils en rient. Je suis sortie à midi, j'ai vu M^{me} LaB(eaume). J'ai traversé le parc, je rentre reposée, calmée.

5.- Toute la journée avec M^{me} LaB(eaume)

7.- Hier à Courbevoie, dîner, passer la soirée et même couchée. Je rentre ce matin à midi T(oto) devait venir et je ne l'ai pas vu.

9.- Hier je ne suis pas sortie il a plu. Je travaille beaucoup je n'ai rien à lire.

10.- Je suis partie ce matin à midi pour Paris rue L(ouis) le G(rand). Le mariage avance. A trois h(eures) rue de Beaune. T(héophile) G(autier) une heure seulement. Il a une voiture, il a à faire. Nous déplorons ensemble les ennuis de la vie !... Je vais au *Moniteur*, T(oto) était parti. Je reprends le ch(emin) de fer à cinq heures et demi. J'écris à T(oto).

11.- Je vais voir M^{me} LaB(eaume) puis je rentre. Je ne me lasse pas de ma solitude. Je ne regrette rien ni les choses ni les gens. Je garde un bon souvenir pour les joies et même pour les douleurs passées.

13.- Hier je ne suis pas sortie. Le soir j'ai reçu un mot de Marie R(enon). Elle me prie d'aller à Paris, j'hésite car je me vois encore absente pour bien des jours. J'écris cependant que j'irai demain amoins d'avis contraire par le télégraphe.

14.- Hier je suis allée à Paris rue L(ouis) le G(rand) seulement quelques heures. Aujourd'hui M^{me} LaB(eaume) a dîné avec moi.

14.- Je pars pour Paris Marie Renon me prie d'aller tous les jours la voir. Je ne sais rien refuser à cette enfant.

18.- A Paris ce matin il me revient de Versailles une bonne lettre de T(oto). Il me dit qu'il viendra dîner avec moi le lendemain. Il n'a toujours pas de lettre de Beyrouth. Tous les jours rue L(ouis) le G(rand). J'ai vu T(héophile) G(autier) très peu de temps il était mécontent.

21.- Je continue à aller rue L(ouis) le G(rand). Les affaires s'embrouillent et se débrouillent continuellement. Cependant la conclusion approche. Une seule chose me désole, c'est que je (ne) pourai pas éviter le très proche voisinage de M^{me} R(enon). Non pas que je n'ai toujours une ancienne amitié qui nie tout ce qu'on lui prête de mauvais, mais j'ai des amis qui me déclarent renoncer à venir chez moi s'il doivent la rencontrer. Que faire ? T(héophile) G(autier). Il déplore les ennuis de sa situation de famille.

23.- Kratz est venu ce matin dès onze heures. Il va déjeuner et revient. Il m'apporte une lettre que lui a remise Alex. Dumas fils. Cette lettre écrite par moi à T(héophile) G(autier) en 1836 a été trouvée rue du Doyenné, par qui ? Je ne sais. K(ratz)

me fait à ce sujet une longue et intéressante histoire qui nous conduit tout naturellement à parler de nous. Il prétend qu'à la troisième ligne de ce billet et sans hésiter, il avait deviné qu'il était de moi, tant je suis restée la même. Il reste avec moi jusqu'à la nuit. Je vais le soir rue L(ouis) le G(rand). Tous ces jours-ci j'ai vu T(oto) soit rue de Beaune soit au *Moniteur*. Il n'a toujours rien de Beyrouth. Il a fait un article au *Moniteur* du matin sur un livre allemand qui est remarquable.

24.- J'ai vu T(héophile) G(autier) il me dit tout ce qu'on peut imaginer de bien sur l'article de T(oto) « C'est parfait, je ne l'aurais pas mieux fait, peut-être même pas aussi bien, l'on sent la main du maître, c'est bien nourri, élégant, plain de sagesse, le pittoresque est suffisant, il y a du talent enfin. C'est un article qui peut aller aux *Débats*, à la *Revue des deux Mondes*. Que n'en fait-il davantage ? » J'écris tout de suite à T(oto) qui est parti ce matin pour deux jours, il est venu prendre une tasse de thé avec moi. Ce soir, j'ai dîné avec Marie et Lépine.

25.- Toute la journée à Levallois chez Marie. Mon frère est venu ce matin rue de Beaune.

26.- Je pars à midi. Les D^{es} R(enon) sont venues rue de Beaune samedi pour T(héophile) G(autier) et le prier pour être témoin. Les bans sont publiés.

27.- Versailles. Je trouve ici M^{me} Guérard. Je vais voir M^{me} LaB(eaume) puis au parc.

29.- Hier au parc, nous partons avec M^{me} Leballeur. Aujourd'hui j'ai fait quelques courses puis j'ai fait une promenade au parc. Toute seule. C'est comme cela seulement que j'aime la promenade. J'ai reçu plusieurs lettres ces deux jours toutes pour me prier d'aller... à Courbevoie, à Courcelles, à Paris et surtout à Maisons. J'irai demain à Paris.

30.- En arrivant à midi je suis allée rue L(ouis) le G(rand). Tout est vendu, déménagé. Ces D^{es} sont installées à Maisons. Tout est en règle. Le mariage est fixé au 8 ou 10 janvier. M^{me} R(enon) n'a pas encore arrêté de logement. Elle compte toujours et plus que jamais demeurer avec moi. J'écris à T(oto) je reste au coin du feu toute la soirée.

31.- T(héophile) G(autier) et T(oto) ensemble vers trois heures. T(oto) me donne une lettre de Syrie. Rien n'est encore décidé. Il y avait huit jours que je n'avais vu mon fils, il part et vendredi et demain il est très occupé. L'Anglé a quitté le *Moniteur du soir*. T(héophile) G(autier) se plaint de Neuilly d'une façon qui pourrait faire croire que tout va éclater. Je l'engage à rendre la maison de Villiers habitable. « J'en ai assez, j'y laisserai ma cervelle, non, je mourirai pas comme ç'a, je ne le veux pas. » Je le plains bien sincèrement. Je vais à Courbevoie, mais je rentre à huit heures.

NOTES

1. Pour le début des Carnets, voir *BSTG* n°2 (à partir du 6 novembre 1856), n°3, n°5, n°7, n°9, n°10, n°11, n°13, n°14, n°16, n°17 et n°19.
Nous retrouvons en 1864, les mêmes amis d'Eugénie : en premier lieu sa meilleure amie, qu'elle voit quotidiennement, M^{me} LaBeaume, dont la fille Marie s'est mariée, les Dames Renom (Marie et sa mère), Kratz, dont elle a été si amoureuse mais qui a l'âge de son fils, M. Marion, ainsi que les amis de son fils Toto (Théophile Gautier fils), Rodolphe (Adolphe Bazin), Adolphe Gaiffe etc....
L'écriture d'Eugénie est souvent négligée : il est parfois difficile de faire la différence, dans les noms propres, entre un a et un o. Son orthographe n'est pas toujours sûre, et nous l'avons respectée. Elle emploie, pour les noms propres fréquents, des abréviations : nous avons restitué entre parenthèses le nom complet. Elle remplace souvent le nom propre par l'adresse : elle va à Levallois, c'est-à-dire chez sa sœur, rue de Noailles, chez M^{me} LaBeaume etc..
2. « Les Ardennes et la grotte de Han », dans la rubrique « Variétés » du *Moniteur universel* du 6 janvier 1864
- 3.- Il s'agit de *M^e et M^{me} Fermel*, comédie en quatre actes par Lousi Ulbach et Crisafulli, créée au théâtre du Vaudeville le 30 janvier 1864. Le compte rendu parut dans *Le Moniteur universel* du 1^{er} février, sous le nom de Théophile Gautier.
4. Il s'agit de *La Maison de poste*, qui paraîtra dans *Le Moniteur universel*, en six feuilletons du 5 au 15 avril 1864.
5. Dans *Le Moniteur universel* du 27 janvier, « Revue des livres allemands : *Gedichte* par Karl Simroch ; *Frithiof's Sage* par Esaïas Tegner ; *Ludwig Uhland's Gedichte und Dramen Volksausgabe*. »
6. *Le Fils de Charles-Quint*, drame en cinq actes par Victor Séjour, créé au théâtre de l'Ambigu-Comique le 13 février 1864.
7. Un mot illisible.
8. Aylic Langlé, mort en 1870 ; auteur dramatique, il a été chef de la division de la presse au ministère de l'intérieur. Il était rédacteur au *Moniteur universel*, et plus spécialement pour la feuille du soir.
9. Le premier feuilleton, le 5 avril, met en place le décor et les personnages : Tzendau, dans la région de Königsberg, en Prusse, dans une maison de poste désaffectée. Le maître de poste, Schulze, vieillard triste dont la femme a disparu dix-huit ans auparavant, enlevée par un grand seigneur ; Martha, sa fille très froide d'apparence, mais tout le portrait physique et moral de sa mère, Feldmann, l'aide de Schulze, autrefois gai luron, devenu triste dans un contexte où il ne se passe jamais rien, Johann, le palefrenier contrefait.
10. Un mot illisible.
11. *Le Voyage en Russie*, rassemblant les feuilletons du *Moniteur universel* et *La Revue Nationale et Etrangère*, du 11 octobre 1858 au 1^{er} octobre 1866 allait paraître le 3 novembre 1866 chez Charpentier.
12. Dans *Le Moniteur universel* du 13 mars : « Revue des livres allemands : *New-Seeland*, par le Dr F. Hochstetter ; *Eine Weltreise um die Nordliche Hemisphoere* par Wilhelm Heine ; *Conversation-Lexicon*, 1^{ere} édition, Leipsig. »
13. Le 6 avril, le deuxième feuilleton : Feldman essaie en vain de lier conversation avec Martha. Arrivée inopinée d'une mystérieuse grosse berlinoise qui relaie. Martha, très impressionnée, regarde la scène comme dans un rêve. Après le départ de la berlinoise, la monotonie et le silence reprennent mais le palefrenier apporte à Martha une lettre confiée au postillon par la dame de la berlinoise. Martha, en lisant la lettre, devient blanche comme un linge ; elle demande le secret.
14. Le 7 avril, troisième feuilleton : le palefrenier raconte à Feldmann l'équipée nocturne de Martha. La deuxième nuit, même équipée, sous la conduite de Feldmann jusqu'au château de Grünbourg, où la jeune fille, totalement transformée, retrouve sa mère et assiste à un bal brillant.
15. Le 9 avril, quatrième feuilleton : Martha, sous l'empire d'une trop forte émotion, tombe malade. Feldmann révèle à Martha sa complicité et va chercher sa mère.
Début du cinquième feuilleton : Martha annonce à son père que sa mère arrive ; il refuse de la voir. La mère arrive.
16. Le 14 avril : cinquième feuilleton : le médecin rend son verdict : la santé de Martha exige son départ immédiat pour l'Italie. D'où le cas de conscience de Martha : peut-elle abandonner son père ? Le médecin explique la situation à Schulze, qui donne son autorisation pour le départ de Martha.
17. Il s'agit de Pierre Puvion de Chavannes, qui est ami d'Eugénie.

18. Le 15 avril. Epilogue : départ de Martha avec sa mère.
19. Un mot illisible.
20. Un mot illisible.
21. Voici les derniers paragraphes de la nouvelle : « Douze heures après cette scène de séparation qui, pour avoir été courte et muette, ne l'en avait que plus profondément agité, Feldmann, couvert de boue, trempé de pluie, harassé par un trajet pénible accompli à toute bride dans une méchante carriole, descendait devant la maison de poste.
Le cœur lui battait violemment lorsqu'il ouvrit la porte de la salle : il aperçut dans le fauteuil tourné à contrejour M. Schulze, qui le regarda d'un œil fixe et atone. Sa tête, que n'animait plus aucune expression de colère, de tristesse ni de douleur, obéissait à un mouvement régulier évidemment indépendant de sa volonté. A ce spectacle déplorable, Feldmann resta comme stupéfait. Il ne lui vint pas à la bouche un seul mot des condoléances ni des excuses qu'il avait préparées en route.
« L'emploi de maître de poste à la station de Tzendau est supprimé jusqu'à nouvel ordre. L'aide de maître de poste est appelé à remplir le même emploi à Iserlohn, en Westphalie. »
-J'ai reçu de l'administration l'ordre de vous expédier immédiatement, murmura Schulze.
-Je partirai.... demain, répondit le jeune homme en s'inclinant.
-Ce soir serait mieux.
Pendant cette conversation laconique, Johann était entré dans la salle. M. Schulze, sans plus s'occuper de Feldmann qui s'était retiré pour exécuter les ordres de son chef, se tourna vers le palefrenier et lui dit d'une voix affable :
-Johann, sais-tu jouer aux échecs ?
-Non, monsieur le maître de poste.
-Eh bien ! assieds-toi là, je vais te l'apprendre. »
22. Adolphe Gaïffé allait épouser Marie Renom le 30 janvier 1865.
23. Les textes du 16 au 23 sont barrés d'une grande croix au crayon.
24. Lettre non conservée.
25. *Pierrot posthume*, arlequinade en un acte et en vers, par Théophile Gautier et Paul Siraudin, avait été créé au théâtre du Vaudeville le 4 octobre 1847, et fut repris au même théâtre le 30 août 1864.
26. Un mot illisible.
27. Pour l'inauguration du chemin de fer de Paris à Madrid.
28. Chez Carlotta Grisi.
29. Un mot illisible.
30. Auguste Mermet, compositeur (1810-1889). Dans *Le Moniteur universel* du 24 octobre « Premier concert populaire de musique classique », sous le nom de Théophile Gautier.
- 31 *Le Drac*, drame fantaisie en trois actes par George Sand et Paul Meurice, créé au théâtre du Vaudeville le 28 septembre 1864. Le compte rendu a paru dans *Le Moniteur universel* du 30 septembre, sous le nom de Théophile Gautier.
32. Un mot illisible.
33. Un mot illisible.
34. *La Jeunesse de Mirabeau*, drame en quatre actes par Langlois et Deslandes, créé au théâtre du Vaudeville le 11 novembre 1864 ; le compte rendu parut dans *Le Moniteur universel* du 14 novembre.
35. Article de ce qui deviendrait le *Voyage en Russie*, paru dans *La Revue Nationale et Etrangère* le 10 décembre.

CHRONOLOGIE DE LA VIE DE THEOPHILE GAUTIER'

1849 A 1860

1849

Février. - Premiers billets connus à Apollonie Sabatier, mais qui laissent entendre des relations déjà amicales, puisque le 4 il lui envoie Ernesta qu'il ira ensuite prendre chez elle, que le 15 mars il lui propose de l'emmener au bal de la Mi-Carême, le 18 avril d'aller avec lui voir Rachel dans *Adrienne Lecouvreur* etc... ; ces invitations seront fréquentes tout au long des années. De son côté Gautier assiste aux dîners dominicaux que donne Apollonie - la « Présidente »-, du moins tant qu'elle reste entretenue par le riche H. Mosselman. Gautier commence à la tutoyer au début de 1850 ; la liberté de propos, souvent plus que grivois, à laquelle Gautier s'abandonne avec elle, n'autorise pas à conclure qu'il ait été son amant : ce n'était sans doute qu'un jeu provocateur, dans le milieu d'artistes qui se réunissaient chez la Présidente, et peut-être aussi pour Gautier, comme le suggèrent les Goncourt lorsqu'ils racontent dans le *Journal*, à la date du 13 décembre 1857, la lecture chez Mario Uchard de la fameuse lettre à la Présidente du 19 octobre 1850 : « Fanfaronnade et toujours fanfaronnade chez ce bourgeois. » Judith Gautier, dans *Le Collier des jours, le second rang du collier*, a laissé un portrait de celle qui fut « la très chère, la très belle, la très bonne » de Baudelaire qui devait être alors dans la quarantaine².

13 et 17 février. -Publication dans *La Presse de Musée : Galerie française*, repris, à la suite du précédent article, dans *Tableaux à la plume*.

15 mars. -« Le froid m'a chassé de Pimodan », écrit-il à Apollonie Sabatier ; il se réfugie chez Ernesta, qui habite 14 rue Rougemont.

15 avril. -Publication dans *La Revue des Deux-Mondes* des « Variations sur le Carnaval de Venise », qui entreront dans *Emaux et Camées* en 1852.

26 mai. -Gautier arrive à Londres en compagnie du peintre Charles Landelle, et du ménage Lhomme, Régina et Alphonse, et il retrouve Nerval.

11 juin. -Il quitte Londres pour la Hollande et débarque à Rotterdam.

Jusqu'au 13 juin. -Il est à Amsterdam, puis se dirige vers Dusseldorf.

21 ou 22 juin. -Il est de retour à Paris. Ch. Landelle a dessiné pendant ce voyage au moins deux portraits de Gautier. Pendant ce séjour qui lui permettait de fuir les pénibles événements de France : « dans cette malheureuse semaine de choléra et d'émeute qui vient de s'écouler, les théâtres de Paris n'ont rien joué³ », écrit-il dans son feuilleton du 20 juin, il peut rendre compte de représentations à Londres ; *Gazza ladra* de Rossini, *Don Juan* de Mozart, etc... ; il va à Covent Garden, assiste aux courses d'Ascot, il visite une jonque chinoise. Enfin, il fait la connaissance de Marie Mattéi : « Tu te souviendras qu'il y a trois ans à pareille époque, nous nous sommes parlés pour la première fois à Londres, et le ciel de Lyon vaut bien celui de B. Street⁴ ».

26 juillet. -Début des comptes rendus du Salon dans *La Presse* : douze articles, le dernier publié le 11 août.

Vers le 10 août. -Gautier souffre de dysenterie : est-ce une petite atteinte du choléra, qui sévit toujours à Paris ?

12 août. -Il espère pouvoir aller se « mettre au vert » auprès d'Ernesta qui a fui le choléra et s'est réfugiée avec la Présidente et sa sœur, chez le peintre Boissard à Fontainebleau.

Vers le 20 août. -Il annonce à son père qu'il est invité à Bilbao « où se donne une course de taureaux de trois jours ».

25 août. -Il passe à Irun.

30 juin. -Il quitte Bilbao le matin après avoir vu les courses, dont il rappellera le souvenir dans un article de *La Presse* du 10 juillet 1853.

14 septembre. -Il est de retour à Paris après avoir fait un détour par les « provinces basques » (le pays basque espagnol).

Octobre. -Publication dans *le Conseiller des enfants* de *L'Enfant aux souliers de pain* qui fera partie des *Romans et Contes* en 1863.

15 octobre. -Marie Mattéi devient la maîtresse de Gautier.

15 décembre. -Publication de *L'Ambassadrice, biographie de la comtesse Rossi* (la cantatrice M^{lle} Sontag).

26 décembre. -Gautier demande à M. de Vatry d'intervenir en sa faveur en vue d'une place d'inspecteur des Beaux-Arts auprès de M. Barrot, le ministre de l'intérieur.

En 1849, Gautier a publié cinquante articles de critique dramatique, dix-sept de critique artistique et huit poèmes.

1 8 5 0

Début janvier. -Gautier est « pris d'un tel rhume qu'(il) éternue, tousse et crache en même temps. Triplicité phénoménale peu réjouissante⁵ ! »

1^{er} janvier. -Publication dans *La Revue des Deux-Mondes* du poème « Quinze décembre » (« Vieux de la vieille, quinze décembre »). Offenbach fait connaître à Gautier le succès obtenu, lors de son concert du 29 décembre, par le boléro qu'il a écrit sur « la Sérénade du torero » ; il a été bissé ; Gautier n'en parlera pas -à cause du mauvais œil d'Offenbach ?

13 janvier. -Marie Mattei quitte Paris et écrit le lendemain de Lyon à Gautier : « Il y aura demain trois mois, mon cher bien aimé que tu as fait luire le jour pour moi et éveillé mon âme qui dormait si cachettement... »

29 janvier. -Ernesta débute au Théâtre-Italien dans *La Donna del Lago* de Rossini, et *Le Courrier français* en fait un bel éloge le 4 février, mais Gautier avait demandé à son confrère d'être « bon » pour Ernesta. Le compte rendu de Paul Meurice dans *L'Événement* est plus nuancé.

Février. -Gautier s'engage auprès d'Arsène Houssaye, devenu administrateur du Théâtre de la République (la Comédie française), à lui fournir une pièce qu'il ne donnera jamais.

15 février. -Publication dans *L'Artiste* du poème « A une robe rose », écrit pour M^{me} Sabatier ; il entrera dans *Emaux et Camées* en 1852.

Mi-mars. -Retour à Paris de Marie Mattei.

23 mars. -Publication du livret de *Selam, scènes d'Orient*, poésie descriptive sur un poème de Gautier et une musique d'Ernest Reyer.

3 avril. -Marie Mattei quitte Paris pour la « campagne » de son père à Marseille et va mal supporter l'éloignement. Elle lui rappelle leur première rencontre en Angleterre dans une lettre du 4 juin qui lui laisse bien entendre qu'elle en fut l'instigatrice⁶.

5 avril. -Première audition du *Selam* au Théâtre-Italien. Méry en fait le compte rendu dans *La Presse* du 8 avril, soulignant l'originalité de Reyer d'avoir voulu un vrai poète pour composer le livret, mais louant aussi les mérites du compositeur.

17 avril. -Seconde représentation du *Selam* et Gautier se contentera de parler du succès dans son feuilleton du 22. Représenté à Marseille, la ville natale de Reyer, en juin-juillet, *Le Selam* y fut très malmené.

21 juin. -Gautier annonce son arrivée à Régina Lhomme dont le fils allait être son filleul.

25 juin. -Baptême du fils de Régina, Théophile.

7 juillet. -Marie Mattei espère que Gautier lui fera savoir s'il part pour l'Italie et attend sa lettre : « ... je te répons bien cette fois que je ne manquerai pas Venise que je rêve depuis si longtemps ». Et le 15, elle précise : « ... J'y arriverai jusqu'à toi. Veux-tu du 15 au 20 août à Venise ?... »

9 juillet. -Publication dans *La Presse* du premier feuilleton de *Jean et Jeannette histoire rococo*, elle se poursuivra les 11, 12, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25 et 26 juillet. Ce récit fera partie d'*Un Trio de romans* en 1852.

17 juillet. -Gautier écrit à Ernesta qu'il travaille à *Jean et Jeannette* en cours de publication, mais qu'il espère partir « vers le milieu de la semaine prochaine » pour l'Italie avec Louis de Cormenin et peut-être le ménage Lhomme. Il est d'autre part objet de poursuites pour des affaires quelque peu ridicules de la part du lampiste du Théâtre-Italien et d'un marchand de boutons de guêtres.

1^{er} juillet. -Le passeport de Gautier pour l'Italie lui est délivré.

2 juillet. -Il écrit encore à Buloz de Paris.

Début août. -Départ de Gautier pour l'Italie avec L. de Cormenin. Le ménage Lhomme les rejoindra un peu plus tard à Venise.

4 août. -Il passe par Genève.

7 et 8 août. -Il passe par le Simplon, Domodossola, Sesto Calende.

10 août. -Il arrive à Milan.

19 août. -Marie Mattei rejoint à Venise Gautier et Cormenin qui logent « à l'angle du Campo San-Mosé, chez le signor Tramontini, dans le logement laissé vacant par un prince russe. » Marie Mattei reste à Venise jusqu'au 5 septembre. Gautier et Cormenin restèrent, selon Gautier, environ six semaines, au cours desquelles il connaît un bonheur presque complet, mais il doit en même temps écrire, pour des raisons financières, le récit de son voyage et de son séjour pour *La Presse*, feuilletons qui paraîtront pendant ce séjour même.

24 septembre. -Début de la publication dans *La Presse de Loin de Paris, notes de voyage (Italia)* qui se poursuivra les 24, 25, 26, 27, 28 septembre, 2, 3, 4, 8, 9, 11 et 15 octobre ; le récit se termine à Venise. Il évoquera cependant le séjour à Florence dans un des chapitres de *Quand on voyage*. Ces feuilletons paraîtront en volume en 1852 sous le titre *Italia*, qui deviendra *Voyage en Italie* en 1875.

Entre le 22 et le 26 septembre. -Départ pour Florence, où Gautier et Cormenin séjournent entre le 25(?) et le 30.

29 ou 30 septembre. -Ils visitent Pise et le Campo Santo.

1^{er} octobre. -Ils quittent Florence pour Rome où Marie Mattei renonce à venir les retrouver. Il semble que Rome n'ait pas plu à Gautier, à en croire une lettre postérieure de Marie Mattei du 24 novembre 1852 ; peut-être était-ce à cause de son absence.

22 octobre. -Ils quittent Rome pour Naples.

23 ou 24 octobre. - Ils arrivent à Naples. Ils visitent Pompéi, Herculanium et Sorente.

4 novembre. -Gautier est expulsé du royaume de Naples, considéré, dit une note de police, comme « un Français très exalté du parti rouge ». Il embarque sur le « Lombardo », fait escale à Civita-Vecchia, Livourne et Gênes.

8 novembre. -Il arrive à Marseille avec Cormenin. Ils y retrouvent Marie Mattei, avec laquelle ils circulent dans la région, passant à Arles, à Montpellier.

17 ? novembre. -Gautier et Marie Mattei se séparent à Avignon.

19 novembre. -Gautier et Cormenin arrivent à Paris.

15 décembre. -Traité avec Delavigne où Gautier lui cède le droit de publier un ensemble de ses romans et nouvelles en compensation de deux mille francs déjà

reçus ; il est question à nouveau du *Vieux de la montagne* pour lequel Gautier, ne l'ayant pas livré, s'engage à payer cinq cents francs de dédit.

En 1850, Gautier a publié trente-six articles de critique dramatique et six de critique artistique, deux de variétés et deux poèmes.

1 8 5 1

15 janvier. -Première représentation du ballet *Paquerette* à l'Opéra, livret de Gautier et Saint-Léon, musique de M. Benoist. Le ballet eut peu de succès malgré un accueil favorable de la critique, et la grâce de la danseuse Fanny Cerrito. Le livret est publié le 25 janvier et entrera dans le *Théâtre* en 1872.

24 janvier. -Le caissier de *La Presse* avance à Gautier le paiement du *Salon* à condition qu'il fournisse au plus tôt les treize feuilletons qui terminent le *Voyage en Italie*. Il fait le compte de ce que Gautier a touché de *La Presse* depuis ses débuts : 100.336,97 francs.

5-6 février. -Debut du *Salon* de 1850-1851 ; il comptera vingt-trois articles et la publication s'en terminera les 6-7 mai.

Mi-avril. -Marie Mattei vient à Paris, où elle restera jusqu'au 2 août, un séjour qui n'est pas très heureux : Gautier est pris par son travail, Ernesta est là, les rendez-vous sont difficiles, elle s'ennuie parfois, elle trouve que Gautier n'est pas « tendre » ; c'est le début d'une détérioration de la passion.

23 juin. -Traité avec Lecou pour la publication du *Voyage de Paris à Venise*.

Juillet. -Gautier a passé quelques jours à l'Abbaye de l'Eau, près de Chartres, chez les Lhomme.

4 août. -Publication dans *La Presse* de *Poésies à Maxime Du Camp* I « Nostalgies », II, « Coquetterie posthume » ; III « Etude de mains » ; I « Impéria » ; II « Lacenaire ». Ces poésies entreront dans *Emaux et Camées* en 1852.

11 août. -Délivrance à Gautier d'un passeport pour se rendre à l'exposition de Londres, sans doute à la demande de Mme de Girardin et, d'après son feuilleton du 18, il serait parti le soir même pour Londres. Il rentrera à Paris vers le 25. Il rendra compte de cette exposition de Londres sur l'Orient dans ses feuilletons de *La Presse*

des 18 et 25 août, 5, 7 et 11 septembre ; les articles de septembre parus dans *La Presse* sous le titre « Le Palais de cristal : les Barbares », paraîtront dans *Caprices et zigzags* en 1852, sous le titre « L'Inde » et seront repris en 1877 dans le tome 1^{er} de *L'Orient*.

15 septembre. -Gautier devient co-proprétaire de la nouvelle *Revue de Paris*, dont le titre est propriété d'Arsène Houssaye, avec Maxime Du Camp et Louis de Cormenin.

29 septembre. -D'après *La Presse*, Gautier est à nouveau emprisonné par la Garde Nationale.

4 octobre. -Baptême des deux filles de Gautier : les parrain et marraine de Judith sont M. Du Camp et Carlota Grisi, ceux d'Estelle L. de Cormenin et Alice Ozy.

Novembre. -Courte liaison avec l'actrice Anaïs.

1^{er} novembre. -Publication dans *La Revue de Paris* de *Les Aïssaoua, ou les Khouan de Sidi-Mahamet-ben-Aïssa : scène d'Afrique*.

21 novembre. -Traité avec Lecou pour la publication d'un volume contenant des romans, nouvelles, etc... de Gautier déjà publiés.

Avant le coup d'état du 2 décembre. -Adèle Hugo demande à Gautier des conseils pour écrire un portrait de Mme de Girardin.

20-21 décembre. -Publication dans *Le Pays de Paris futur*, repris en 1852 dans *Caprices et Zigzags*.

27 décembre. -Première au théâtre des Variétés de *La Nègresse et le pacha*, parade en un acte de Ali-Biblot-ben-Salmigondis (Gautier et Charles de la Rounat). Cette parade fut écrite pour Maria Martinez, dite « la Malibran noire », Gautier n'en ayant sans doute écrit que le « Couplet d'annonce au public » et le « Couplet final »¹. Gautier en rendra compte dans le feuilleton de *La Presse* du 30 décembre. La critique fut partagée et sur l'intérêt de la parade et sur la qualité de la voix de Maria Martinez.

En 1851, Gautier a publié quarante-neuf articles de critique dramatique et vingt-neuf de critique artistique, seize de voyage, cinq de variétés et neuf poèmes.

1^{er} janvier. -Publication dans *La Revue de Paris* de « Coerulei oculi », « Modes et chiffons » et « Diamant du cœur », qui entreront cette année dans *Emaux et Camées*. Ernesta Grisi arrive à Constantinople où elle va tenter sa chance.

11 janvier. -Publication dans *Le Pays* de la suite du *Voyage en Italie : Loin de Paris : notes de voyage*, qui se continuera les 28 janvier, 13 février et 13 mars. L'ensemble de ces feuilletons, avec ceux de *La Presse* composeront en 1875 le *Voyage en Italie*.

18 janvier. -Marie Mattei arrive à Paris ; elle y restera jusqu'à fin mars. Pendant ce séjour, elle présente son père à Gautier, mais la présence du père ne facilite pas les rencontres et leur liaison continue à s'entourer de mystère.

28 janvier. -Publication dans *Le Pays* de *Loin de Paris : Notes de voyage, Florence* ; elle se poursuivra les 13 février et 13 mars. C'est le dernier chapitre rédigé sur le voyage en Italie ; il paraîtra dans *Quand on voyage* en 1865, et se trouvera être le dernier chapitre du livre en 1875.

1^{er} mars. -Publication dans *La Revue de Paris* d'*Arria Marcella, souvenir de Pompéi*, qui entrera en 1863 dans les *Romans et Contes*.

19 mars. -Ernesta, en procès avec son impresario à Constantinople n'est pas payée ; Gautier emprunte cinq cents francs à Maxime Du Camp et les lui envoie ; très touché de la « grâce » avec laquelle Du Camp a accompli ce geste, il l'en remercie en disant qu'il a mis le billet qui accompagnait l'argent « dans mon coffre en laque, comme une lettre d'amour, au tiroir des Italiennes, avec Carlotta, Ernesta et la Mattei, c'est-à-dire ce que j'ai le plus aimé et que j'aime le mieux. Tu es le seul homme dans la boîte sacrée »⁸.

11-14 avril. -Publication dans *La Presse* de *Pierre Corneille, pour l'anniversaire de sa naissance, le 6 juin 1851*, repris dans le *Théâtre de poche* en 1855, puis dans les *Poésies nouvelles* en 1863 et 1866, enfin dans le *Théâtre* en 1872.

4 mai. -Début du *Salon* dans *La Presse*. Il se poursuivra les 5, 7, 11, 12, 13, 14, 25, 26 et 27 mai, 2, 3, 4, 6, 8 et 10 juin.

8 mai. -Publication de la notice *Les Noces de Cana, de Paul Véronèse ; gravure au burin par M. Z. Prévost*, elle sera jointe en 1883 aux *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*.

15 mai. -Publication d'*Italia* chez Lecou.

1^{er} juin. -Publication de « Tristesse en mer » dans *La Revue de Paris*, repris dans *Emaux et Camées* le mois suivant.

4 juin. -Marie Mattei vient retrouver Gautier à Paris avant qu'il ne parte pour Constantinople.

9 juin. -Départ de Gautier pour Constantinople. Il ne cessera tout au long du voyage de penser à Marie Mattei : ses lettres à Cormenin révèlent sa tristesse, sa nostalgie et son amour.

11 juin. -Gautier embarque à Marseille à bord du *Léonidas*.

14 et 15 juin. -Il est à Malte, où il visite La Valette. Il avait pour le gouverneur de l'île, une recommandation de Lamartine.

18 juin. -Il est à Syra.

20 juin. -Il est à Smyrne, dont il visite les environs.

22 juin. -Il arrive à Constantinople. Pendant le voyage, il a écrit le poème « Iñès de las Sierras » qui va paraître dans *Emaux et Camées*, et il a commencé un autre poème « Les Néréides ».

17 juillet. -Publication chez E. Didier d'*Emaux et Camées*. Le recueil connaîtra cinq éditions (1853, 1858, 1863, 1866 et 1872), chacune contenant des pièces nouvelles. L'accueil de la critique est dans l'ensemble favorable. Paul de Saint-Victor en fait un compte rendu dithyrambique, « écrit, dit-il, avec une verve enthousiaste⁹ ».

22 juillet-28 août. -Séjour à Constantinople, ce ne fut pas un séjour heureux. Déception du voyageur : il n'y a pas assez à voir, connaître les habitants est impossible ; il manque d'argent et il doit travailler d'arrache-pied aux feuillets ; enfin il a des soucis familiaux : mauvaise santé et échec de la saison d'Ernesta¹⁰.

28 août. -Gautier quitte Constantinople avec Ernesta. Il passe par Syra.

1^{er} septembre. -Athènes, où ils restent quatre jours, Gautier visitant essentiellement l'Acropole. « Athènes m'a transporté. A côté du Parthénon, tout semble barbare et grossier »¹¹.

14 septembre. -Par le golfe de Corinthe, Corfou et Trieste, ils arrivent à Venise, où ils sont reçus par Oscar Marinitsch, un ami de Maxime Du Camp et de Flaubert, qui, à Constantinople, avait servi de guide à Gautier « le guide le plus intelligent, le plus actif et le plus agréable possible ». Là Gautier attend l'argent du retour.

24 septembre. -Il quitte Venise, non sans avoir pensé avec nostalgie au passé : « Je loge à deux pas de ce Campo San Mosé où j'ai passé avec toi et la Signora le plus beau mois de ma vie »¹².

1^{er} octobre. -Début dans *La Presse* de la publication de son récit de voyage *De Paris à Constantinople, promenade d'été*, qui se continue les 2, 5, 6 et 8 octobre.

4 octobre. -Gautier, Ernesta et Estelle sont à Paris.

18 octobre. -Début de son feuilleton de *La Presse* : *Retour de Constantinople - Remerciements à L. de Cormenin* (qui a assuré le feuilleton dramatique en l'absence de Gautier). *Le Franc et le Hammal, pantomime turque à Moda-Bournu* concerne le voyage.

20 octobre. -Publication dans *Le Moniteur universel* de *Excursion en Grèce*, qui se poursuivra les 21 et 27 octobre, trois feuilletons destinés à un *Voyage en Grèce* qui ne sera jamais publié.

23 octobre. -Publication de *La Peau de tigre*, chez Souverain.

28 octobre. -Gautier va être poursuivi pour dette, n'étant pas allé voir son créancier pour traiter l'affaire à l'amiable.

1^{er} novembre. -Publication dans *La Revue de Paris* de *La Danse de Djinnns, scène d'Afrique*, qui sera repris dans *Loin de Paris* en 1865.

13 novembre. -Publication d'*Un Trio de romans* comprenant *Les Roués innocents, Militona et Jean et Jeannette*.

8 décembre. -Marie Mattei met fin à sa liaison avec Gautier : « ... un mot seul pour vous dire que vous avez écrit le mot fin sur mon corps la veille de votre départ pour l'Orient »¹². Ce n'était que l'aboutissement d'une prise de conscience qui remontait à plus loin. Elle ne pouvait supporter ni les mystères ni le partage¹³. A Naples, en novembre, le père Ange l'avait consolée et lui avait montré le ciel ; dans sa lettre du 8 décembre, elle écrit à Gautier : « Il fallait bien revenir à Dieu complètement. Notre liaison a retardé de trois ans cette conclusion... » , mais elle ajoute aussi qu'elle n'est

plus jeune et ne veut pas être ridicule. Gautier ne sera plus pour elle qu'un ami, même s'ils se revoient à Paris pendant le séjour de Marie Mattei de mars à août 1853, pendant celui de 1854, puis en 1863 et peut-être à Venise en 1868 ; il recevra d'elle une dernière lettre au début de 1870, qu'elle termine ainsi : « En attendant, recevez mes vœux tout au moins pareils à ceux que nous échangeâmes le 1er janvier 1850, et croyez-moi bien sincèrement votre affectionnée Mattei ».

Décembre. -Vaines démarches pour obtenir de succéder à Pierre Félix Cottreau comme inspecteur des Beaux-Arts. Court voyage à Bordeaux pour visiter, entre deux feuillets, l'exposition organisée par la Société des Beaux-Arts de Bordeaux.

En 1852, Gautier a publié trente-cinq articles de critique dramatique, seize de critique artistique, quatre de variétés, onze de voyage et trois poèmes.

1 8 5 3

1^{er} janvier. -Publication dans *La Revue de Paris* du poème « Les Accroche-cœurs », qui paraîtra dans la deuxième édition d'*Emaux et Camées* cette année.

15 janvier. -Compte rendu dans *La Presse* de « L'Exposition de 1852 » de la Société des Amis des Arts de Bordeaux.

24 janvier. -Gautier est invité « à la fête que leurs Majestés l'Empereur et l'Impératrice ont bien voulu accepter du Sénat. »

29 janvier. -Publication de *Les Peintres vivants*, recueil collectif de gravures, eaux-fortes, lithographies de peintres contemporains, où se rencontrent quelques extraits de *Salons* de Gautier.

5 février. -Deuxième édition d'*Emaux et Camées*, augmentée de deux pièces : « Les Accroche-cœurs » et « Les Néréides ».

Début mars. -Marie Mattei arrive à Paris.

18 mars. -Traité avec l'éditeur Michel Lévy : Gautier lui vend pour six ans, au prix de mille francs, deux volumes « qui comprennent ses impressions de voyage en Turquie, en Grèce et en Afrique. ». Dans un second traité, Gautier vend à Michel Lévy, au prix de 1100 francs, deux volumes intitulés *Les Grottesques*.

15-16 avril. -Reprise dans *La Presse* de ses impressions de voyage en Orient : *Constantinople* ; la publication se poursuivra les 21, 22, 23, 27, 28, 29 et 30 avril, 20,

21, 22, 23, 24 et 25 septembre, 28, 29 et 30 octobre, 1er et 2-3 novembre.

Annnonce de *Salmigondis de nouvelles*, ouvrage collectif auquel participe Gautier.

24 mai. -Représentation à bénéfice pour Maria Martinez, la Malibran noire, que Gautier a, non sans difficultés, organisée et au cours de laquelle Ernesta a chanté un air de *L'Italienne à Alger*.

24 juin. -Début des comptes rendus du *Salon de 1853*. Ils s'échelonnent sur un mois : 25, 28, 29 et 30 juin, 1er, 2, 6, 9, 20, 21, 22, 23 et 25 juillet.

22 juillet. -Audience du Tribunal de la Seine pour l'affaire opposant *La Revue des Deux-Mondes* à *La Presse*, au sujet de l'opposition pratiquée auprès de *La Presse* par Buloz, créancier de Gautier. Le procès n'eut pas de suite, le financier Morès ayant fait désintéresser *La Revue des Deux-Mondes*, mais celle-ci restera hostile à Gautier jusqu'en 1870.

4 août. -Marie Mattei est à Bade et s'excuse auprès de Gautier de l'avoir dérangé la veille de son départ de Paris.

6 août. -Publication des *Grotesques* chez Michel Lévy.

20 août. -Publication des *Roués innocents* à la Librairie Nouvelle.

25 août. -Gautier est à Bayonne et a assisté aux courses de taureaux à Saint-Esprit. Il est présenté à Ucharès « le plus célèbre torero d'Espagne », qui lui remet « une superbe devise qu'il a arrachée lui-même à un taureau »¹⁴. Ernesta l'accompagnait et a donné deux concerts très applaudis.

28 août. -Gautier quitte Bayonne.

29 août. -Il est à Paris.

1^{er} septembre. -Traité entre Gautier et Brandus, le plus célèbre éditeur musical de l'époque, traité par lequel Gautier s'engage à fournir la traduction en vers français de *Struensée*, drame allemand de Michel Beer, frère de Meyerbeer, pour une musique de ce dernier. Meyerbeer avait fait remettre à Gautier la partition de piano, afin qu'il pût y adapter les paroles, mais Gautier ne réalisa de cet ouvrage qu'un *Prologue*, publié dans son *Théâtre* en 1872.

3 septembre. -Gautier est revenu de Bayonne.

20 novembre. -Ernesta loue un appartement 24, rue Grange-Batelière, où Gautier s'installe également.

Au cours de cet automne, Gautier a une courte liaison avec Adeline Sabatier, dite « Bébé », la sœur de la Présidente.

14 décembre. -*La Presse* annonce *Le Jettatore*, dont il est déjà question dans une lettre.

31 décembre. -Publication de *Constantinople* chez Michel Lévy.

En 1853, Gautier a publié quarante-six articles de critique dramatique, dix-sept de critique artistique, deux de critique littéraire, un de variétés et deux poèmes.

Il écrit aussi sans doute, pendant cette année-là, le ballet-pantomime *La Statue amoureuse*, qui ne fut ni représenté ni publié. Emile Bergerat en donnera le livret dans son *Théophile Gautier*.

1 8 5 4

1^{er} janvier. -Publication dans *La Revue de Paris* de « Lied », qui entrera dans la troisième édition d'*Emaux et Camées* en 1858.

1^{er} février. -Publication dans *La Revue de Paris* de « Fantaisie d'hiver », qui entrera dans la troisième édition d'*Emaux et Camées*.

11 février. -Maurice Sand invite Gautier à une représentation de sa troupe de marionnettes.

7 mars. -Mariage de Louis de Cormenin, auquel assiste toute la famille de Gautier, dont Estelle, sa filleule.

1^{er} avril. -Publication dans *La Revue de Paris* de « Odelette anacréontique », qui entrera dans la troisième édition d'*Emaux et Camées*.

12 avril. -Publication dans *Le Moniteur universel* de *Excursion en Grèce : le Parthénon*. Cette publication se poursuivra les 29 avril (*Le Temple de la Victoire Aptère*) et 6 mai (*L'Erechteum, le temple de Minerve, le Pandrosium*). Ces articles devaient constituer, avec ceux parus en 1852, le *Voyage en Grèce*, qui ne fut jamais achevé ; l'ensemble entrera sous le titre *En Grèce* dans *Loin de Paris*, en 1865.

22 avril. -Traité entre Gautier et les frères Olonna, « auteurs dramatiques et directeurs de théâtre en Espagne », par lequel Gautier leur concède « le droit exclusif de traduire, arranger, imprimer et faire représenter, dans toutes les villes de l'Espagne et ses possessions, toutes les pièces dramatiques que le dit fera représenter dès aujourd'hui sur les théâtres de France... »

31 mai. -Première à l'Opéra de *Gemma*, ballet sur un livret de Gautier, musique du comte N. Gabrielli, chorégraphie de F. Cerrito. La critique fut dans l'ensemble sévère et le ballet connut en définitive un échec.

10 juin. -Publication du livret de *Gemma* chez Michel Lévy ; il entrera dans le *Théâtre* en 1872.

6 juillet. -Gautier part pour Munich avec une avance de deux cents francs de *La Presse*, « afin, lui écrit Girardin, de vous engager à profiter de votre séjour à Munich pour nous envoyer sur l'exposition de l'industrie et sur les galeries autant d'articles que vous voudrez, je les ferai passer tous..... »¹⁵. Il restera à Munich du 10 au 22 juillet, et, dès le 11, il commence à écrire ses feuilletons de critique pour *La Presse* et de critique d'art pour *Le Moniteur universel*.

18 juillet. -Debut de ses feuilletons sur l'Allemagne dans *La Presse* : « *Théâtre royal de Munich : I Antigone. La Fiancée de Messine.*

22 juillet. -Il quitte Munich.

23 juillet. -Il est à Nuremberg, « la ville des joujoux et des clochers pointus ».

25 juillet. -Dans *La Presse : Théâtre royal de Munich : II. Nathan-le-Sage ; Emile Galotti* de Lessing ; *le Prophète*, de Meyerbeer.

1^{er} août. -Gautier quitte Nuremberg.

1^{er} au 3 août. -Gautier est à Dresde, et son hôtelier lui prête de quoi se rendre à Francfort

3 août. -Dans *La Presse :Théâtre royal de Munich : III. Faust, de Goethe.*

5 août. -Il quitte Francfort.

7 août. -Il est de retour à Paris.

10 et 11 août. -Dans *Le Moniteur universel : Ecole moderne allemande : I. P. de Cornelius ; II. Cornélius ; la Glyptothèque ; la Pinacothèque.*

15 août. -Dans *La Presse : Théâtre royal de Munich : Egmont, de Goethe.*

22 août. -Mort de son père, Pierre Gautier. Il reçoit des témoignages d'amitié : Du Camp, Emile et Delphine de Girardin, Michel Lévy, Chassériau....

29 août. -Dans *La Presse : Munich.*

6 et 13 septembre. -Dans *Le Moniteur universel : Ecole moderne allemande : la nouvelle Pinacothèque.* Tous les articles consacrés à Munich ont été rassemblés dans *L'Art moderne* en 1856.

22 septembre. -Traité avec Jacottet, Bourdilliat et Cie pour l'édition d'un ouvrage intitulé *Théâtre bleu*, qui paraîtra le 17 février 1855 sous le titre : *Théâtre de poche.*

23 septembre. -Gautier part avec Ernesta qui va donner un concert à Saint-Etienne le 29 ? Il rentre à Paris le 30.

7 octobre. -Gautier écrit à Arsène Houssaye : « Je travaille comme un bœuf et je serai en mesure de te livrer un acte entièrement versifié et rimé avec soin à la fin du mois. » Il s'agit de la pièce que Gautier s'était engagé à donner au Théâtre-Français en février 1850 et à laquelle il s'était remis à travailler lorsque le romancier et dramaturge Mario Uchard lui proposa un nouveau plan de pièce où serait utilisé ce qui était déjà écrit. Cette pièce, qui devait s'appeler d'abord *La Perle du Rialto* prit successivement plusieurs titres pour finir par celui de *L'Amour souffle où il veut*. Gautier remania le premier acte, écrivit une partie du second, et s'arrêta là. Une version primitive du premier acte parut dans les *Poésies complètes* en 1878, sous le titre de *Perle du Rialto*, et la version définitive de *L'Amour souffle où il veut* a été publiée dans l'édition du *Théâtre* de 1872¹⁶.

Octobre. -Auguste de Châtillon presse Gautier de lui envoyer la préface qu'il doit mettre à son volume *Chant et poésie*, prêt à paraître : selon Gaulier, rédacteur du *Rappel*, l'initiative serait venue de Nerval qui aurait montré les vers de Châtillon à Gautier : « Gautier a fait sa préface en cinq minutes au crayon tandis qu'on attendait pour tirer l'ouvrage »¹⁷.

9 décembre. -Préface de Gautier à *La Turquie pittoresque* de William A. Duckett ; elle sera reprise dans *L'Orient*, tome I, en 1877.

26 décembre. -Maxime Du Camp rappelle à Gautier qu'il s'est engagé à donner à *La Revue de Paris Le Capitaine Fracasse* ; il en a remis « trois feuilles » « il y a un an », et a reçu 1100 francs : « Tu as des épreuves, l'imprimerie a la composition, et nous attendons toujours »¹⁸.

En 1854, Gautier a publié quarante-six articles de critique dramatique, seize de critique artistique, dix de critique littéraire et trois poèmes.

1 8 5 5

30 janvier. -Gautier assiste aux obsèques de Gérard de Nerval qui s'est pendu le 26, rue de la Vieille-Lanterne. Le même jour paraît dans *La Presse*, datée du 27, son article nécrologique repris dans *Histoire du romantisme*, chapitre II, *Gérard de Nerval*.

31 janvier. -Gautier demande de laisser « à des amitiés jalouses la triste joie d'élever et payer sa pierre »¹⁹.

1^{er} février. -Traité avec Hachette pour la réimpression de *Militona*.

24 février. -Nouvelle édition de *La Croix de Berny* roman steeple-chase, en collaboration avec Charles de Launay (M^{me} Emile de Girardin), Jules Méry et Jules Sandeau, à la Librairie Nouvelle.

24 mars. -Nouvelle édition de *Militona*, chez Hachette.

Fin mars. -« A Madeleine Brohan, quatrain », dans le *Décameron dramatique*, album du théâtre français, album de musique d'Offenbach ; le quatrain de Gautier a été inséré dans ses *Poésies complètes* en 1876.

29 mars. -*Exposition universelle de 1855 : Peinture* dans *Le Moniteur universel* ; les comptes rendus se poursuivront les 19, 21, 23, 25 et 31 mai, 2, 4, 8, 11, 14, 16, 18, 21, 25, 28 et 30 juin, 6, 12, 14, 19 et 25 juillet, 4, 9, 11, 13, 18, 20, 23 et 25 août, 6, 8, 10, 13, 20, 22, 24 et 29 septembre, 6, 11, 13, 18, 20, 22, 27 et 29 octobre, 2, 3, 9, 15, 17, 19, 23 et 29 novembre, 1er, 3, 8, 15, 17, 20, 22, 26, 27 et 29 décembre. L'ensemble de ces articles sera réuni dans le second tome des *Beaux-Arts en Europe*, qui paraîtra le 17 février 1856.

30 mars. -Traité avec Hetzel et Lebègue pour la publication de *L'Art et le théâtre en France depuis vingt ans*, qui paraîtra sous le titre *Histoire de l'art dramatique en France* en 1858-1859.

2 avril. -Emile de Girardin s'étonne que Gautier ne soit pas venu le prévenir qu'il quittait *La Presse* pour *Le Moniteur universel* et lui souhaite qu'il trouve au *Moniteur* « pendant dix-neuf ans (le temps qu'il a passé à *La Presse*) des rapports d'amitié aussi constamment dévoués ». Gautier était mieux payé au *Moniteur* et avait en Julien Turgan, l'un des directeurs, un bon ami.

4 avril. -Dernier article de Gautier à *La Presse*.

9-10 avril. -Premier article de critique dramatique au *Moniteur universel*.

16 avril. -Publication dans *Le Moniteur universel* de l'article « Les Embellissements de Paris », qui « le pose, dira Maxime du Camp, comme très bonapartiste »²⁰.

20 avril. -Lettre de Maxime Du Camp à Gautier : il se demande si sa collaboration à *La Revue de Paris* peut se poursuivre, maintenant que Gautier collabore à un journal officiel ; il estime « une anomalie singulière » le fait que la signature de Gautier paraisse dans deux publications de tendances politiques si opposées ; il lui demande de fournir la suite du *Capitaine Fracasse*.

28 avril. -Publication de *Paris démoli* d'Edouard Fournier, préface de Gautier. Publication de *Le Rêve et la vie* de Nerval, notice de Gautier.

12 mai. -Delacroix a invité à dîner «Gautier et les aimables hommes qui m'ont été agréables pour mon exposition » (*Journal*). Gautier consacrera ses deux articles des 19 et 23 juillet à l'Exposition de Delacroix.

14 mai. -Traité avec Hachette pour la réimpression d'*Italia* et de *Caprices et zig-zags*, publiés chez Lecou en 1852.

19 mai. -Publication des *Poésies complètes* chez Charpentier.

2 juillet. -Article nécrologique dans *Le Moniteur universel* sur Mme de Girardin, morte le 29 juin.

31 juillet. -Traité avec Michel Lévy pour la publication de deux volumes, l'un contenant « divers articles de revues et journaux » et qui constituera *L'Art moderne*, publié en juin 1856, l'autre constitué du *Salon* de 1855 et qui sera le tome II des *Beaux-Arts en Europe*.

11 décembre. -Publication dans *Le Moniteur universel* de l'article « Achèvement du Louvre » écrit à la demande du ministre de la Maison de l'Empereur²¹.

24 décembre. -Gautier pose sa candidature à l'Académie pour le fauteuil de de Lacretelle. Il n'obtiendra qu'une voix le 10 avril 1856.

29 décembre. -Participation à l'ouvrage collectif *Paris et les Parisiens au XIX^{ème} siècle, mœurs, arts et monuments*. Deux articles de Gautier des 19 août 1854 et 2 août 1855 du *Moniteur universel* sont incomplètement reproduits sous le titre *Le Louvre*.

En 1855, Gautier a publié quarante-sept articles de critique dramatique, trois de critique littéraire, trois de critique artistique, plus cinquante-quatre sur le Salon, deux de variétés et dix poèmes.

1 8 5 6

2 février. -Quatrième édition des *Nouvelles* chez Charpentier.

16 février. -Publication des *Beaux-Arts en Europe*, 2e série, chez Michel Lévy.

25 février. -Dans *Le Moniteur universel*, article nécrologique sur Henri Heine.

29 février. -Début de la publication d'*Avatar* dans *Le Moniteur universel* ; la publication se poursuivra les 1er, 5, 7, 12, 13, 14, 15, 27, 28 et 29 mars, et le 3 avril. Il sera publié en volume en 1857 et entrera dans les *Romans et Contes* en 1863.

8 mars. -« Avant Propos » de Gautier au *Catalogue de la précieuse réunion de tableaux de l'école française, provenant du cabinet de M. Baroilhet*.

10 mars. -A propos de la reprise d'*Henri III et sa cour* d'Alexandre Dumas, Gautier rappelle « l'heureuse époque » des premières représentations et les passions qu'elles avaient suscitées.

31 mars. -Nouvelle édition des *Reisebilder* de Heine, avec une « Etude sur Henri Heine » de Gautier, dans laquelle il fait entrer son article nécrologique du 25 février.

1^{er} avril. -Traité avec Hetzel pour la publication d'*Avatar*.

17 avril. -Publication dans *Le Moniteur universel* de « Nativité, poème sur la naissance du prince impérial ».

10 mai. -2^{ème} édition de *Caprices et zigzags* chez Hachette. Publication de la *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants*, ouvrage auquel Gautier a collaboré.

15 mai. -Gautier est nommé membre de la Commission chargée de décerner les primes aux meilleurs ouvrages représentés en 1856 ; avec lui, Mérimée, Sainte-Beuve, Scribe, Lebrun, Nisard, H. Rolle, Ed. Thierry et C. Doucet.

14 juin. -Publication de *L'Art moderne* chez Michel Lévy.

21 juin. -Annonce du *Baptême du prince impérial* chez Gleinarec, accompagné du poème « Nativité » et de sa traduction allemande, qui avait paru le 3 mai.

25 juin. -Début de la publication dans *Le Moniteur universel* de Paul d'Aspremont (*Jettatura*), conte ; elle se poursuivra les 26, 27, 28 et 29 juin, 5, 9, 10, 11, 16, 17, 18, 19, 20 et 23 juillet. Publication en 1857 sous le titre *Jettatura*, entré dans les *Romans et Contes* en 1863.

6 juillet. -Publication dans *L'Artiste* de « L'Aveugle », qui entrera dans la troisième édition d'*Emaux et Camées* en 1858.

2 août. -Publication des *Contes bizarres d'Achim von Arnim*, avec une introduction de Gautier.

5 septembre. -Début des comptes rendus dans *Le Moniteur universel* de « L'Ecole des Beaux-Arts : Concours pour le grand prix de Rome : sculpture » ; suivront le 12 « Gravure », le 19 « Architecture », le 28 « Peinture historique », le 4 octobre « Exposition des grands prix ; Envois de l'Ecole de Rome ».

20 septembre. -Gautier est à Bayonne et il va assister aux courses de taureaux de Saint-Esprit.

27 et 29 septembre. -Deux articles dans *Le Moniteur universel* sur « Les Courses de taureaux à Saint-Esprit ». Ils seront repris dans *Quand on voyage* en 1865. Gautier en profite pour faire une excursion en Espagne. Il revoit l'église d'Urrugne et la devise de son horloge ; « Vulnerant omnes, ultima nequit » qui fait se lever de mélancoliques souvenirs du premier voyage en Espagne ; il va ensuite à Saint-Jean-de-Luz, Béhobie, descend la Bidassoa en barque jusqu'à Fontarabie, « une ville morte », mais qui reste pittoresque. Il va ensuite jusqu'à Irun et revient à Bayonne.

28 septembre. -Sa tante Mion, d'Avignon, lui envoie un saucisson de Bologne.

13 octobre. -Compte rendu dans *Le Moniteur universel* de l'ouvrage d'Ernest Feydeau *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, article repris en 1876 dans le tome II de *L'Orient*.

Novembre. -Ernesta est à Nice pour une saison de concerts avec la pianiste Virginie Huet. Elle y restera jusqu'en avril 1857.

1^{er} novembre. -Nouvelle édition de *Mademoiselle de Maupin*, revue et corrigée, chez Charpentier.

29 novembre. - Nouvelle édition des *Grotesques* chez Charpentier.

1^{er} décembre. Début de sa fonction de rédacteur en chef de *L'Artiste* qu'il remplira jusqu'en février 1859.

14 décembre. -Publication dans *L'Artiste* d'une « Introduction ».

21 décembre. -Publication dans *L'Artiste* d'un article sur « Gustave Doré ».

28 décembre. -Publication dans *L'Artiste* d'un article sur « Gérôme ».

En 1856, Gautier a publié quarante-sept articles de critique dramatique, quinze de critique artistique, trois de critique littéraire, trois de variétés et un poème.

1 8 5 7

3 janvier. -Les Goncourt voient Gautier à *L'Artiste* : « Au bureau de *L'Artiste*, Théophile Gautier, face lourde, les traits tombés dans l'empâtement des lignes, une lassitude de la face, un sommeil de la physionomie, avec comme des intermittances de compréhension d'un sourd, et des hallucinations de l'ouïe qui lui font écouter par derrière, quand on lui parle de face. Il répète et rabâche amoureuxment cette phrase : *De la forme naît l'idée*, une phrase que lui a dite, ce matin, Flaubert, et qu'il regarde comme la formule suprême de l'école, et qu'il veut qu'on grave sur les murs »²².

11 janvier. -Article sur « Gavarni » dans *L'Artiste* ; il sera repris dans les *Portraits contemporains* en 1874.

17 février. -Gautier emprunte à l'Odéon un costume pour un bal : il sera Agamemnon.

11 mars. -Début de la publication dans *Le Moniteur universel* du *Roman de la momie* ; elle se poursuivra les 12, 13, 14, 18, 19, 20, 26, 27, 28 et 30 mars, 2, 3, 8, 15, 17, 23, 24, 29 et 30 avril et 6 mai. Il sera publié chez Hachette en 1858.

19 mars. -Gautier assiste à un bal déguisé en Turc. Il devait mettre ce costume de temps à autre : le 28 septembre, Eugénie Fort note dans son journal : « T(héophile) G(autier) (..) a endossé son costume turc et a fumé sans cesse jusqu'à onze heures et demie. »

Avril. -Gautier et sa famille quittent Paris, poussés par les deux directeurs du *Moniteur*, Paul Dalloz et Julien Turgan, qui le souhaitent comme voisin et ils s'installent à Neuilly, 32 rue de Longchamp. Judith Gautier a décrit, dans *Le second rang du collier*, la maison, et raconté leur installation. Gautier garde un petit pied-à-terre à Paris, 35, rue de Gramont, pour y coucher les soirs où le théâtre le retient tard ; il le quittera en 1858.

5 avril. -Publication dans *L'Artiste* d'un article sur « La Galerie du XIX^{ème} siècle : Ingres », qui sera repris en 1874 dans les *Portraits contemporains*.

3 mai. -Publication dans *L'Artiste* de « Exposition des œuvres de Paul Delaroche au palais des Beaux-Arts », repris dans les *Portraits contemporains* en 1874.

4 mai. -Gautier assiste aux obsèques d'Alfred de Musset.

10 mai. -Publication dans *L'Artiste* de « Galerie du XIX^{ème} siècle : Madame Emile de Girardin », repris en 1875 *Portraits et souvenirs littéraires*.

12 mai. -Nouveau jugement des Goncourt sur Gautier, plus nuancé : « Théophile Gautier ce styliste à l'habit rouge pour le bourgeois, apporte dans les choses littéraires le plus étonnant bon sens, et le jugement le plus sain, et la plus terrible lucidité jaillissant en petites phrases toutes simples, d'une voix qui est comme une caresse. Cet homme, au premier abord un peu fermé, ou plutôt comme enseveli au fond de lui-même, a un grand charme, et devient avec le temps sympathique au plus haut degré. »²³.

16 mai. -Publication d'*Avatar* chez Michel Lévy, et d'une nouvelle édition de *Mademoiselle de Maupin* chez Charpentier.

30 mai. -Flaubert invite Gautier à Croisset, avec Ernet Feydeau et Paul de Saint-Victor.

6 juin. -Publication de *Jettatura* chez Michel Lévy.

6-15 juin. -Gautier est à Croisset chez Flaubert.

14 juin. -Début des comptes rendus du *Salon*. Ils se poursuivront les 21 et 28 juin, 5, 12, 19 et 26 juillet, 2, 9, 16, 23 et 30 août, 6, 13 et 20 septembre, 4 et 25 octobre, 1er, 8, 15 et 22 novembre. Gautier écrivait à Poulet-Malassis le 17 juin : « Le Salon m'occupe tellement que je ne sais plus où donner de la tête. » -il lui envoyait avec retard le traité concernant la nouvelle édition d'*Emaux et Camées* et des pièces de vers à y ajouter.²⁴

25 ? juin. -Marix a dîné chez les Gautier. Marix était un modèle qui, toute jeune, à quinze ans, en 1837, devint la maîtresse du peintre Boissard et était en conséquence bien connue des milieux familiers de l'hôtel Pimodan ; elle posa pour Ary Scheffer, pour Paul Delaroche, et naurellement pour Boissard ; elle était fort belle et en 1843, le sculpteur Geoffroy-de-Chaume fut autorisé à prendre un moulage de son corps ; Boissard et elle se séparèrent en 1847 et en 1848, elle se lia avec le baron d'Ahlefeld, secrétaire d'ambassade, qui l'épousa en 1851 et mourut en 1855. Gautier lui rendra visite dans sa propriété du Schlesvig lors de son prochain voyage en Russie.

29 juin. -Gautier signe un traité pour une suite d'articles d'art à faire pendant un séjour de deux mois en Russie ; il sera payé trente mille francs.

13 septembre. -Publication dans *L'Artiste* de « A Monsieur Théodore de Banville ; réponse à son Odelette », poème qui paraîtra sous le titre « L'Art » dans la troisième édition d'*Emaux et Camées*. En 1858, A. Weil écrit à Gautier : « Votre réponse à Banville est un joyau royal. Vous n'avez rien fait de si parachevé, de si fouillé, de si complet de fond et de forme »²⁵.

29 septembre. -Publication dans *Le Moniteur universel* d'un article sur le *Tannhäuser* de Wagner représenté à Wiesbaden ; Gautier se targuait d'avoir été le premier à en parler à Paris, comme le rappelle Judith dans *Le second rang du collier* ; l'article était plein de sympathie, Wagner apparaissant aux yeux de Gautier comme romantique au sens allemand du terme, c'est-à-dire « impliquant seulement un retour au Moyen-Age » et musicalement le romantisme de Wagner étant, selon lui, « bien plutôt un retour aux formes anciennes qu'une innovation révolutionnaire ».

Fin septembre. -Gautier est en Allemagne, à Wiesbaden et à Stuttgart.

29 novembre. -Publication dans *L'Artiste* de l'article « Une Maison de Pompéi, avenue Montaigne », repris dans le recueil collectif *Paris qui s'en va* en 1858, et repris dans *Le Palais pompéien* en 1866²⁶.

14 décembre. -Dans *Le Moniteur universel* «Reprise de Chatterton » ; à cette occasion, Gautier rappelle ses souvenirs de jeunesse²⁷.

18 décembre. -Journal d'Eugénie Fort : « G(autier) raconte un projet de ballet indien ». Il s'agit de *Sacountala*, qui sera représenté en 1858.

22 décembre. -Gautier écrit à Sainte-Beuve pour le féliciter de son article sur Banville et lui rappelle leurs luttes communes pour le romantisme : « Nous avons été ivres du beau, nous avons eu la sublime folie de l'art comme vous le dites si bien... »²⁸.

25 décembre. -Traité avec Hachette pour l'édition du *Roman de la Momie* : cinq cents francs pour trois mille exemplaires.

En 1857, Gautier a publié quarante-six articles de critique artistique, cinquante-trois de critique dramatique, trois de voyage et un poème.

1 8 5 8

Janvier. -Article dans *Le Moniteur universel* sur « La Rue Lafitte : les étalages des marchands de tableaux », où Gautier approuve cette espèce d'exposition permanente.

11 janvier. -Dans *Le Moniteur universel*, article nécrologique que « Mademoiselle Rachel », qui sera repris dans les *Portraits contemporains* en 1874.

24 janvier. -Publication dans *L'Artiste* du poème « A. M. Ernest Feydeau (Bûchers et tombeaux) », qui sera repris dans la troisième édition d'*Emaux et Camées*.

20 mars. -Début de la publication dans *L'Artiste* de l'étude « Galerie du XIX^{ème} siècle. Honoré de Balzac », qui se continuera les 28 mars, 4, 18 et 25 avril et 2 mai. Elle est publiée aux mêmes dates dans *Le Moniteur universel* et sera reprise dans les *Portraits contemporains* en 1874.

20 mars. -Seconde édition des *Nouvelles* chez Charpentier.

21 mars. - Gautier est invité par Charles Monselet au dîner de fondation de l'hebdomadaire *Le Gourmet*, avec un très riche menu gastronomique²⁹.

3 avril. -Publication chez Charpentier des *Poésies complètes*.

22 avril. -Première au théâtre de la Porte-Saint-Martin du ballet-pantomime *Yanko le Bandit*. Il était donné en complément de spectacle à un drame de Félicien Mallefille, *Les Mères repentantes* ; la musique était d'E. Deldevez. La critique fut favorable, admirant aussi bien les décors et les costumes que la musique. Il a été édité en 1872 dans le *Théâtre*.

11 ? mai. -Gautier se retire de la Société des gens de lettres.

Mai-juin. -Gautier voyage dans la vallée du Rhin, en Alsace, en Suisse, en Allemagne, en Hollande et en Belgique. Il publie dans le même temps ses impressions de voyage.

29 mai. -Début de la publication dans *Le Moniteur universel* de ses impressions de voyage « Ce que l'on peut voir en six jours : I. Le lac de Neuchâtel. II. De Berne à Strasbourg. III. Heidelberg, Mannheim. IV. Le Rhin. V. Dusseldorf. VI. Rotterdam, La Haye, Scheveningue. VII. La Haye, Dordrecht, Anvers, Bruxelles ». La publication se poursuivra les 31 mai, 3, 4, 10 12 et 21 juin. Ces articles seront repris en 1865 dans *Loin de Paris*.

30 mai. -Publication dans *L'Artiste* du poème « La Source » ; il fera partie en 1863 de la quatrième édition d'*Emaux et Camées*, puis des *Poésies nouvelles*.

12 mai. -Nouvelle édition du *Voyage en Espagne* chez Charpentier.

20 juin. -Article nécrologique dans *L'Artiste* sur « Ary Scheffer », qui sera repris dans les *Portraits contemporains* en 1874

4 et 18 juillet. -Publication dans *L'Artiste* de « Les douze Dieux de la peinture. I. Léonard de Vinci ». Cet article reparaitra en 1863 dans *Les Dieux et les demi-Dieux de la peinture*, et sera repris en 1882 dans le *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*.

14 juillet. -Première à l'Opéra de *Sacountala*, ballet-pantomime, livret de Gautier, musique de Reyer, chorégraphie de Petipa. Le succès fut complet et la critique élogieuse ; la musique de Reyer fut particulièrement appréciée : Berlioz en loua l'originalité. Le livret fut publié le 17 juillet et entrera en 1872 dans le *Théâtre*. Gautier fit lui-même le compte rendu du ballet dans *Le Moniteur universel* du 19 juillet.

30 juillet. -Gautier est nommé officier dans l'ordre de la légion d'honneur. Il fait un aller et retour à Baden : il dit n'être resté qu'une journée. Il voulait voir Méry pour qu'il négociât un engagement d'Ernesta Grisi pour des concerts pendant les courses ; elle chantera le 24 septembre.

1^{er} septembre. -Publication dans *L'Artiste* de « Baden ». Baden est alors « le centre et le siège d'été » de l'aristocratie et du monde fashionable européen, sur lequel Gautier s'attarde, ainsi que sur la description de la ville. Cet article sera repris en 1865 dans *Quand on voyage*.

3 août. -Publication dans *Le Moniteur universel* de « Les cinq nouveaux tableaux espagnols du Musée » repris en partie en 1864 dans *Les Dieux et les demi-Dieux de la peinture*, étude sur *Murillo*, puis dans le *Guide de l'amateur au Musée du Louvre* en 1882.

4 août. -Gautier part pour Cherbourg assister à l'inauguration du grand bassin Napoléon, qui eut lieu les 5, 6 et 7 août.

28 août. -Traité avec Poulet-Malassis pour l'édition de son étude sur *Honoré de Balzac*.

3 septembre. -Publication dans *Le Moniteur universel* du rendu compte de l'inauguration du bassin Napoléon sous le titre « Cherbourg » ; elle se poursuivra les 5, 9, 14 et 15 ; l'ensemble sera publié en 1865 dans *Quand on voyage*.

15 septembre. -Gautier part pour la Russie ; il y restera jusqu'en mars 1859 ; il s'agissait de préparer la publication d'un ouvrage sur les *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne*, illustrée de deux cents planches en héliogravure tirées d'après des photographies ; le photographe Richebourg était chargé de faire les clichés sur les indications de Gautier, ce dernier devant écrire le texte d'accompagnement. Le projet était sous le patronage du tsar Alexandre II et commandité par un homme d'affaires Carolus van Raay qui avait envisagé cette publication dès l'automne 1857 et était en rapport avec Gautier en mai 1858 ; il se révélera par la suite à la fois incapable et indelicat, et fut en grande partie responsable de l'échec du projet. L'affaire était financièrement intéressante pour Gautier : tous les frais étaient payés, il touchait d'emblée 3000 francs non remboursables en cas d'échec, le reste était payé à mesure de la publication des livraisons ; de plus, il s'était engagé à fournir au *Moniteur universel*, en échange d'un congé de six mois, une série d'articles sur ses impressions de voyage.

25 septembre. -Il est à Ludwigsburg chez la baronne d'Ahlefeld où il doit rester huit jours ; Ernesta y fera un séjour en septembre 1859. Publication de *Sacountala* chez Michel Lévy et *De la mode* chez Poulet-Malassis.

7 octobre. -Gautier est à Lübeck.

9 octobre. -Deuxième édition du *Roman de la momie* chez Hachette.

11 octobre. -Début de la publication de ses impressions de voyage : « Esquisses de voyage. I. Berlin. » (*Voyage en Russie, I*). Elles se poursuivront le 18 octobre, les 1^{er}, 8, 11 (le seul publié par Gautier en Russie), 24 et 25 novembre, 6, 8, et 26-27 décembre.

15 octobre. -Gautier est à Saint-Pétersbourg.

17 décembre. -Lettre à ses sœurs pleine de nostalgie : « J'ai été bien triste le 2 novembre en pensant à tous ceux qui ne sont plus ; il faisait presque nuit à midi, le ciel était jaune, la terre couverte de neige et j'étais si loin de ma patrie, tout seul dans une chambre d'auberge, essayant d'écrire un feuilleton qui ne venait pas et d'où dépendait, chose amère, la pâtée de bien des bouches, petites et grandes.... »³⁰.

En 1858, Gautier a publié trente-deux articles de critique dramatique, vingt-quatre de critique artistique, neuf récits de voyage, quatre de variétés et un poème.

1 8 5 9

1^{er} janvier. -Troisième édition d'*Emaux et Camées* chez Poulet-Malassis.

2-3 janvier. -Suite des *Esquisses de voyage* dans *Le Moniteur universel* ; elles se poursuivront les 10 janvier, 21 février et 9 avril.

9 janvier. -Dans *L'Artiste*, article sur le peintre hongrois Zichy qui avait fondé à Saint-Pétersbourg la société des Vendrediens, qui réunissait, tous les vendredis, de jeunes peintres de tous pays, et dont Gautier fit partie pendant son séjour. Selon Judith Gautier, son père tenta de fonder une société analogue à Paris : « Sa proposition avait été accueillie par les artistes avec enthousiasme, et cependant le projet n'aboutit pas »³¹. La publication se poursuivra les 10 et 23 janvier, 21 février et 9 avril. L'ensemble des *Esquisses de voyage* constituera les deux volumes du *Voyage en Russie* qui paraîtra en 1866.

Début février. -Gautier est à Moscou, « l'endroit le plus éloigné qu'ait atteint Napoléon », écrit-il à ses sœurs, et dont il dit à Feydeau : « C'est étrange, splendide, incroyable, chimérique. Je mets Moscou à côté de Constantinople, de Venise et de Grenade ».

7 février. -Gautier est de retour à Saint-Pétersbourg.

9 mars. -Gautier reçoit son passeport pour rentrer en France, mais le mauvais temps retarde son départ. Il est encore à Saint-Pétersbourg le 18 mars.

27 mars. -Gautier est de retour à Paris.

18 avril. -Début des comptes rendus de l'exposition de 1859. Ils se poursuivront les 23 (« Gêrôme ») et 30 avril, 7, 21 (Delacroix) et 28 (« Fromentin ») mai, 3, 11, 16, 18, 23, 25, 29 juin, 1er, 6, 7, 13, 20 et 29 juillet, 3, 6, 15 et 25 août, 21 septembre et 10 octobre.

16 mai. -Traité avec Amyot pour la publication d'un ouvrage intitulé *Saint-Pétersbourg* ; cet ouvrage ne sera jamais fait, mais se transformera en *Voyage en Russie* en 1866.

Mai. -Impression des *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne*, première livraison : *Saint-Isaac*. Malgré l'annonce de sa mise en vente dans *Le Moniteur universel* du 25 mai, sa publication ne fut annoncée que le 19 octobre 1861 dans la *Bibliographie de la France*. Elle a été reprise dans le tome I du *Voyage en Russie* en 1866. Seules cinq livraisons de l'ouvrage parurent, à la grande déception de Gautier qui comptait beaucoup sur le rapport financier de l'affaire ; il touchera cependant de l'éditeur français Gide, au cours de l'année 1860, 7.800 francs.

10 mai. -Théophile Gautier fils, dit Toto, part pour la Russie afin de s'occuper de l'affaire des *Trésors d'art de la Russie*. Il rentrera le 19 mars 1860.

28 mai. -Nouvelle édition de *Mademoiselle de Maupin* chez Charpentier.

Juin. -Gautier est dans les soucis financiers à la fois avec Hetzel pour la publication de *l'Histoire dramatique en France* et avec le photographe Richebourg à propos de ses frais de déplacement en Russie.

5 juin. -Publication de *Honoré de Balzac* chez Poulet-Malassis.

25 août. -Gautier invite le journaliste Adolphe Gaïffe à dîner pour son anniversaire le 31, avec ce commentaire : « A cette époque néfaste, j'entrai dans le monde où je devais faire tant de copie mal payée et inutile -car je en crois pas que le feuilleton soit un sacerdoce »³². Il dit à nouveau à Julien Turgan , le 10 septembre, dans une lettre pleine d'amertume et de découragement, qu'il ne s'imagine pas « remplir un sacerdoce en vomissant tous les dimanches mon même article sur la même pièce, et les mêmes baladins », « ni être le prince des critiques »³³.

3 septembre. -Début des comptes rendus sur les concours de l'Ecole des Beaux-Arts : « Concours pour le Grand Prix de Sculpture » ; ils se poursuivront les 9 (Grand

Prix de Gravure en médailles), le 18 (Grand Prix d'Architecture), le 22 (Grand Prix de Peinture) et le 28 (Envoi des Grands Prix de Rome).

10 septembre. -Gautier fait un voyage à Tarbes et dans la région. Il écrit à sa sœur Emilie : « J'ai cherché mon berceau sans le trouver »³⁴.

19 septembre. -Publication dans *Le Moniteur universel* du poème « Ce que disent les hirondelles, chant d'automne », qui entrera dans la quatrième édition d'*Emaux et Camées*.

1^{er} octobre. -Il est à Bagnères-de-Bigorre, où il fait des excursions dans la montagne.

5 octobre. -Il est de retour à Paris.

1^{er} novembre. -Publication dans *La Revue européenne* des poèmes « La Montre » et « Le Souper des armures », qui entreront dans la quatrième édition d'*Emaux et Camées*.

2 novembre. -Traité avec Gide pour l'édition des *Trésors d'art de la Russie*, dont ne paraîtront que les cinq premières livraisons sur les seize et demie prévues.

19 novembre. -Nouvelle édition du *Voyage en Espagne* chez Charpentier.

10 décembre. -Dans *Le Moniteur universel* publication d'un article sur les *Œuvres complètes* de Balzac, parues dans l'édition populaire à la Librairie Nouvelle : Gautier y fait l'éloge sans réticence de l'écrivain et de son œuvre.

17 décembre. -Troisième édition de *Militona* chez Hachette.

24 décembre. -Sixième édition des *Nouvelles* chez Charpentier.

En 1859, Gautier a publié trente-six articles de critique artistique, trente-trois articles de critique dramatique, trois de variétés et quatre poèmes.

1 8 6 0

5 janvier. -Suite dans *Le Moniteur universel* des *Esquisses de voyage*, poursuivies les 6 et 13 janvier.

14 janvier. -Publication dans *Le Monde illustré* de l'article « Le Baptême de la Néva », qui n'a pas été publié dans le *Voyage en Russie*.

15 janvier. -*La Femme de Diomède*, prologue écrit pour l'inauguration de la maison pompéienne du prince Napoléon et offert aux invités ; il fut publié dans *L'Artiste* le 1^{er} janvier 1863, puis dans les *Poésies nouvelles* la même année.

28 janvier. -Nouvelle édition des *Poésies complètes* chez Charpentier.

6 février. -Début, dans *Le Moniteur universel* de la série d'articles consacrés aux *Tableaux de l'école moderne ; Exposition au profit de la caisse de secours des artistes peintres, sculpteurs, architectes et dessinateurs* ; ils se poursuivront les 9, 20, 23 et 24 février, 7 et 21 mars

15 mars. -*Exposition au profit de la caisse...* reprise partielle dans *La Gazette des Beaux-Arts* des articles du *Moniteur universel* des 6 et 9 février ; ils seront publiés en 1880 dans *Tableaux à la plume*.

3 avril. -Article dans *Le Moniteur universel* sur « Le Mont Saint-Michel », poursuivi le 6 avril ; repris dans *Quand on voyage* en 1865.

18 avril. -Traité avec Charpentier pour l'édition dans *Le Magasin de Librairie* d'« une revue des tableaux qui existent dans le palais du Louvre ». Ce contrat ne fut jamais rempli.

Juillet. -Projet de concert à Londres pour Ernesta, devant avoir lieu le 16 ; le projet semble ne pas avoir abouti et fut une des dernières tentatives d'Ernesta.

Gautier a acheté un terrain à Villiers-sur-Marne pour y faire construire « une jolie baraque et un beau poulailler »³⁵.

18 août. -Publication de *Les Vosges* par Jean-Joseph Bellel, vingt dessins d'après nature, lithographiés par J. Laurens. Texte descriptif de Théophile Gautier. Le texte paraîtra dans les *Vacances du lundi* en 1881.

27 août. -Dans *Le Moniteur universel* article nécrologique sur Alexandre Decamps. C'était, selon Gautier, un peintre unique : « Il a tout créé, son sujet, sa couleur, sa manière ; sur un rayon d'or, il a fait entrer l'Orient dans le domaine de l'art. »

30 août. -Dans *Le Moniteur universel* article sur l'«Exposition du boulevard des Italiens ; ancienne école française ». Ces études se poursuivront les 5 septembre, 18 et 24 octobre, 16 et 26 novembre et le 15 décembre, cette dernière étant consacrée à Prudhon.

7 septembre. -Début des comptes rendus sur les concours pour le grand Prix des Beaux-Arts (Sculpture), le 15 (Gravure en taille-douce), le 21 (Architecture), le 28 (Peinture).

5 octobre. -Dans *Le Moniteur universel*, article sur « Ecole des Beaux-Arts ; Envois de Rome ».

10 novembre. -Publication dans *La Revue Nationale et Etrangère* du poème « Les Joujoux de la morte », qui entrera dans la quatrième édition d'*Emaux et Camées* en 1863.

17 novembre. -Nouvelle édition de *Mademoiselle de Maupin* chez Charpentier.

8 décembre. -Publication de *Gemma*, ballet, chez Michel Lévy.

20 décembre. -Dans *Le Moniteur universel*, « Bibliographie : Théâtre de Madame Emile de Girardin », article qui, avec celui de *L'Artiste* de 1857, servira à la notice mise en tête des *Œuvres complètes*, le 2 mars 1861.

25 décembre. -Dans *La Revue Nationale et Etrangère*, article sur le *Voyage en Orient* de Nerval, repris dans le tome I de *L'Orient* en 1877.

En 1860, Gautier a publié trente articles de critique artistique, quarante-cinq de critique dramatique, deux de critique littéraire, six récits de voyage et un poème.

Pierre LAUBRIET

NOTES

1. Pour le début de la chronologie (1811-1848), voir *BSTG* n°20.
2. Pp. 180-183.
3. Il s'agit du soulèvement des ouvriers des journées de juin.
4. Lettre du 21 mai 1852, *Correspondance générale* éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, tome V p.54.
5. Billet à Feydeau, *Corr. gén.* Tome IV p.92.
6. *Corr. gén.* tome IV p.152.
7. Lovenjoul, *Histoire des Œuvres de Théophile Gautier*, tome I pp.462-492.
8. *Corr. gén.* tome IV p.18.
9. Cf ses lettres à Louis de Cormenin des 24 juin, 5, 8 et 25 juillet, *Corr. gén.* pp.68-69, 72-74, 82-83.
10. A Gautier le 19 août, *Corr. gén.*, tome V p.97.
11. A Cormenin, 22 septembre, *Corr. gén.*, tome V p.104.
12. *Corr. gén.*, tome V p.132.
13. Voir ses lettres à Cormenin des 16 et 28 mai, *Lettres de Marie Mattei à Théophile Gautier et à Louis de Cormenin*, éditées par E. Kaye, pp.171 et 174-175.
14. *La presse* du 5 septembre 1853.
15. 2 juillet 1853.
16. Voir au 12 octobre 1872. Voir aussi Lov. *HOTG*, tome II pp.514-539, un plan de la version primitive en prose.
17. *Corr. gén.* tome VI, pp.85-86.
18. *Ibid.*, p.102.
19. *Ibid.*, p.119.
20. Lettre du 20 avril, *Corr. gén.*, tome VII, p.145.
21. Lettre du 4 décembre, *Corr. gén.*, tome VI, p.187.
22. *Journal*, tome I, p.126.
23. *Ibid.*, tome I, p.143.
24. *Corr. gén.*, tome VI, p.312.
25. *Ibid.*, p.337.
26. Cf Lov. *HOTG*, tome II, p.142. Voir aussi au 26 mai 1866.
27. Voir *Histoire du romantisme*, pp.152-161.
28. *Corr. gén.*, tome VI, p.338.
29. *Ibid.*, tome VII, p.33.
30. *Ibid.*, p.85.
31. *Le second rang du collier*.
32. *Corr. gén.*, tome VII, p.162.
33. *Ibid.*, p.168.
34. *Ibid.*, p.177.
35. *Ibid.*, p.232, lettre à Ernesta du 5 août.

THEOPHILE GAUTIER
ET
L'ESPAGNE

Journée d'études du
19 mai 2000

UNE CARMEN, UN DON JUAN DANS *TRA LOS MONTES*

Au dernier colloque de Maisons-Laffitte, j'examinais si les Contes fabuleux de Théophile Gautier avaient influé sur ceux de Maupassant et de Mérimée. Je conclusais que si, de l'un aux autres, se retrouvent des thèmes analogues, cependant rien dans la critique interne des textes, ni dans la critique externe des témoignages connus, ne prouvait de façon absolue l'influence de Gautier sur ses successeurs. Et que l'analogie, -réelle-, des thèmes récurrents remonte plutôt à l'héritage commun d'une très ancienne tradition des contes merveilleux.

Cette conclusion, provisoire, doit sans doute être nuancée. Mon erreur était peut-être de chercher une influence de conte à contes. Or, ces auteurs ont écrit bien d'autres textes : poésie, critique, récits de voyages, correspondance. Et là peut-être pourrait-on repérer, d'un genre à l'autre, d'un auteur à l'autre, des influences, des transferts.

C'est peut-être le cas pour le *Voyage en Espagne*¹ de Théophile Gautier. C'est le 5 mai 1840 qu'il partit pour l'Espagne en compagnie d'Eugène Piot. Il en rentrera le 7 octobre. Et le périodique *La Presse* publia le récit de ce voyage à partir du 27 mai. Ces articles, il les réunit en volume en 1843 chez V. Magen sous le titre *Tra los montes*. Titre fautif (il faudrait *tras* au lieu de *tra*), qu'il changea pour celui plus prudent de *Voyage en Espagne* quand, en 1845, il réédita cette relation chez Charpentier.

En été 1843, avec la collaboration de Paul Siraudin², il en tira un vaudeville : *Un Voyage en Espagne*. Pour Gautier ce n'était guère que de la littérature « alimentaire ». Le rôle de Rosine, il le fit donner à Alice Ozy, actrice « demi-mondaine » dont il protégeait la carrière, -et davantage...

En octobre 1846, il repart assister à Madrid aux mariages royaux et rentre le 26 du même mois. En août 1849, il assiste aux courses de taureaux à Bilbao. Et à la mi-août 1864, il passe à nouveau les Pyrénées pour l'inauguration du chemin de fer Paris-Madrid.

Il peut paraître paradoxal que ce Pyrénéen qu'était Gautier (il était né à Tarbes) ait situé bien des contes en Italie (*la Morte amoureuse*, *Arria Marcella*, *Jettatura*) et un seul en Espagne, *Militona*, alors que le Parisien Mérimée y localisera *Carmen*, *les Ames du Purgatoire* ; sa catalane *Venus d'Ille* n'en est pas éloignée non plus. Sans compter ses *Lettres d'Espagne* qu'il publia sur les taureaux et les sorcières.

Qu'on puisse chercher des parallélismes dans d'autres genres que le conte, en témoigne notamment ce *Voyage en Espagne* que Gautier y fit une dizaine d'années après Mérimée. En effet, à le relire, on tombe à un moment donné³ sur deux récits enchaînés qui font naturellement penser à ces deux *Contes* de Mérimée, l'un à *Carmen*, l'autre aux *Ames du Purgatoire*.

Que raconte d'abord le premier de ces textes ?

Théo est arrivé à Séville. Il a exploré l'Alcazar, puis à deux pas, il visite la manu-

facture de tabac. Il décrit les machines fabriquant *el polbo sevillano*, cette « poudre de Séville » dont les marquis de la Régence poudraient leurs jabots de dentelle. Puis il décrit les salles où cinq cents à six cents femmes, parlant, chantant, se chamaillant, roulant des cigares. Il en distingue de fort jolies dont la toilette, « d'un négligé extrême », permet d'admirer leurs charmes en toute liberté. Et le dimanche aux arènes, il revoit ces *cigareras*, avec cette fois basques à volants et manches à boutons de jais, fumant le *puro*, et le passant à leur galant.

Comment ne pas songer à la *Carmen* que Mérimée publiera cinq ans plus tard, en 1845 ? Tout le décor est déjà planté : la fabrique de tabac et les arènes, les cigarières et leurs galants ; sans compter les bandits et les courses de taureaux qu'évoque également Gautier, qui terminera son séjour sévillan par la Plaza de toros, où, selon les *aficionados*, se déroulent les courses de taureaux « les plus brillantes d'Espagne »⁴.

Le plus curieux est qu'immédiatement ensuite Théo enchaîne avec sa visite de l'hôpital de *la Caridad*, fondé par don Juan de Marana. Et pourquoi celui-ci fonda-t-il cet hôpital ? Théo en fait le récit :

Une nuit, don Juan sortant d'une orgie, rencontra un convoi qui se rendait à l'église Saint-Isidore : pénitents noirs masqués ; cierges de cire jaune, quelque chose de plus lugubre et de plus sinistre qu'un enterrement ordinaire.

« Quel est ce mort ? Est-ce un mari tué en duel par l'amant de sa femme, un honnête père qui tardait trop à lâcher son héritage ? » fit don Juan échauffé par le vin. « Ce mort, lui répond un des porteurs du cercueil n'est autre que le seigneur don Juan de Marana, dont nous allons célébrer le service, venez et priez avec nous pour lui ».

Don Juan, s'étant approché, reconnut à la lueur des torches (car en Espagne on porte les morts la face découverte) que le cadavre avait sa ressemblance, et n'était autre que lui-même. Il suivit sa propre bière, et récita les prières avec les moines mystérieux, et le lendemain on le trouva évanoui sur les dalles du chœur. Cet événement lui fit une telle impression qu'il renonça à sa vie endiablée, prit l'habit religieux et fonda l'hôpital en question⁵.

Obsèques anticipées, aptes à fournir à tout un conte fabuleux ! c'est l'un des rares cas où l'on rencontre chez Gautier du vrai fantastique, avec son caractère fondamentalement irrationnel : l'incompatibilité de deux temps, l'un réel, l'autre « parallèle ».

Mais ce conte, qui le fera ? Théo ? -Non : Prosper Mérimée dans les *Ames du Purgatoire* ! Ou plus exactement, si l'on confronte les dates, Prosper l'avait déjà fait : *Les Ames du Purgatoire* avait paru dans *La Revue des Deux Mondes*, le 5 août 1834, six ans avant le voyage de Gautier. Ici, ce serait donc Gautier qui s'inspirerait de Mérimée. Du moins à ne considérer que la littérature française et que la littérature écrite.

En fait, cela paraît plus compliqué. Car on ne peut pas se limiter à de seules influences littéraires franco-françaises. Comme le disait le grand hispanisant Martinenche :

Sin conocer la literatura castellana es imposible conocer las fuentes de un gran parte de la francesa⁷.

LA LEGENDE DE CARMEN

Commençons par le personnage de « Carmen ». Comme source de cette figure devenue quasiment mythique, on a cité évidemment « La gitanilla » ; qui figure en tête du recueil des *Novelas ejemplares*⁸ de Miguel de Cervantes Saavedra, la plus populaire pour sa grâce et son optimisme. Tout le monde connaît l'attaque de cette nouvelle :

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones : nacen de padres ladrones, crianse con ladrones, estudian para ladrones y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo (...)⁹

Analogie d'autant plus marquée que, là aussi, la gitane Preciosa, comme Carmen, entraînera en son milieu un « gadjo » comme on dit en Provence, un « calo » comme ils disent là-bas.

Certains détails de l'*Historia de la Guerra de Granada* (1627) de Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), à la fois poète et historien qui avait narré les derniers événements de la *reconquista* avant la chute de Grenade et de l'Andalousie, inspireront sans doute la nouvelle de Mérimée¹⁰.

Puis Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla (1731-1794), grand animateur du théâtre populaire, aurait pu fournir aux auteurs français des traits de couleur locale et de vie quotidienne dans son *Teatro por dentro* (« Théâtre en coulisses », 1786) et dans *Las Tertulias* (les Soirées) de Madrid, 1790.

Plus précisément ont-ils pu glaner des traits chez Serafin Estébanes Calderón (1790-1867), dit « le Solitaire », avec ses *Cristianos y Moriscos* (« Chrétiens et Morisques », 1838) et ses plus tardives *Escenas Andaluzas* (« Scènes andalouses », 1847). Sous ses fantaisies linguistiques d'idiotismes et d'archaïsmes à désespérer les traducteurs, on découvre de délicieux souvenirs d'originaux, de coutumes et d'habitudes de l'ancienne Andalousie, rappelés par un homme de talent qui aimait détails pittoresques et phrases brillantes.

Et surtout Gautier avait pu lire avant son départ vers l'Espagne, un compte rendu sur *El Montañés Juan Pascal y primer asistente de Sevilla* (« Le Montagnard Jean Pascal... »), dû à la plume « *mas flexible que original* » de Juan Claudio de la Hoz Y Mota (mort en 1724), et qui sera la source de l'*Antigualla* du duc de Rivas.

De fait, en 1835, l'un des trois grands romantiques espagnols, le Cordouan Angel de Saavedra, duc de Rivas (1791-1865) -qui d'ailleurs ne répugnait pas aux influences françaises,- va composer, parmi ses *Romances historicos*, « Un Antigualla de Sevilla ».

Il y évoque la légende de don Pedro I le Justicier ou le Cruel, roi de Castille et de Leon (1334-1369), soupçonné d'avoir du sang juif, et assassiné à Montiel au terme de son duel tragique avec son frère bâtard Enrique, comte de Trastamare, qui deviendra Henri II « le Magnifique ».

Et cet autre romantique, le Castillan José Zorilla y Moral (1817-1893), qui connut un grand succès, puis mourut dans la misère, avait mis en scène *El Zapatero y el Rey* (« Le Roi et le Savetier »), inspiré aussi de la Hoz. Ses *Romances* évoquent entre autres Grenade. Et son grand poème « Granada », où il chante les fastes de la *Reconquista* est considéré comme « le meilleur de son œuvre »¹¹.

La tradición de moros y cristianos, la España antigua en su parte menos íntima y más brillante es Zorilla¹²,

dit Menendez y Pelayo.

Mais il faut l'avouer : le siècle romantique français sera bien plus fasciné par les grands dramaturges du *Siglo de Oro* que par les œuvres espagnoles contemporaines, -que d'ailleurs on ne traduit souvent qu'avec un regrettable retard.

Mais les publications littéraires sont loin d'être la seule source d'influences. Il y eut aussi, il y eut surtout des traditions orales. On sait que Mérimée dira avoir tiré sa *Carmen* d'une anecdote contée par l'impératrice Eugénie. Certes, on ne peut pas croire absolument cette assertion d'un esprit courtisan. Et une « Carmencita » rencontrée lors de son voyage a pu ajouter certains traits de l'héroïne à cette « petite drôlerie » que Mérimée aurait vendu, dit-il « pour (s)acheter des pantalons ».

Bref, il est parfois bien malaisé de démêler l'écheveau de tant d'influences entrecroisées.

Il existait à l'époque de nombreux récits de voyage. Les hommes qui ont voyagé à une même époque, dans un même pays, ont vu les mêmes choses, ont entendu les mêmes récits ; il y a un fonds commun que chaque écrivain exploite à sa façon¹³,

dit très justement le « prince de mériméistes », Maurice Parturier. C'est le bon sens même.

En revanche, nul n'ignore que Meilhac et Halévy tirèrent un libretto de la nouvelle de Mérimée, sur lequel Georges Bizet composa son opéra en 1875, avec le durable succès que l'on sait. De la musique on passa ensuite à la danse de ballet ; puis au cinéma, avec le film de Francesco Rosi, tourné en 1983 en décors naturels, avec Julia Migenes et Plácido Domingo. Bel exemple d'avatars artistiques qui aboutissent à rapatrier en Espagne le patrimoine qu'elle avait initialement inspiré !...

LE MYTHE DE DON JUAN

Si *Les Ames du Purgatoire* de Mérimée furent incontestablement publiées avant le voyage de Gautier en Espagne, il est inexact de laisser entendre, comme Maurice Parturier¹⁴ que ce fut Mérimée qui pour la première fois répandit en littérature l'autre légende : celle de don Juan de Mañara. Bien d'autres avant lui l'avaient rapportée.

Car on sait à quel point la légende de don Juan s'est révélée un mythe touffu, foisonnant. Pour ses sources littéraires espagnoles, avant même le célèbre texte fondateur, *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina (Gabriel Tellez, 1583-1648), l'un des dramaturges de l'auguste trinité du *Siglo de Oro*, on cite *Las Floras curiosas* (1570), d'Antonio Torquemada et un plus obscur Cristobal Bravo (1572). Plus tard, en 1714, il y eut la comédie *No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague*¹⁵, d'Antonio Zamora (1660-1728). Mais le plus souvent, il s'agit de la légende de don Juan de Tenorio, qui fut le modèle principal.

En l'occurrence, quant à Gautier, il s'agit non pas de don Juan de Tenorio, mais de don Juan de Mañara, dont Mérimée, un peu dyslexique, avait, par métathèse, fait Marana. Et plus particulièrement le thème des funérailles « fantastiques » anticipées.

Ce fut surtout Gaspar Lozano, dans ses *Soledades de la vida y Desengaño del mundo* (« Solitudes de la vie et désenchantement du monde », 1665) qui rapporta cette légende de don Juan de Mañara, telle qu'on la trouve chez Gautier et chez Mérimée.

La Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero don Miguel Mañara (« Brève relation de la mort, de la vie et des vertus du vénérable noble don Michel Mañara », 1679) de Juan Cardenas, avait voulu tracer un portrait plus historique des dernières années de ce personnage.

Après le *Dom* (sic) *Juan ou le Festin de pierre* (beau contresens pour l'« invité » de pierre !) de Molière en France, la légende avait, en Allemagne, dans le sillage du *Don Giovanni* (1787) de Mozart (1756-1791), inspiré en 1814 le *Don Juan* d'E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Ce personnage légendaire devint un des grands héros romantiques européens. Il conquiert depuis l'Angleterre avec *Don Juan, satire épique* (1824) de Byron (1788-1824), jusqu'à la Russie avec *Le Convive de pierre* (1830) de Pouchkine (1799-1837), alors récemment traduit.

En France, parmi les contemporains, il faut sans doute citer Stendhal pour son *De l'amour* de 1822, où finalement, au chapitre LIX, il compare *Werther* et *don Juan* ; puis pour les *Cenci* de 1837, il disserte sur les don Juan et le donjuanisme. Mais, dès 1831, il aurait déjà écrit *San Francesco a Ripa*. Qu'y voit-on ?

A Rome le volage Jean Norbert de Sencé, poursuivi par des sicaires d'une femme jalouse abandonnée, se réfugie dans la petite église de San Francesco a Ripa, illuminée de mille cierges. Il y voit s'y dérouler des funérailles. Et il apprend qu'il s'agit d'un office à la mémoire de lui-même. Peu après à son hôtel, il succombera sous huit coups de tromblon.

On le voit : ce récit, prétendument traduit « d'un chroniqueur italien », qui n'est pas davantage précisé, transpose manifestement en Italie la légende de don Juan de Mañara. On peut y supposer un subterfuge de Stendhal pour mieux insérer ce récit dans ses *Chroniques italiennes*.

Mais, -indices révélateurs !- il se termine quand même par une allusion aux funérailles anticipées de Charles-Quint ; et surtout par la formule finale classique du théâtre espagnol : « Excusez les fautes de l'auteur ».

Car, comme le dit un auteur espagnol

Stendhal que era tan profundamente latino, que amaba a Italia (...) amaba igualmente a España. Su italfilia sólo tiene paragon con su hispanofilia⁶.

Toutefois, cette nouvelle fut-elle vraiment composée en 1831 comme l'indique Stendhal -si bien qu'il aurait pu la lire à Mérimée ? Ou bien l'aurait-il fictivement antidatée pour revendiquer la priorité ? En effet *les Chroniques italiennes* ne seront publiées qu'en 1853....

De même le *Don Alvaro o la Fuerza del destino* (1835) du duc de Rivas -qui inspirera en 1862 l'opéra de Verdi- fut peut-être écrit à Tours en 1832 et lu à Mérimée avant la publication des *Ames du Purgatoire*. On y voit don Juan, meurtrier malgré lui, se réfugier dans la sainteté. Ce drame put inspirer à Mérimée le duel meurtrier du séducteur-moine converti. -ou le contraire !... -Ici aussi, il est parfois difficile de démêler tout cet écheveau d'influences croisées.

En Espagne toujours, un autre grand romantique, José Zorilla (18217-1895) donnera bientôt en 1844, son *Don Juan Tenorio*. Longtemps l'intrigue de la pièce n'a rien à voir avec le récit que rapporte Gautier. Jusqu'à ce que, cinquante ans plus tard, revenu à Séville, don Juan rencontre un convoi funèbre composé de toutes ses victimes et assiste sidéré à sa propre inhumation. C'est ensuite que l'invite la statue de pierre, la statue du « Commandeur ». -Élégante façon de fondre en un seul personnage les deux archétypes de la figure mythique ! Cette pièce fantastico-religieuse, réincarnant la figure du *Burlador* de Séville, recueillit un extraordinaire succès. Jouée le 1^{er} novembre 1844, elle est reprise depuis, chaque année, à chaque semaine de Toussaint, -ce qui nous ramène bien aux *Ames du Purgatoire*.

Signalons encore, pour mémoire, qu'à l'époque, Alexandre Dumas père (1903-1870) avait composé en 1837 un *Don Juan de Maraña ou la Chute d'un ange*. Mais ce drame d'un hyper-romantisme échevelé n'a guère de lien avec le don Juan de Gautier¹⁷.

Bref, pour se limiter aux écrivains français, si *Les Ames du Purgatoire* de Mérimée précèdent l'évocation de don Juan dans le *Tra los montes* de 1840, de Théophile Gautier, en revanche le tableau que celui-ci y trace des *cigarreras* de Séville a pu contribuer à la fameuse *Carmen* que Mérimée donnera cinq ans plus tard. Plus difficile à situer est la transposition italienne de *San Francesco a Ripa* de Stendhal, vu la

discordance des dates entre celle indiquée pour la composition : 1831, et celle de la publication effective : 1853. Quant au *Don Juan de Marañna* d'Alexandre Dumas, il paraît hors de ce jeu d'influences.

De toutes façons, ce sont sans doute les influences, malaisément décelables, de la littérature *orale* qui ont dû l'emporter. Car il n'est point toujours nécessaire d'invoquer des influences de littérature *écrite*. Et il faut se garder de ne croire qu'à des influences directes. Mérimée et Gautier ont tous deux voyagé en Espagne ; ils ont tous deux visité la *Caridad*. Ils ont bénéficié de guides similaires, qui leur ont certainement montré d'entrée, sur le seuil, la dalle portant l'épithaphe, voulue par le *bur-lador* converti :

Aquí yacén los huesos y las cenizas del peor hombre que ha habido en el mundo¹⁸.

Et ils leur ont certainement relaté les mêmes légendes locales.

LA RECEPTION DU *TRA LOS MONTES*

On peut se demander : « Comment ce *Tra los montes* de Théophile Gautier fut-il accueilli en Espagne ? » Interrogeons par exemple Filipe Torraza Bernaldo de Quiros, qui publia à Madrid en 1958 un essai sur *Los Franceses en España*, étude qui va de Roncevaux à Camille Mauclair.

Il consacre un chapitre entier, le XII^e, à « Teofilo Gautier, el Escéptico convertido ». En une dizaine de pages, il analyse l'évolution favorable qu'au cours de ses années et de ses voyages subit la vision de l'Espagne de notre écrivain.

D'emblée, il affirme que son *Voyage en Espagne*

es el mas interesante de cuantos escribieron en el siglo. Dotado de gran perspicacia y una visión aguda de las cosas, supo hallar quasi siempre el tono que convenia a cada momento. (...) Se contentó con « ver » Espana y no intentó pensarla i filosofar sobre ella. (...) Tuvo siempre la intuición certera de lo esencial¹⁹.

L'éloge n'est pas mince. En effet l'Espagne était alors à la mode. Après l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, les relations de voyage en Espagne s'étaient succédé, avec les *Lettres d'Espagne* de Prosper Mérimée, *L'Espagne sous Ferdinand VII* du marquis Astolphe de Custine, et une pléiade d'autres.

Sans doute l'orgueil national du critique espagnol n'apprécie que modérément l'irrépressible ironie de Théo : sur le plat national du *puchero* et la cuisine des auberges, sur les sombreros « hyperboliques », sur les vieilles décrépites qui dépassent en monstrosité les abominables « *Furias* » des *Caprichos* de Goya, et jusqu'à la non moins « abominable » jota !..

Mais au fil des années et des séjours ultérieurs de Théo, notre critique discerne une amélioration positive de ses jugements sur une Espagne finalement mieux comprise.

Bref, le *Tra los montes* ne paraît nullement une œuvre négligeable dans la bibliographie de Gautier. L'ouvrage propose une utile réflexion sur les échanges multiples entre écrivains contemporains ainsi que sur l'importance trop dédaignée des sources orales, que certains critiques universitaires restent parfois étrangement rétifs à admettre.

On y retrouve surtout le goût qui l'inclinait vers l'imagination mythique. Les funérailles anticipées de don Juan que relate Gautier sont l'un des rares cas de véritable « fantastique » dans son œuvre :

Le heurt insoluble rationnellement entre deux faits, tous deux à la fois attestés et radicalement incompatible entre eux.

alors que, plus généralement, ses *Contes* sont orientés, quoi qu'on dise, vers le merveilleux²⁰.

Bref, rien de ce à quoi touche Théophile Gautier ne laisse jamais indifférent.

Robert BAUDRY

NOTES

1. Paris, Julliard, 1964, coll. « Littérature » n°7.
2. Avec Siraudin, il écrira encore *Le Tricorne enchanté ou le Chapeau de Fortunatus* -inspiré du romantique allemand Tieck. *Tricorne* qu'on rejouera le 31 août 1863 pour son anniversaire.
3. Pp. 382-384.
4. C'est à Séville que naîtra l'un des plus grands matadores, Juan Belmonte Garcia, « figure majeure de la tauromachie ». Jeune, il traversait le Guadalquivir à la nage pour aller toréer à la nuit tombante...
5. Faut-il y voir un reste d'africanité en Espagne ? Car en Afrique aussi le cercueil n'est pas fermé : pour que le mort voie *qui* dans l'assistance, ne paraît pas assez affligé de sa disparition et sache ainsi *qui* lui a envoyé la mort. Car il n'y a *jamais* de mort naturelle.
6. Pp. 383-384.
7. « Sans connaître la littérature espagnole, il est impossible de connaître les sources d'une bonne partie de la littérature française ».
8. Ed. Juan de la Cuesta, 1613.
9. « On dirait que gitans et gitanes ne naissent que pour être voleurs : ils naissent de pères voleurs, sont élevés avec des voleurs, étudient pour devenir voleurs, et enfin sortent émouls voleurs à tout crin... »
10. Voir aussi Monica Escudero : *De la Crónica a la escena Arauco en el teatro del Siglo de Oro*, Peter Lang, 2000.
11. Jean Camp, *La Littérature espagnole des origines à nos jours*, Paris, P.U.F., 1943, coll. « Que sais-je ? », p. 88.
12. « La tradition des Mores et Chrétiens, la vicille Espagne en sa partie moins intime et plus brillante, cela, c'est Zorilla ».
Cf A.M. Cayuela *Menendez y Pelayo, Orientador de la cultura espanola*, Madrid, 1954, p. 120.
Dans *Recuerdos y Fantasias* (1844) de Zorilla, on trouve aussi *Los Borceguès de Enrique II* (« Les Brodequins d'Henri II ») et *Une Aventure de 1360*, autres épisodes de la lutte entre Maures et Chrétiens

- d'après cette légende de Pierre le Cruel.
De même *Las dos Rosas*, où un chevalier épouse un démon changé en femme fait songer à *La Morte amoureuse* de Gautier (cf aussi *Le Magicien prodigieux* de Calderón). C'est toujours la récurrence de vieux thèmes mythiques.
13. In Mérimée, *Contes et Nouvelles*, classiques Garnier, t. II, pp. 341-342.
 14. *Op. cit.* t. II, p. 3.
 15. « Point de terme qui ne s'achève, ni de dette qui ne se paie ».
 16. Pp. 83-84. « Stendhal, foncièrement latin, qui aimait l'Italie, aimait tout autant l'Espagne. Son italo-pholie n'est balancée que par son hispanophilie. » Stendhal a également donné *Le Coffre et le Revenant, aventure espagnole* (1829 ?), autre aventure arrivée à Grenade, et dont l'intrigue n'est pas sans analogie avec *La Tosca* ((1900) de Puccini : un directeur de la police abuse de sa charge pour contraindre au mariage une jeune femme si elle veut épargner à son amoureux une condamnation à mort.
 17. Il serait long d'énumérer toutes les œuvres littéraires et cinématographiques contemporaines inspirées par le mythe de don Juan. Citons simplement, en 1976, du cinéaste François Truffaut, *L'Homme qui aimait trop les femmes*, avec Charles Denner dans le rôle principal.
 18. « Ci-gisent les ossements et les cendres du pire homme qu'il y ait eu au monde ».
 19. P. 85. « Son *Voyage en Espagne* est le plus intéressant de tous ceux qui furent écrits pendant ce siècle. Doué d'une grande perspicacité et d'une vision aiguë des choses, il sut presque toujours trouver le ton qui convenait à chaque moment (...) Il se contenta de voir l'Espagne, sans vouloir la « penser », ni philosopher sur elle (...) Toujours il eut l'intuition adroite de l'essentiel. »
 20. Sur ce point, je me permets de renvoyer à ma communication, présentée au colloque de Montpellier de septembre 1982, « Fantastique ou merveilleux Gautier, parue dans *B.S.T.G.* « L'Art et l'Artiste », t. II, pp. 231-256.

REPERES CHRONOLOGIQUES

1570 : TORQUEMADA	<i>Las Flores curiosas</i>
1572 : BRAVO	
1613 : CERVANTES	<i>La Gitanilla</i>
1627 : HURTADO DE MENDOZA	<i>Historia de la Guerra de Granada</i>
1630 : TIRSO DE MOLINA	<i>El Burlador de Sevilla</i>
1665 : LOZANO	<i>Soledades de la vida o Desengaños del mundo</i>
1665 : MOLIÈRE	<i>Don Juan ou le Festin de pierre</i>
1679 : CARDENAS	<i>Breve relación de la muerte de....</i>
1786 : DE LA CRUZ	<i>Il Teatro por dentro</i>
1787 : MOZART	<i>Don Giovanni</i>
1790 : DE LA CRUZ	<i>Las « Tertulias » de Madrid</i>
1814 : HOFFMANN	<i>Don Juan</i>
1822 : STENDHAL	<i>De l'amour</i>
1824 : BYRON	<i>Don Juan, satire épique</i>
1830 : POUCHKINE	<i>Le Convive de pierre</i>
1831 ? : STENDHAL ?	<i>San Francesco a Ripa, (date fictive ? publ. 1853)</i>
1831-2 : MERIMÉE	<i>Lettres d'Espagne</i>
1833 : MERIMÉE	<i>Les Sorcières espagnoles</i>

- 1833 : POUCHKINE
 1834 : RIVAS
1834 : MERIMEE
 1835 : RIVAS
 1837 : DUMAS
 1837 : STENDHAL
 1837 : ZORILLA
 1838 : ESTEBANES
 1838 : CUSTINE
 1840 : VIEILCASTEL
- 1840 : GAUTIER**
 1841 : RIVAS
 1841 : ZORILLA
 1844 : ZORILLA
 1844 : ZORILLA
1845 : MERIMEE
 1847 : ESTEBANES
1853 : STENDHAL
- Les Bohémiennes*
El Moro esposito
Les Ames du Purgatoire
Don Alvaro ou la Fuerza del destino
Don Juan de Marañña ou la Chute d'un ange
Les Cenci
Las dos Rosas (ou in Romances, recueil de 1882)
Cristianos y Moriscos
L'Espagne sous Ferdinand VII
 Compte rendu de Juan Claudio de La Hoz y Mota *El*
Montanes Juan Pascal y primer asistente de Sevilla
Tra los montes
Un Antigalla de Sevilla
El Zapatero y el Rey
Don Juan Tenorio
Recuerdos y fantasías
Carmen
Escenas analuzas
San Francisco a Ripa (mais (anti ?) daté :
 sept. 1831)

VERS DE FEUILLETON : VERS DE MIRLITON ?

Le titre un peu facile de ces quelques pages vise simplement à reposer, à propos d'*España* qui s'y prête particulièrement bien, quelques questions sur le regard que porte Gautier sur ses propres vers, et notamment lorsqu'ils ont été publiés en feuilleton.

La définition de la qualité en poésie fut de tout temps une gageure. Nous éprouvons spontanément l'impression qu'il est beaucoup plus facile de discerner dans un texte en vers ce qui compromet cette qualité : lieux communs, chevilles, redondances, chocs malheureux de sonorités... Mais où se trouve la limite entre ces défauts, bien visibles chez les médiocres, et l'intention délibérée qui pousse un « bon » poète à reprendre un *topos* pour le personnaliser, à répéter un mot pour insister, pour solenniser, ou encore à faire se heurter les sons parce que l'effet ainsi obtenu souligne l'agitation de la pensée ? Un poème comme « L'Horloge »¹ fournirait un bon exemple de cette difficulté critique : le lieu commun ne peut l'être davantage (la mort), et sa figuration rhétorique (le combat inégal) donne lieu à tout un jeu de vocabulaire et d'images dont l'originalité stylistique et thématique n'est que bien relative. Et pourtant certaine rudesse baroque nous touche, aussi ; et je puis témoigner qu'auprès des étudiants, si peu enclins à la poésie quand on ne les y amène pas de force, c'est un texte qui « marche ». Je ne saurais dire si c'est pour de bonnes raisons.

Gautier lui-même, à l'égard de son écriture en vers, se trouve évidemment placé à un poste d'observation irremplaçable. Ce que je voudrais examiner grâce aux exemples qu'offre *España*, c'est la curieuse façon dont, en première analyse en tout cas, il semble tourner le dos à son propre attachement pour la critique des beautés quand il s'agit de son œuvre, et plus spécifiquement des vers qu'il fait entrer dans ses feuilletons.

On sait en effet qu'un certain nombre des poèmes qui, en 1845, constituent le recueil d'*España* publié pour la première fois comme tel au sein des *Poésies complètes*, ont d'abord été connus des lecteurs par les livraisons successives du récit en prose du voyage de Gautier dans la péninsule : les « Lettres d'un feuilletoniste » de *La Presse*, du 27 mai au 3 septembre 1840, pour les neuf premiers chapitres, les six derniers étant donnés avec retard à la *Revue de Paris* et à la *Revue des Deux Mondes*, en janvier et octobre 1841 pour la première, entre juillet 1842 et janvier 1843 pour la seconde². Pour l'édition de librairie du voyage en prose, sous le titre *Tra los montes*, tous les vers sont supprimés ; il reste ou non, selon les cas, une trace de leur présence dans le texte en prose définitif.

Dans les feuilletons, quelques-uns de ces poèmes sont introduits sans précaution oratoire particulière ; c'est le cas des vers « À la Bidassoa... »³, dans *La Presse* du 5 juin 1840. Pour quelques autres, l'insertion reste tout à fait neutre ; dans le feuilleton du 21 août, le poème « Les yeux bleus de la montagne »⁴ est amené de la façon suivante :

[...] la neige fondue s'amassait dans les creux et formait de petits lacs bordés d'un gazon couleur d'émeraude ou enchâssés dans un cercle d'argent fait par la neige, qui avait résisté à l'action du soleil. Ces flaques d'eau d'un bleu surprenant m'inspirèrent les deux strophes suivantes.

La dernière phrase disparaît évidemment dans *Tra los montes*⁵. Neutralité analogue pour le fragment du futur poème « Deux tableaux de Valdès Léal »⁶ que donne à lire la prépublication de la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} novembre 1842 : « C'est là que se trouve le tableau de Juan Valdès, connu sous le nom de *Los Dos Cadaveres*, bizarre et terrible peinture qui me produisit la plus forte impression et m'inspira les vers suivants », écrit Gautier ; dans l'édition, la fin de la phrase est remplacée par une comparaison : « [...] bizarre et terrible peinture auprès de laquelle les plus noires conceptions de Young peuvent passer pour de joyeuses facéties »⁷ : la tonalité du passage est un peu modifiée, mais rien qui exprime une opinion de l'auteur sur ses propres vers.

Il n'en va pas de même dans plusieurs autres cas, dont le plus célèbre est le poème « Le pin des Landes »⁸. Nous avons une bonne idée de la genèse de ces strophes, puisque nous en pouvons lire deux amorces différentes en prose dans le carnet d'esquisses que Gautier portait sur lui pendant son voyage. Dans le feuilleton de *La Presse* (5 juin 1840), le texte sur les pins se présentait de la manière suivante :

[...] On dirait une forêt injustement égorgée qui lève les bras au ciel pour lui demander justice. Ne sachant à quoi m'occuper l'esprit pendant cette route interminable, je m'amusai à composer la petite pièce suivante, inspirée par ces pins mélancoliques. J'espère qu'on me pardonnera de l'insérer ici.

Comme dans le cas évoqué plus haut, les deux dernières phrases disparaissent, naturellement, du texte de librairie⁹ ; mais leur présence dans *La Presse* a de quoi nous intéresser, tant y est net le poids d'un vocabulaire minorant qui tend à faire excuser l'écriture et l'insertion du poème comme des fautes vénielles : quand on s'ennuie (route interminable), écrire des vers sans importance (s'amuser à) et sans envergure (petite pièce) ne saurait être gravement condamnable (on me pardonnera). Ne faut-il voir là que fausse modestie ? ou précaution d'usage, auprès d'un lectorat plus curieux de récits pittoresques que de beaux vers ? il n'en est pas moins curieux de voir Gautier présenter de la sorte un poème qui, aujourd'hui et depuis longtemps, passe à juste titre pour un des plus réussis qu'il ait composés avant *Émaux et camées*.

Trois autres poèmes initialement contenus dans la prépublication du récit de voyage en prose permettent d'observer sous divers angles ce même processus d'insertion apparemment minorante. Le premier, « La petite fleur rose », se trouve dans le feuilleton du 21 août 1840 ; il est intéressant de donner les deux états du texte, en commençant par ce que nous lisons dans l'édition de librairie du *Voyage* :

[...] nous nous assîmes sur la plinthe du socle d'un grand lion de granit qui marque au versant de la montagne les limites de la Vieille-Castille ; au-delà, c'est la Castille-Nouvelle.

La fantaisie de cueillir une délicieuse fleur rose dont j'ignore l'appellation botanique et qui croît dans les fentes du grès, nous fit monter sur une roche qu'on nous dit être l'endroit où s'asseyait Philippe II pour regarder à quel point en étaient les travaux de l'Escorial. Ou la tradition est apocryphe, ou Philippe avait les yeux diablement bons.

Dans le feuilleton, le texte était exactement le même jusqu'aux mots « Castille-Nouvelle », puis venait le poème, sans préambule ni présentation ; puis on lisait : « Je n'ai pas grand-chose à ajouter en prose à cette cascaille de petits vers pour ainsi dire improvisés en cueillant en effet une délicieuse fleur rose dont j'ignore l'appellation botanique et qui croît dans les fentes du grès, sinon qu'on nous fit voir un sur lequel Philippe II [etc.] », le trait d'humour sur la tradition apocryphe étant déjà présent¹⁰. Nous ne savons pas si ces vers ont en effet été « pour ainsi dire improvisés » sur place, car, à la différence d'autres qui datent de cette même expédition en montagne, et que nous évoquerons plus loin, on ne les trouve pas esquissés dans le carnet ; cela ne peut que renforcer l'ambiguïté de l'excuse, si c'en est une, du poète : « petits » vers, bien sûr, comme il le disait du « Pin des Landes » qualifié de « petite pièce », mais ici « petits » peut avoir son sens propre, puisque ce poème très enlevé est écrit en hexasyllabes ; quant à l'« improvisation » de cette « cascaille », le poète n'en est-il pas plus fier que marri ?

L'excuse est encore différente dans le cas du poème « L'Escorial » ; comme plus haut je reproduis le texte du feuilleton de *La Presse* du 3 septembre 1840, qui comporte une phrase d'insertion supprimée pour la version de librairie :

Ces pauvres petits oiseaux [les hirondelles] semblaient effrayés du silence de mort qui régnait dans cette thébaïde, et s'efforçaient d'y jeter un peu de bruit et d'animation. Selon ma louable habitude, j'oubliai le monument que je venais voir et, préoccupé des hirondelles, je fis les vers suivants¹¹.

Ironique ou revendiquée, cette « louable » habitude ? Une fois encore l'ambiguïté l'emporte. La remarque jette au demeurant une lumière non négligeable sur le déclenchement de l'inspiration symbolique chez Gautier : la méditation sur le pouvoir naît du vol de l'hirondelle, comme celle sur le poète de la souffrance du pin. Mais il semble de bon ton de ne pas avouer ouvertement ce penchant instinctif à tirer de l'image (le palais, la forêt landaise) un élément de réflexion morale et d'élévation.

Cette réserve vaut encore pour le dernier exemple de cette série, quoiqu'il soit de nature un peu différente ; il s'agit du « Laurier du Generalife ». Ces vers-là n'ont pas été publiés dans le récit de voyage en prose, mais ont été donnés à lire aux abonnés de *La Presse* en guise de complément du feuilleton théâtral du 11 décembre 1843, précédés de l'indication suivante :

[...] Il est dix heures et l'on vient de nous apprendre que la fin de notre copie est égarée. [...] Nous prions le lecteur d'accepter, à la place de quinze lignes de prose, quinze vers de notre façon, promettant de lui rendre une autre fois les trois ou quatre syllabes que nous lui devons pour les

vers qui n'atteignent pas jusqu'à la marge.

Nous avons fait cela jadis à Grenade, dans un temps où nous avions nos dimanches libres¹².

Remarquons qu'ici Gautier décale le point d'appui de l'excuse : il ne met pas en cause la qualité de ses vers, peut-être parce qu'il sait qu'ils figurent (me semble-t-il) parmi les plus élégamment réussis de ceux que lui a inspirés l'Espagne ; mais il escamote tout de même la question de la beauté poétique à la faveur d'une plaisanterie sur les lignes incomplètes - qui étaient, comme on sait, une pomme de discorde entre rédacteurs et directeurs lors du paiement des feuilletons (on a accusé Dumas d'être un champion de la ligne presque blanche en fin de paragraphe, parce qu'elle lui était payée).

Par ailleurs ce poème, avec quelques autres dont nous allons parler à présent, permet de s'interroger autrement sur l'opinion que Gautier se faisait de sa propre activité de versificateur. La prépublication du passage sur les jardins du Generalife, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 juillet 1842, ne contient pas les vers sur le laurier-rose, alors que (à en croire, en tout cas, l'indication donnée par Gautier) ils avaient été composés sur place. Pourquoi, cette fois, les avoir gardés à part ? peut-être pour laisser se développer librement le lyrisme de la description en prose ?

Au milieu d'un de ces bassins s'épanouit, comme une immense corbeille, un gigantesque laurier-rose d'un éclat et d'une beauté incomparable. Au moment où je le vis, c'était comme une explosion de fleurs, comme le bouquet d'un feu d'artifice végétal ; une fraîcheur splendide et vigoureuse, presque bruyante, si ce mot peut s'appliquer à des couleurs, à faire paraître blafard le teint de la rose la plus vermeille ! Ses belles fleurs jaillissaient avec toute l'ardeur du désir vers la pure lumière du ciel ; ses nobles feuilles, taillées tout exprès par la nature pour couronner la gloire, lavées par la bruine des jets d'eau, étincelaient comme des émeraudes au soleil. Jamais rien ne m'a fait éprouver un sentiment plus vif de la beauté que ce laurier-rose du Generalife¹³.

Si l'on compare cette page aux trois strophes du poème écrit sur le même sujet, on se rend compte que les deux textes ne font pas double emploi, et que les vers ne répètent pas plus la description en prose que « Le pin des Landes » celle des Landes ou « L'Escorial » celle du palais de Philippe II. On y observe surtout une tendance à la personnification de l'arbuste, comparé à une jeune fille rougissante, à « Une odalisque nue attendant qu'on l'habilte », et capable, même, de « rendre [s]on baiser » au poète¹⁴.

Peut-être les lecteurs des feuillets sur Grenade publiés dans la *Revue des Deux Mondes* en juillet 1842 ont-ils tout simplement été privés du poème sur le laurier-rose parce qu'à cette date Gautier a déjà mis sur pied son projet d'éditer séparément *Tra los montes* et les poèmes ; cela fait un moment, d'ailleurs, qu'il publie dans divers périodiques les poèmes du futur recueil d'*España*. Dans un seul cas (sauf erreur) les vers précèdent la prose : le poème « Saint Christophe d'Écija »¹⁵ figure dans le *Musée des familles* dès avril 1841 alors que le passage correspondant du *Voyage*¹⁶ n'apparaît pas avant le 1^{er} novembre 1842, dans la *Revue des Deux Mondes*. Dans les autres cas

la publication du texte en prose précède celle du poème sur le même sujet, comme nous l'avons vu déjà pour « Le laurier du Generalife ». C'est le cas des deux pièces jumelles « En allant à la chartreuse de Miraflores » et « La fontaine du cimetière »¹⁷, qui auraient pu figurer dans le feuilleton de *La Presse* du 20 août 1840, mais qui sont publiées avec trois autres poèmes dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1841. Même observation pour les vers sur « La Vierge de Tolède »¹⁸, publiés dans le *Musée des familles* en juin 1841, après le texte correspondant en prose, donné à la *Revue de Paris* le 17 janvier de la même année. *Idem* encore pour le sonnet sur Séville vue du fleuve, « Perspective » : bien que composé « sur le Guadalquivir », à en croire la mention portée par l'auteur au bas du texte¹⁹, ce poème est écarté du dernier chapitre du *Voyage*, donné à la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} janvier 1843, au profit d'une publication isolée, dans *L'Artiste* du 3 mars 1844. Enfin « Le soupir du More »²⁰, romance écrite en mai 1841 pour le compositeur Bazin, aurait pu être jointe au chapitre XI du *Voyage*, qui évoque le même site, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 juillet 1842 : elle ne fut, en fait, publiée que le 7 janvier 1844, dans *L'Artiste*.

Dans tous ces cas, il est visible que la question de la qualité de la poésie n'est pas en cause ; on pourrait même soutenir au contraire que si, dès 1841, Gautier a l'idée de constituer en recueil les pièces de vers écrites en Espagne, ou après le retour, c'est qu'il y tient, et leur accorde une valeur intrinsèque. La preuve, c'est qu'il intègre à *España* des vers contenus non pas dans les prépublications du *Voyage*, mais dans ses feuilletons de théâtre : appartiennent à cette catégorie le beau quatrain « En passant près d'un cimetière »²¹, improvisé durant l'ennuyeuse représentation du vaudeville *Les Anglais en voyage* (feuilleton de *La Presse* du 8 juillet 1844), et la chanson « J'ai dans mon cœur »²², qui mérite un commentaire. Gautier l'avait tirée de couplets populaires espagnols notés durant le voyage, et dont son carnet contient plusieurs essais d'adaptation²³. C'est la désolation suscitée en lui par la médiocrité d'un opéra-comique, *Les Diamants de la couronne*, dont il rend compte dans le feuilleton de *La Presse* du 19 mars 1841, qui le pousse à y publier son poème. Au personnage raté de bohémienne présenté par le livret, il oppose le souvenir d'une vraie gitane vue à Grenade : « Tout en dansant, dit-il, elle chantait, avec cet accent profond et guttural que les Arabes ont laissé à l'Espagne, une chanson folle et bizarre que nous n'avons pas oubliée [...] »²⁴ ; suivaient les vers, que Gautier a ensuite jugés dignes du futur recueil puisque, dans le récit en prose du séjour à Grenade (*Revue des Deux Mondes* du 15 juillet 1842), il ne les reprend pas, mais compense, en quelque sorte, leur absence en étoffant l'évocation de la petite danseuse esquissée dans *La Presse*²⁵.

Nous voilà donc enclins à inverser notre première impression : Gautier tiendrait à ses vers. Et la présentation minorante du « Pin des Landes » dans le feuilleton de *La Presse* ne serait alors, en effet, qu'une précaution oratoire. Hypothèse plausible, si l'on songe à la manière dont, dans le *Voyage*, l'auteur fait allusion aux trois poèmes qu'il a esquissés sur les pentes du Mulhacen (leurs brouillons figurent dans le carnet) :

[...] mon compagnon et le jeune Allemand voulurent profiter de la fin du jour pour gravir à pied et tout seuls le dernier mamelon. Quant à moi, je préférerais rester, et, l'esprit ému de ce spectacle grandiose et sublime, je me mis à griffonner sur mon carnet quelques vers, sinon bien tournés, ayant du moins le mérite d'être les seuls alexandrins composés à une pareille élévation²⁶.

L'apparente dépréciation (« sinon bien tournés ») n'empêche pas de voir que Gautier évoque sans persifler les circonstances de l'inspiration (« l'esprit ému ») ; nous pouvons aussi observer que « Le pin des Landes », « J'ai dans mon cœur » et ces trois poèmes montagnards, c'est-à-dire des pièces de tonalités bien diverses, sont tous esquissés dès le carnet, ce qui plaide plutôt en faveur de leur authenticité ou, si l'on préfère, de leur véracité.

Comment conclure ? Apparemment Gautier tenait, en 1840, à faire figurer de la poésie dans ses « Lettres d'un feuilletoniste », puisqu'il semble avoir été affecté par la perte de « deux pièces de vers » envoyées à Girardin pour la troisième de ces « Lettres » : le directeur de *La Presse* explique en tout cas par cette perte les deux mois de retard pris par la publication du récit du voyage²⁷. On voit aussi, à d'autres indices, que l'intention poétique du voyageur est documentaire, nous dirions aujourd'hui folklorique ; dans le chapitre XII du *Voyage (Revue des Deux Mondes, 15 août 1842)*, Gautier évoque une étape nocturne au cours de laquelle il écoute les muletiers « chanter des couplets d'amour avec ce son guttural et ces portements de voix toujours si poétiques, la nuit, dans les montagnes » ; et, pour échantillon, il donne face à face le texte espagnol et la traduction française de « deux stances probablement improvisées, qui [lui] sont restées gravées dans la mémoire par leur gracieuse bizarrerie »²⁸ - si bien gravées qu'après les avoir notées dans son carnet il en a fait une romance, mise en musique en 1843 par Théodore Labarre, et qui figure naturellement dans *España*, sous le titre « J'allais partir »²⁹. Deux autres courts poèmes, insérés directement dans *España* sans publication journalistique antérieure, sont tirés de même de couplets espagnols entendus sur le vif et notés dans le carnet : « *Letrilla* » et « J'ai laissé de mon sein de neige »³⁰.

Tout cela n'est pas le fait d'un poète qui se désintéresse de sa production, encore moins d'un homme porté à la dévaluer. Mais il est dit que jusqu'au bout de cette modeste enquête Gautier nous narguera : nous constatons, en effet, que dans *España* figure une pièce, d'ailleurs vive et enlevée, intitulée « Séguidille », qui apparemment pourrait être jointe sans difficulté à celles que caractérise la même couleur locale³¹ ; or ces couplets viennent d'un texte on ne peut moins sérieux, ce vaudeville d'*Un voyage en Espagne*, ficelé avec le concours de Paul Siraudin et dans lequel Gautier se moque avec gaieté des travers des Français en voyage ! Que penser, dès lors, de la légitimité de vers écrits pour faire sourire, et transplantés tels quels dans un recueil « sérieux » ? Gautier aurait pu répondre qu'il s'était inspiré pour les écrire d'un texte espagnol authentique, et dont l'auteur n'était autre que le poète romantique national Bretón de los Herreros (qui prit très mal la chose)³² : irrévérence, donc, mais aussi

variation sur un motif indiscutable... L'honnêteté oblige à reconnaître que, lue à sa place dans ce vaudeville parodique, ladite « Séguidille » est simplement plaisante ; mais que, relue au sein d'un recueil de poésie estampillée française, et romantique à bien des égards, elle prend un air troublant de *Contes d'Espagne et d'Italie*...

Que cette ambivalence (dont Musset est, lui aussi, le champion) nous soit une raison de plus de ne pas trancher. À la toute fin de son voyage, faisant escale à Carthagène sur le chemin du retour, Gautier évoque les chantiers navals abandonnés, envahis de grillons au point qu' « on ne sait où poser le pied pour n'en pas écraser ». Et il ajoute : « Malgré l'amour que j'éprouve pour les grillons, amour que j'ai exprimé en prose et en vers, je dois convenir qu'il y en avait un peu trop »³³. Bien que le mot « prose » précède ici le mot « vers », il est clair qu'une telle formule n'entraîne aucune hiérarchie des deux modes d'écriture, encore moins une infériorité du second par rapport au premier. Laissons donc son caractère tout relatif à la rime « feuillet / mirliton »...

Patrick Berthier

(Université de Picardie Jules-Verne, Amiens)

NOTES

1. *Voyage en Espagne* suivi d'*España*, Gallimard, Folio, 2^e éd. revue, 1999, p. 457-459. Toutes les références au *Voyage* comme au recueil renverront à cette édition.
2. Pour le détail exact de ces publications et la liste complète des pièces de vers qu'elles contiennent, je me permets de renvoyer à mon édition, déjà citée, p. 514-518.
3. *España*, p. 459-460.
4. *Ibid.*, p. 467-469.
5. *Voyage en Espagne*, p. 101.
6. *España*, p. 494-496.
7. *Voyage en Espagne*, p. 407 et n. 14.
8. *España*, p. 457.
9. *Voyage en Espagne*, p. 39 et n. 1. Pour les esquisses du carnet, voir p. 521 et p. 523.
10. *Ibid.*, p. 103 et n. 16.
11. *Ibid.*, p. 167 et n. 2.
12. Cité *Ibid.*, p. 592, n. 39.
13. *Ibid.*, p. 292.
14. *España*, p. 488.
15. *Ibid.*, p. 501-502.
16. *Voyage en Espagne*, p. 365-366.
17. *España*, p. 461-462 (et *Voyage en Espagne*, p. 84-86).
18. *Ibid.*, p. 476-477 (et *voyage*, p. 191-192).
19. *Ibid.*, p. 500 (et *Voyage*, p. 409-410.). La prépublication de l'*Artiste* spécifie même : « Sur le Guadalquivir, à bord du bateau à vapeur » (cité p. 594, n. 50).
20. *España*, p. 491-492 (et *Voyage*, p. 275-276).

21. *Ibid.*, p. 480 et n. 28.
22. *Ibid.*, p. 487 et n. 38.
23. Voir p. 534.
24. Cité in *Voyage en Espagne*, p. 577, n. 42.
25. Voir *Ibid.*, p. 296.
26. *Ibid.*, p. 313 et n. 49 ; les trois poèmes sont « Dans la *sierra* » et « Le poète et la foule » et « J'étais monté plus haut » (*España*, p. 483-485 ; pour les esquisses du carnet, voir p. 529 et p. 534).
27. Note de Girardin en tête de la troisième « Lettre d'un feuilletoniste » (*La Presse*, 7 août 1840, cité p. 588, n. 10).
28. *Voyage en Espagne*, p. 322.
29. *España*, p. 490 et n. 43, et pour le carnet, p. 535 et n. 24.
30. *Ibid.*, p. 489-491.
31. *Ibid.*, p. 470.
32. Voir p. 589, n. 16 et, sur le vaudeville lui-même, ma préface, p. 11-13.
33. *Voyage en Espagne*, p. 443.

A PROPOS D'UN VERS DE « L'ESCURIAL »

L'Escurial, seizième poésie d'*España*, se situe vers la fin de la première partie du recueil, celle où Gautier exprime ses émotions de voyageur qui découvre le nord de l'Espagne c'est-à-dire les deux Castilles. L'entrée dans la seconde partie de l'ouvrage, consacrée à l'Andalousie, aura lieu cinq poèmes plus loin, avec *les Trois Grâces de Grenade*. Dans cette première partie, les poésies qui présentent une forme plutôt traditionnelle, sonnets ou suites d'alexandrins à rimes plates dominent. Mais *L'Escurial* est une pièce courte, composée de trois sixains d'alexandrins.

C'est une poésie que Gautier publia dans *la Presse* le 3 septembre 1840, dans la «neuvième lettre d'un feuilletoniste» qui constituera le chapitre IX de *Tra los montes* (je reprends par commodité ce titre de la première édition du *Voyage en Espagne*, en 1843, bien qu'il ait été changé dès la seconde édition). Vu la date de parution de cette poésie, on peut affirmer qu'elle fut écrite en Espagne même, et que l'esquisse aura même suivi de peu la visite du palais-monastère ; pièce vraisemblablement conçue, donc, dans la fraîcheur des impressions du voyage et à l'écart des bibliothèques : cette spontanéité de l'inspiration la sépare peut-être de la poésie qui suit dans *España*, *Le Roi solitaire*, consacrée à Philippe II, qui fut publiée seulement en novembre 1841 et pour laquelle Gautier s'est peut-être donné davantage le temps de la réflexion.

Le vers qui m'intéresse dans *L'Escurial* et sur lequel porte cette brève communication comporte une référence érudite. *L'Escurial*, que *Tra los montes* considère comme une monstruosité puisqu'il l'appelle un «Léviathan d'architecture» y est présenté comme la :

« Débauche de granit du Tibère espagnol! »

C'est cette référence à Tibère qui m'intéresse. Où Gautier l'a-t-il trouvée ? La formulation de cette périphrase, dépourvue de toute explicitation, ne donne pas l'impression qu'il s'agit d'une invention: tout au contraire, on dirait qu'il s'agit d'un lieu commun. L'idée qui lui est sous-jacente n'a-t-elle pas influencé Gautier dans toutes ses évocations du palais-monastère élevé pour et par la volonté de Philippe II ?

Deux possibilités se présentent à nous : ou bien cette comparaison a été suggérée à Gautier au cours de son voyage, ou bien, et c'est l'hypothèse à laquelle je m'arrête, il l'avait en tête au moment même où il entreprenait sa visite de l'Escurial, et c'était là une idée, un *a priori* même, pourrait-on dire, amené avec lui de France. En effet, assimiler Philippe II à Tibère, n'était certainement pas dans son esprit un éloge : l'antipathie que Gautier semble éprouver pour le constructeur de l'Escurial rejaillit sur la construction elle-même, voire sur son architecte, Herrera, célébré pourtant par les historiens d'art de l'époque ; tout le chapitre IX de *Tra los montes* est marqué par un esprit de dénigrement rare chez Gautier, qui trouvait d'ordinaire qu'il était si « doux d'admirer ».

On pourrait évidemment soutenir la proposition inverse : le goût artistique de Gautier ayant été offusqué par cette «débauche de granit» qu'est l'Escorial, l'hostilité éprouvée à l'égard de ce monument se serait reportée sur son inventeur. On peut arguer, même, que ce chapitre, écrit sans doute pendant l'été 1840, étant postérieur à la découverte de l'art mauresque d'Andalousie, qui eut lieu en juillet et août, — art qu'il avait adoré — l'opposition entre les deux types d'architecture aurait incité Gautier à rejeter radicalement le style de la Contre-Réforme espagnole et donc de son promoteur, le second roi Habsbourg; mais cela n'expliquerait de toute façon pas la référence précise à Tibère. Il me semble plutôt qu'un sentiment d'hostilité intellectuelle et morale préexistait chez Gautier à la visite du monument. En quoi d'ailleurs Gautier suivait les préjugés de son temps à l'égard de Philippe II. L'historiographie montre que ce roi était sévèrement critiqué : on imputait à ses erreurs politiques et à ses méthodes de gouvernement le déclin de l'Espagne ; déclin qui n'allait que se précipiter sous les derniers rois Habsbourgs et aboutir à un effondrement qui n'avait pu être réparé que sous le règne de Charles III, à la fin du XVIII^e siècle.

Ces critiques à l'égard de Philippe II portaient autant sur son action politique que sur sa vie privée. Il était reproché à Philippe II d'avoir soutenu le rôle de l'Inquisition et d'avoir voulu en étendre l'action aux Flandres, d'avoir provoqué par là la guerre civile qui devait aboutir à la naissance des Provinces Unies protestantes, définitivement perdues pour l'Espagne après des décennies de guerres cruelles et une répression impitoyable menée par le duc d'Albe¹, d'avoir perpétué les excès de la colonisation aux Amériques; d'avoir ruiné son pays par des guerres incessantes et des ambitions piccolines (désastre de l'Invincible Armada), par une mauvaise gestion des richesses arrachées au Pérou, enfin d'avoir gaspillé le capital humain de ses possessions par suite de son caractère autoritaire et soupçonneux. Telles sont, pour l'essentiel, les critiques politiques et socio-économiques. Mais, et ceci rejoint plutôt les domaines de la polémique, de la petite histoire et de la littérature², les critiques concernant l'homme privé sont plus sévères encore car elles aboutissent à faire du fils de Charles Quint un personnage odieux: on lui imputa notamment la mort de son fils don Carlos et l'empoisonnement de la reine Elisabeth de Valois, sa troisième épouse³.

Il s'agit là très certainement de légendes, et même de légendes tenaces, qui ont constitué ce que les historiens Espagnols de l'école moderne appellent *la leyenda negra* qui remonte précisément à l'époque même de Philippe II; légende créée par ses adversaires et notamment par Guillaume le Taciturne, prince d'Orange, qui prit la tête de la révolte des Pays-Bas après la mort du Comte d'Egmont. Le Taciturne envoya à toutes les cours d'Europe une sorte de libelle nommé *Apologie* qui imputait à Philippe II la mort de son fils et de son épouse pour des motifs tortueux où la jalousie n'était pas seule en cause⁴.... Philippe II ne daigna pas y répondre, ce qui fut une faute politique supplémentaire selon les historiens⁵ car les peuples interprétèrent ce mépris comme un aveu de culpabilité. Il fallait bien trouver un coupable au déclin de l'Espagne, et ce fut Philippe II.

En revanche, ce roi Habsbourg, pas plus qu'aucun autre de sa dynastie, n'encourut jamais de reproche sur le plan artistique : Philippe II fut un mécène fastueux, et s'il méconnut Le Greco, il commanda de nombreux tableaux au Titien, enrichit et orna les églises, constitua de riches bibliothèques et fit bâtir l'Escorial. C'est par là qu'il aurait pu intéresser Gautier ; or celui-ci, s'opposant aux louanges habituelles, se livre à une description fortement dépréciative de ce monument singulier qu'est l'*Escorial*.

Pour élucider cette petite énigme, il semble à propos d'interroger la littérature. Deux œuvres, en effet, se présentent immédiatement à l'esprit : la nouvelle de l'abbé de Saint-Réal, *Dom Carlos*, écrite en 1672 et la pièce célèbre de Schiller qui date de 1798. Gautier, qui n'aimait pas beaucoup les gloires du Grand Siècle, pouvait avoir été attiré par Saint-Réal, auteur laissé un peu dans l'ombre ; quant au *Don Carlos* de Schiller, il le connaissait bien et le tenait pour une des meilleures pièces de son auteur, il s'est exprimé à plusieurs reprises très nettement à ce sujet. J'ai donc relu ces deux œuvres attentivement dans l'espoir d'y trouver la source que je cherchais : en vain. Philippe II (dont le portrait est extrêmement noir dans ces deux œuvres) est bien comparé par Schiller à un empereur romain, mais c'est à Néron. Peut-on s'arrêter là et penser à une possible confusion dans l'esprit de Gautier, qui, se souvenant vaguement de Schiller, aurait substitué Tibère à Néron ? Cela me semble peu admissible, Gautier étant doté d'une mémoire littéraire très fidèle. D'autre part, Tibère n'est pas Néron, le portrait de ces deux empereurs, pour qui a traduit un peu de Suétone ou de Tacite ne saurait se confondre. Toutefois, cette expression de Gautier qui a fixé mon attention, «le Tibère espagnol», est trop précise pour se ramener à une vague antipathie héritée des leçons d'histoire inculquées au Collège. Quelle peut donc en être l'origine ?

Ce rapprochement de Philippe II avec Tibère ne pouvait au XIX^e siècle être fait qu'en connaissance de cause car l'enseignement des humanités entraînait une bonne connaissance de l'histoire ancienne. Tacite dans les *Annales* et Suétone dans les *Vies des douze Césars* ont donné des détails suffisamment marquants pour que les empereurs de la dynastie julio-claudienne vivent de façon presque ineffaçable dans les mémoires des latinistes. La personnalité sinistre de Tibère contraste avec un règne plutôt positif. L'empire fut constamment en paix à l'intérieur. Les barbares étaient contenus au nord ou en Asie par Germanicus ou ses successeurs. La prospérité régnait et les impôts ne furent pas augmentés ; pourtant à sa mort, Tibère laissait un trésor bien garni. Cet aspect général positif était-il est vrai entaché d'actions arbitraires et cruelles qui avaient terrifié les contemporains. Dans les débuts de sa vie, Tibère qui n'était devenu prince à la mort d'Auguste qu'à un âge avancé, s'était efforcé de donner une image modérée et libérale, conservant une grande maîtrise de soi-même, se montrait insensible aux injures et affectait de consulter le sénat sur toute chose. Mais ce masque ne donna le change que peu de temps et il mourut détesté : le

peuple lui imputa la mort de Germanicus et de plusieurs de ses parents les plus proches et certains de ses favoris comme Séjan dont il extermina aussi toute la famille. Malgré sa force physique, Tibère craignait constamment pour sa vie. Dans sa jeunesse, sous Auguste, il s'était retiré à Rhodes où il avait passé sept années en disgrâce. Empereur, il quitta volontairement Rome et s'installa dans l'île de Caprée, aux hautes falaises, où il se sentait plus en sécurité et n'eut que des velléités de revenir à Rome. Dans cette île, il se livra, raconte Suétone, aux plus ignobles débauches. Il mourut finalement en Campanie et il semble que sa fin ait été hâtée : il fut étouffé sous un coussin alors qu'il revenait à lui après une défaillance. Le peuple de Rome montra ouvertement sa joie à l'annonce de cette mort.

A vrai dire, les ressemblances réelles entre Philippe II et Tibère sont peu nombreuses. L'un enrichit son pays, l'autre le ruina. L'un préserva la paix, l'autre mena des guerres continuelles. L'un fut un débauché, l'autre, malgré ses quatre mariages et deux ou trois maîtresses fut presque un ascète. Mais si l'on adopte les médisances de la légende noire, on peut admettre que tous deux avaient en commun la dissimulation et la maîtrise de soi, le manque de pitié, le dédain de l'opinion publique, et de nombreux crimes sur leurs proches. Quels sont donc les auteurs qui ont opéré ces rapprochements et que Gautier pouvait avoir lus ?

Renonçant aux écrivains, j'ai cherché du côté des historiens et des philosophes. Ni le cardinal de Retz, ni Saint-Simon, ni le dictionnaire de Bayle, ni le dictionnaire de Trévoux, ni l'Encyclopédie ne m'ont livré le renseignement cherché. En revanche, Montesquieu et Voltaire se sont montrés beaucoup moins décevants.

Montesquieu avait entrepris vers 1724⁶, un ouvrage qui se serait intitulé *le Prince*, ou *les Princes*, ouvrage jamais réalisé finalement et dont il ne reste que quelques morceaux littérairement élaborés de façon définitive. Ces *Réflexions sur le caractère de quelques princes et sur quelques événements de leur vie* comportent, à la façon des *Vies parallèles* de Plutarque, une comparaison systématique des personnalités politiques de Tibère, Louis XI et Philippe II. Cette comparaison établit la supériorité de Tibère sur les deux autres rois, Tibère étant selon Montesquieu un génie politique alors que Louis XI n'était capable que d'intrigues et Philippe II d'obstination. Je simplifie un peu l'analyse de Montesquieu et je citerai simplement les deux phrases qui encadrent le morceau consacré à Philippe II. La première :

«Philippe II me paraît encore fort inférieur à Tibère.»

Et la conclusion :

«Ainsi il ne mérita [ni] les louanges d'un prince pacifique, ni celles d'un prince guerrier. Il affaiblit ses forces et laissa à ses enfants les mêmes terres, et non pas la même monarchie.»⁷

On peut se demander si l'idée appartient en propre à Montesquieu ou s'il l'a trouvée chez d'autres⁸. La piste demeure ouverte ; personnellement je ne crois pas que

Montesquieu ait opéré de lui-même ce rapprochement entre Philippe II et Tibère et j'incline plutôt à penser qu'il s'agit d'une idée qui était dans l'air du temps : tout au plus en a-t-il aggravé la portée en insistant sur l'infériorité de Philippe II. Mais de toute façon, pour intéressant qu'il soit, le texte de Montesquieu ne peut constituer la source du vers de Gautier puisqu'il n'a été publié, comme beaucoup de textes inachevés de cet auteur, qu'à la fin du XIX^e siècle, en 1892 exactement.

Par ailleurs, je ne crois pas que Gautier, qui ignorait le castillan avant de franchir les Pyrénées, ait jamais lu le moindre historien espagnol. Il faut donc que ce soit un auteur français, ou traduit en français, qui lui ait suggéré cette comparaison. En définitive, il me semble plus que probable que ce rapprochement lui a été suggéré par Voltaire, dans *l'Essai sur les mœurs*, chapitre 162. Voici le texte :

« Ceux qui ont comparé depuis peu⁹ Philippe II à Tibère n'ont certainement vu ni l'un ni l'autre. D'ailleurs, quand Tibère commandait les légions et les faisait combattre, il était à leur tête ; et Philippe était dans une chapelle entre deux recollets, pendant que le prince de Savoie, et ce comte d'Egmont, qu'il fit périr depuis sur l'échafaud, lui gagnaient la bataille de Saint-Quentin. Tibère n'était ni superstitieux ni hypocrite ; et Philippe prenait souvent un crucifix en main quand il ordonnait des meurtres. Les débauches du Romain et les voluptés de l'Espagnol ne se ressemblent pas. La dissimulation même qui les caractérise l'un et l'autre semble différente : celle de Tibère semble plus fourbe, celle de Philippe plus taciturne. Il faut distinguer entre parler pour tromper, et se taire pour être impénétrable. Tous deux paraissent avoir eu une cruauté tranquille et réfléchie ; mais combien de princes et d'hommes publics ont mérité le même reproche ! »

Ce texte qui offre des points de ressemblance avec les fragments écrits une trentaine d'années plus tôt par Montesquieu est probablement la source du vers de Gautier. Gautier, lecteur de Voltaire ? On ne s'y attend pas *a priori*. J'avoue n'avoir pas trouvé de preuve que Gautier ait eu *l'Essai sur les mœurs* sur les rayons de sa bibliothèque : le catalogue de ses livres, dressé lors de la vente de 1873, ne mentionne aucun exemplaire de cet ouvrage, ni d'ailleurs de pratiquement aucun ouvrage de l'époque des Lumières. Mais ce catalogue n'est pas complet et ne reproduit pas, en tout cas, la liste des innombrables livres connus de ce lecteur infatigable. *L'Essai sur les mœurs* était dans toutes les mains et les idées de Voltaire très populaires. Dans la notice sur Pierre-François-Alexandre Lefèvre écrite par Lepeintre pour accompagner ses pièces de théâtre éditées chez M^{me} Veuve Dabo en 1822, sont racontées les tracasseries de la censure s'opposant à la création de *Don Carlos* ; Lepeintre écrit : « Eh ! quel intérêt peut-on prendre à l'odieuse mémoire d'un Philippe II, le Tibère de l'Espagne ? » Et cette phrase met fin sans doute à cette trop longue enquête sur ce vers, ce demi-vers même d'une pièce poétique qui n'est pas, en soi, un immense chef-d'œuvre !

Il m'a semblé intéressant de comprendre pourquoi Gautier a repris ce rapprochement que Voltaire entre autres a établi entre Tibère et Philippe II, rapprochement qui,

musicalement et plastiquement, n'ajoute rien au vers de *L'Escurial*. Je crois que Gautier était médiocrement révolté par les noirceurs attribuées au second des Habsbourgs, même s'il croyait en leur véracité historique. Mais au-delà des événements qui ont secoué la péninsule ibérique, les Flandres, l'Europe et l'Amérique au Siècle d'Or, c'est à Tibère lui-même, à l'image que les historiens nous en ont léguée qu'il faut revenir. Car parmi les rapprochements possibles entre les deux monarques, il en est un que ni Montesquieu, ni Voltaire n'ont fait, mais qui s'est certainement imposé au touriste en route pour l'Escurial, c'est ce goût de la solitude, du secret, cette défiance des autres, qui poussa Tibère à vivre le plus souvent à l'écart de Rome, et Philippe II à construire son palais loin des villes, à une distance respectable de Tolède, la capitale traditionnelle de Castille, et de Madrid, la capitale nouvelle édifée par la propre volonté du monarque. Parmi les paysages d'Espagne, la Castille semble avoir peu touché Gautier, qui s'enthousiasma au contraire pour l'Andalousie. Les huit lieues qui séparent l'Escurial de Madrid lui semblent un désert d'une aridité physique et esthétique effroyable :

« on ne peut rien imaginer de plus aride et de plus désolé que la campagne qu'il faut traverser pour s'y rendre...»

commence-t-il dans *Tra los montes*, et dans *España*, la poésie débute ainsi :

Posé comme un défi tout près d'une montagne,
L'on aperçoit de loin dans la morne campagne
Le sombre Escurial, à trois cents pieds du sol ...

A présent, on a envie de se demander: pourquoi Gautier a-t-il perçu l'Escurial comme un défi? Quel genre de défi d'ailleurs ? Le texte en prose ne nous éclaire pas directement pour comprendre cette expression. Il est bien clair toutefois que ce défi est lancé par celui qui a conçu le monument, c'est-à-dire Philippe II lui-même, bien plus que son architecte Herrera. Et l'on comprend intuitivement que le défi dont il s'agit n'est pas un défi architectural mais un défi au bon sens, aux lois habituelles de la vie en société et tout particulièrement au mode de vie habituel dans une monarchie. Philippe II disparu, ce style de vie qu'il imposait à son entourage s'est évanoui :

Moines, prêtres, soldats, courtisans, tout a fui !

Gautier semble avoir éprouvé, pour le genre de vie qu'avait pu mener le monarque espagnol dans son palais-monastère la plus vive antipathie, genre de vie qu'il a cru percevoir dans l'architecture elle-même : la monotonie de la construction avec ses multiples fenêtres, toutes semblables, l'absence quasi-totale de décoration sur les façades, la lourdeur de l'église, la mesquinerie de ces innombrables corridors qu'un guide aveugle lui aurait fait emprunter, et pour finir le funèbre Panthéon ont exercé sur le narrateur de *Tra los montes* l'impression la plus déprimante qui soit. Il y a là finalement

une osmose entre tempérament et sentiment esthétique chez celui qui a écrit : «Trois choses me plaisent : l'or, le marbre et la pourpre, éclat, solidité, couleur ¹⁰.» On pourrait rétorquer à Gautier que le marbre est plus périssable que le granit. Mais cette roche, sans doute parce que son grain la rend peu apte à la sculpture, semble se situer à l'opposé de la vie et symbolise fréquemment en poésie la pétrification, la mort. On peut établir sur ce point un rapprochement, qui n'a jamais été fait à ma connaissance, entre cette poésie, *l'Escorial*, et le *Spleen* de Baudelaire qui commence par :

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans !

Dans ce poème bien connu, Baudelaire énumère dans un désordre apparent une série de comparaisons : 1. « un gros meuble à tiroirs encombre de bilans » ; 2. « une pyramide, un immense caveau » ; 3. « un cimetière abhoré de la lune » ; 4. « un vieux boudoir plein de roses fanées » ; 5. « un granit entouré d'une vague épouvante, un vieux sphinx... ». Je cite intégralement les vers qui développent cette cinquième comparaison et qui ont quelques éléments communs avec *l'Escorial* de Gautier :

— Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux ;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

Il est vrai qu'ici le granit n'est pas une construction, mais une sculpture, un sphinx, donc une sorte de personnage qui s'anime au dernier vers et chante, non pas au soleil levant comme la statue de Memnon, mais au soleil couchant. Il s'est opéré en fait dans ce *Spleen*, un glissement de la seconde comparaison (« la pyramide, l'immense caveau », monument doublement lié à la mort puisque inanimé par définition et destiné à un usage funéraire) à celle du sphinx qui n'est qu'« assoupi ». Or, le même passage se produit dans *l'Escorial* puisque la seconde strophe débute ainsi :

Jamais vieux Pharaon, au flanc d'un mont d'Egypte,
Ne fit pour sa momie une plus noire crypte ;
Jamais sphinx au désert n'a gardé plus d'ennui...

Une même triade se trouve ainsi établie dans les deux poèmes, entre bâtiment (pyramide, caveau, Escorial, crypte), d'une part, sphinx ensuite et personnage central, le moi lyrique chez Baudelaire et le Tibère espagnol chez Gautier, d'autre part, avec glissement supplémentaire vers le motif du Pharaon. Il y a ainsi une certaine ressemblance entre ce moi lyrique baudelairien, gagné par la pétrification, et le vieux roi solitaire de l'Escorial dont le palais-tombeau, comparé par Gautier à un « éléphant monstrueux » est quasiment le symbole¹¹. Le granit fonctionne partout comme

métonymie de la mort qui se répercute dans l'image du sphinx, mystérieux et taciturne, ce qui convient aussi bien à l'image du vieux roi de l'Escorial (on imagine toujours Philippe II âgé) qu'à celle, romantique, du poète assoupi et délaissé qui attend le crépuscule pour chanter. Il y a incontestablement une ressemblance entre ces deux poèmes.

Pourtant le pessimisme de Gautier n'est pas celui de Baudelaire. La contemplation du monde extérieur sera capable, jusqu'à ses derniers jours, de l'arracher à sa tristesse native. Ainsi, *l'Escorial*, poésie qui commence dans une atmosphère funèbre, minérale, se termine-t-elle heureusement dans la « folle gaité » des « essaims d'hirondelles » qui nichent dans les parties aériennes de l'Escorial, et qui apportent, de façon inespérée, une promesse de résurrection et comme un démenti aux observations humoristico-funèbres qui, dans *Tra los montes*, terminent la visite du panthéon des rois d'Espagne :

« Les morts que renferment les urnes sépulcrales paraissent plus morts que tous les autres, et l'on a peine à croire qu'ils puissent jamais venir à bout de ressusciter. »

La cohérence stylistique de la prose journalistique permettait sans doute de telles considérations, d'ailleurs glissées en passant. Mais dans une poésie d'*España*, recueil profondément dynamique parce que soulevé par le plaisir de la découverte — et qui mérite bien sa place parmi les *Poésies nouvelles* — le pessimisme intégral n'était pas possible. Aussi, après nous avoir décrit l'Escorial sur le mode de l'immobilité et de la mort, après avoir évoqué, peut-être, métaphoriquement, l'esprit assoupi du roi dans l'image de la cigogne qui s'endort « au bout des cheminées », Gautier conclut sa poésie par cette évocation qui est aussi un retour à la vie. Voici donc

[...] des essaims d'hirondelles
Qui, pour le réveiller, agacent à coups d'ailes
Le géant assoupi qui rêve éternité !...

La chute du poème est heureuse, et pourtant ce dernier vers ajoute une nouvelle idée qui n'est pas tout à fait claire. Comment l'Escorial, que désigne apparemment la périphrase « géant assoupi » pourrait-il « rêver d'éternité » ? N'y aurait-il pas plutôt ici, à nouveau, une assimilation plus ou moins claire du monument et de son propriétaire? Ceci me semble probable.

Gautier n'aimait pas le granit, « âpre comme une lime et revêche comme du papier de verre¹². » Il lui préférait le marbre. Que reste-t-il aujourd'hui des villas de Tibère à Capri ? Bien moins que des monuments, plus vieux de deux mille ans, construits pour Chéops et autres Pharaons. Moins ancien qu'eux, l'Escorial, qui déplaisait tant à Gautier semble aujourd'hui comme au temps de son édification, symboliser l'esprit d'une certaine Espagne, celle de la Castille, de la Reconquista, de Ribera, de Zurbarán, des mystiques espagnols, de l'austérité. Ainsi, la poésie que le palais de

Philippe II a inspirée à Gautier est l'une des pièces qui, dans *España* traduisent la perplexité du poète devant cette facette du monde ibérique. Passés le « désert » de la Manche et la sierra Morena viendra l'Andalousie, l'orient de l'Europe, dont l'esprit festif le dédommagera instantanément de l'austérité castillane. Son voyage, dont *España* est le récit poétique, se présente ainsi comme une remontée du temps : après le règne de Philippe II, le temps de Charles Quint, des Rois catholiques et des rois Maures s'ouvrira à lui et lui inspirera une poésie d'un romantisme plus frais, plus spontané, plus direct, moins tourmenté.

François BRUNET

NOTES

1. Ces événements servent de toile de fond à la nouvelle de Saint-Réal et au drame de Schiller. Le même sujet (la rivalité amoureuse de Philippe II et de l'infant Don Carlos) est également traité par Pierre-François-Alexandre Lefèvre (1741-1813) : *Don Carlos* (1781) fut créé au théâtre de Monsieur pour deux représentations seulement en 1784, puis joué à l'Odéon le 20 décembre 1820. Vittorio Alfieri (1749-1803) écrivit aussi un *Filippo* terminé en 1783 et Marie-Joseph Chénier un *Philippe* qui voisine dans son théâtre avec un *Tibère* dans l'édition de son théâtre publié par Lepeintre chez Dabo en 1822.
2. Domaines dans lesquels Montesquieu ne s'aventure pas : ses critiques sont purement politiques ou socio-économiques et il ne parle nulle part des crimes privés imputés à Philippe II.
3. Dans sa nouvelle écrite en 1672, Saint-Réal le montre pour finir, mourant rongé par les remords et (je cite Saint-Réal) par « un ulcère, qui engendra une quantité effroyable de poux, dont il fut dévoré tout vivant et étouffé, quand ils ne trouvèrent plus de quoi se nourrir sur son corps ».
4. Voici en quels termes Manuel Fernando Álvarez, auteur d'un ouvrage qui fait autorité sur le second des Habsbourg commente cette manœuvre de Guillaume d'Orange pour discréditer Philippe II : [...] *Felipe II había heredado de su padre, Carlos V, el título de conde de Flandes. Felipe II no era un rey usurpador: era el legítimo soberano de los Países Bajos. Por lo tanto, la rebelión había que justificarla. Y era evidente que si se podía presentar al Rey como un monstruo asentado en el trono, todo resultaba más fácil. Así cuando en 1568, el mismo año de las odiosas ejecuciones de los condes de Egmont y de Horn, se supo que don Carlos había muerto en prisión y que a los pocos meses moría la reina Isabel de Valois, Guillermo de Orange se encontró con material suficiente para montar su propaganda. A fin de cuentas, él había sido uno de los compromisarios de la Monarquía católica que habían negociado, en nombre, precisamente, de Felipe II, la paz de Cateau-Cambrésis. Y no podía olvidar que en un principio, cuando se tanteaba una posible alianza matrimonial entre Francia y España, los nombres que se barajaron habían sido los de don Carlos e Isabel, y que más tarde aquél había sido desplazado por Felipe II. Don Carlos e Isabel, precisamente los que morían, uno tras otro, con un intervalo de pocos meses, en 1568 ! Y Don Carlos, como rebelde al trono, acabando sus días en prisión. Por qué no unir ambos destinos una vez más ? Los dos eran de la misma edad, y se sabía que el Príncipe había guardado siempre una rendida admiración hacia la dulce Reina, que a punto había estado de convertirse en su esposa. [L'auteur explique ensuite comment Philippe II se serait débrouillé pour se débarrasser de la Reine afin d'épouser sa nièce, Ana de Austria.] Esa sería la trama de la Apologie de Guillermo de Orange que dejaría a Europa asombrada en la década de los ochenta. En verdad, podía afirmarse que Felipe II era «el demonio del Mediodía». Su poder era monstruoso, y la rebelión, un deber sagrado.*
5. Notamment selon Voltaire, dans le chapitre 162 de l'*Essai sur les mœurs*. Il écrit : «Était-ce l'orgueil, était-ce la force de la vérité qui empêchait Philippe de répondre? Pouvait-il mépriser ce terrible manifeste du prince d'Orange, comme on méprise ces libelles obscurs, composés par d'obscurs vagabonds, auxquels les particuliers mêmes ne répondent pas plus que Louis XIV n'y a répondu ?

6. A l'époque où il fréquentait le Club de l'Entresol, réunion de beaux esprits autour de l'Abbé d'Argenson.
7. Il y a dans les *Pensées* de Montesquieu, éditées en 1892, une phrase opérant le même rapprochement: « M. Zamega, parlant des princes politiques, dit qu'ils ont toujours eu un caractère odieux dans l'histoire, témoin Tibère, Louis XI, Philippe II. » Ce M. Zamega, est une invention littéraire de Montesquieu, ce n'est donc pas la source de ce rapprochement entre ces trois monarques.
8. Montesquieu cite une *Histoire d'Espagne* de l'abbé de Bellegarde, mais cet ouvrage date de 1728, postérieur donc aux esquisses de son ouvrage sur *les Princes*. Je ne l'ai pas eu entre les mains,
9. Qui Voltaire désigne-t-il par ces expressions vagues ? Il n'est pas impossible qu'il ait eu connaissance du parallèle esquissé par Montesquieu pour le « Club de l'Entresol », où avaient lieu des lectures publiques. A moins qu'il s'agisse de quelque historien ayant inspiré Montesquieu. La question ne me semble pas capitale. *L'Essai sur les mœurs* était dans toutes les mains et je ne crois pas qu'il faut chercher ailleurs, en ce qui concerne Gautier, l'origine du rapprochement Philippe II / Tibère.
10. *Mademoiselle de Maupin*, chap. IX.
11. La dernière strophe du poème *le Roi solitaire* pourrait également être rapprochée du *Spleen II* de Baudelaire : *Je puis tout faire, et je n'ai plus d'envie./ Ah! si j'avais seulement un désir ! / Si je sentais la chaleur de la vie ! / Si je pouvais partager un plaisir ! / Mais le soleil va toujours sans cortège ; / Les plus hauts monts sont aussi les plus froids ; / Et nul été ne peut fondre la neige / Sur les sierras et dans le cœur des rois !* Le soleil, évoqué chez Baudelaire est un soleil couchant, et chez Gautier, le roi est un « soleil solitaire ». De toute façon, mythiquement, Philippe II est un soleil couchant, le début du long crépuscule des Habsbourgs d'Espagne après le jeune soleil de Charles Quint. C'est un roi qui semble n'avoir jamais été jeune, qu'on imagine vêtu de noir et à qui la tradition orale a prêté, comme belvédère de prédilection, la « Silla de Felipe II », site d'où la vue était belle sur le chantier de l'Escorial en construction et où il se plaisait, dit-on, à venir, le soir, observer l'avancement des travaux.
12. *Tra los montes*, chap. IX.

GAUTIER ET LA POÉSIE POPULAIRE ESPAGNOLE

à S. B. -A.

Le fonds Lovenjoul de l'Institut conserve un carnet rempli par Théophile Gautier, au cours de son voyage de 1840, de renseignements divers : notes prises au cours de visites, esquisses de poèmes, quelques dessins, quelques formules ou conjugaisons d'espagnol «fondamental», et un très grand nombre de courtes poésies anonymes espagnoles, de celles que l'on appelle « coplas ». Lovenjoul, qui a eu en main ce précieux carnet s'est surtout intéressé à recopier les poésies, très raturées, qui sont des brouillons des futures pièces d'*España*. René Jasinski, qui connaissait l'espagnol ne s'est pas soucié de faire figurer ces textes dans son édition courante d'*España* : il faut remonter à son édition critique de 1929 pour voir exploitée cette source, également négligée par la plupart des éditeurs de *Tra los montes*. Mais même dans cette édition de 1929, seules les « coplas » qui ont un rapport direct avec *España* ont été reproduites. Les autres ont été négligées.

Bien sûr, Patrick Berthier a donné en annexe de son édition une description très complète de ce carnet, mais il a dû s'abstenir, par suite d'impératifs éditoriaux, de reproduire ces « coplas » dont la présence est signalée seulement par l'expression : «vers espagnols». Dans le carnet, ces vers occupent partiellement ou en totalité une vingtaine de feuillets². Patrick Berthier indique avec précision que certaines de ces « coplas » ont inspiré des passages de *J'ai dans mon cœur*, *La Lune*, *Letrilla*, *J'allais partir*, et *J'ai laissé de mon sein de neige...*, c'est-à-dire cinq poésies qui, par leur métrique (le vers le plus long est le décasyllabe), leur longueur (la plus longue comporte six quatrains) et leurs systèmes de rimes (les rimes croisées dominant) s'opposent aux poèmes, c'est-à-dire aux groupements d'alexandrins à rimes plates qui dominant dans la première partie du recueil. Bien que les « coplas » recueillies n'aient pas fourni de source à *Sérénade*, le système poétique et les thèmes utilisés sont voisins des cinq poésies dont une source dans la poésie espagnole est avérée ; on arrive ainsi au total de six pièces d'inspiration espagnole qui toutes figurent dans la deuxième partie du recueil, celle inspirée par l'Andalousie. Si on y joint *le Soupir du More*, qui n'est pas sans relation avec un romance populaire du XV^e siècle³, et, dans la première partie, *Seguidille*, ce sont huit poésies, dans un recueil qui en comprend quarante-trois, qui sont inspirées par la poésie populaire espagnole. Je ne prends pas en considération *Le Cid et le Juif*, imitation de *Sepulveda*, puisqu'il s'agit de poésie savante.

Je voudrais essayer de définir l'esprit des poésies populaires recueillies par Gautier et de celles qu'il a imitées, et étudier en même temps les incidences que cette poésie peut avoir eu sur sa poétique en cette époque 1840-1845 où il mène à bien la composition d'*España*.

Mais tout d'abord, je crois nécessaire de décrire le corpus des poèmes espagnols recueilli par Gautier. Il s'agit d'environ quatre-vingts strophes pour la plupart isolées et constituant chacune un tout en soi. Pour la plupart, ces strophes sont des quatrains d'octosyllabes dont seuls les vers 2 et 4 riment entre eux (ce qui est la formule traditionnelle du romance, vers épique de 16 syllabes coupés en deux⁴). Le terme « copla », en espagnol, désigne une strophe destinée à être chantée, avec accompagnement de guitare (vihuela à l'origine, avant le 16^e siècle), et la répartition en quatre vers correspond aux quatre membres de la phrase musicale disposée « en cuatro tonos ». Ces « coplas » appartiennent à la poésie populaire et le nom de leurs auteurs est en général perdu.

Il n'est pas possible de savoir avec précision comment Gautier a procédé pour sa collecte, ni même quand il l'a faite exactement, puisque les feuillets du carnet donnent l'impression d'avoir été mélangés ou, en tout cas, de n'avoir pas été remplis à la suite. Le bon sens invite à penser que Gautier, qui révèle une excellente prédisposition pour apprendre le castillan, aura attendu de savoir assez d'espagnol pour comprendre ces petites compositions simples. Les « coplas » sont écrites de sa main, mais comportent pas mal de fautes de langue et d'orthographe, ce qui prouve qu'elles n'ont pas été copiées d'un livre ou d'un périodique, mais qu'elles lui auront été dictées, et pas forcément par des personnes très cultivées : la confusion du b et du v, qui se prononcent presque pareil en espagnol, est fréquente⁵, les accents diacritiques sont le plus souvent omis⁶ et parfois le h de certaines formes verbales est absent⁷. Le fait que certains « s » soit omis en fin de mots révèle plutôt une prononciation andalouse⁸. Il y a aussi des problèmes d'écriture. Gautier fait ses « o » comme des « a », ce qui ne facilite pas le déchiffrement. De nombreux mots ont résisté à mes tentatives de décryptage.

Ces observations mises bout à bout m'inclinent à penser que ces « coplas » ont été dictées à Gautier par des compagnons de voyage, probablement pendant la partie andalouse de son itinéraire, — bien que ces « coplas » ne soient pas uniquement andalouses⁹. Je ne crois pas du tout, que Gautier ait été capable de saisir à l'oreille des « coplas » chantées par un muletier dans la nuit des montagnes andalouses, quelque part entre Grenade et Cordoue, comme il le raconte agréablement au chapitre XII de *Tra los montes*. Les « coplas », en effet, comportent des vocalises qui rendent la compréhension des paroles malaisées. Et il ne me semble pas non plus possible que les deux strophes si élégantes et si parfaitement traduites par lui dans ce chapitre aient été, comme il le suggère, improvisées par un muletier. L'improvisation musicale, en Andalousie comme ailleurs, est un art, un don, qu'il ne faut pas confondre avec l'art du chant qui ne demande que de l'imitation. Les « saetas » (littéralement « les flèches ») que certaines improvisatrices lançaient aux pasos processionnant dans les rues de Séville pendant la Semaine Sainte étaient de véritables compositions poétiques, jaillies sous le coup d'une émotion religieuse à l'origine (par la suite, les

improvisatrices devinrent mercenaires) et il ne fallait pas seulement savoir vocaliser pour inventer quatre vers nouveaux, poétiques et cohérents, même s'il y avait des canevas facilitant l'invention. Le récit de voyage de Gautier, assez euphorique depuis que le voyageur a échappé à l'austère Castille et découvre l'orientale Andalousie, s'emplit de plus en plus souvent de topoï romanesques, histoires de brigands ou, comme ici, poètes populaires qui contribuent à une atmosphère d'espagnolade qu'on peut apprécier diversement.

Ces préliminaires posés, je vais passer à l'examen des « coplas » recueillies par Gautier. On peut les classer en trois groupes :

— les « coplas » d'inspiration politique, religieuse, patriotique, voire les trois à la fois. C'est le cas de la copla inspirée par la Vierge du Pilier à Saragosse, qui se chantait sur un air de jota (bien différent de celui des chansons andalouses). Gautier en a recueilli deux versions. La plus connue, inventée peut-être à l'époque des guerres contre Louis XIV, avait en tout cas été remise en honneur lors de la guerre d'Indépendance qui fut particulièrement âpre en Aragon, puisque Saragosse fut conquise par les troupes napoléoniennes maison par maison. Cette copla déclare :

La Virgen del Pilar dice
que no quiere ser francesa,
que quiere ser capitana
de las tropas aragonesas¹⁰.

Gautier en a recueilli une seconde version, plus ancienne, puisqu'il y est fait allusion aux deux aigles impériales des Habsbourgs :

La Virgen del Pilar tiene
en su divina corona
dos aguilas imperiales
y el padre Santo de Roma¹¹.

— le second groupe de « coplas » est satirique. Cette tradition populaire est bien établie en Espagne ou même des *Letrillas* de Góngora sont passées dans la mémoire de tout le monde. Ces « coplas » visent les moines et les nonnes¹², on en trouve une aussi sur une vieille personne malodorante.

Aucun de ces deux groupes, qui correspondent à un dixième peut-être de la collecte de Gautier n'a eu d'influence sur sa poésie.

— Les autres « coplas » déclinent tous les cas intéressants de la vie amoureuse, de l'érotisme, cru ou voilé, à la sentimentalité, en passant par les rêveries de l'âme solitaire, la fine amor et l'art de faire sa cour à la mode espagnole : rencontre, regard, grands serments, nuits passées sous les fenêtres, peines d'amour, jalousie. Gautier n'a utilisé que les aspects les plus décents de cette poésie qui joue souvent sur l'am-

biguïté, car cette poésie populaire orale, réservée à l'intimité, se plaisait volontiers à transgresser la moralité et même la religion. Les allusions érotiques se cachent parmi les fleurs :

Las muchachas de este tiempo
Son como la yerba buena (= l'herbe du cœur, c'est-à-dire la menthe)
que arriba tiene la flor
y abajo la cosa buena¹³.

ou encore :

Tengo yo para mi niña
un ramito de claveles,
uno para que la bailes
otro para quien la quiere (lecture non garantie)¹⁴.

L'éloge de la femme aimée, dans cette civilisation imprégnée de religiosité sensuelle, peut prendre l'allure d'une saeta, sur le modèle « Bendita sea... » (Béni soit...) fréquemment pratiqué pour célébrer les pasos des Vierges, telles que dans Séville, la Macarena, la Triana... Gautier a relevé deux « coplas » de ce type, la première bien chaste, et sans doute inspirée par la Vierge, la seconde plus leste :

Bendita sea tu casa
el albañil que la hizo
por dentro tiene la gloria
y en fuera paraiso¹⁵.

Bendita sea tu mano
y que te enseñó a coser
que me has hecho unos calzones
con la pretina al revez¹⁶.

Egalement bien représentées sont les « coplas » qui font allusion aux entretiens nocturnes des « novios » ; broderies sur l'expression consacrée « pelar la pava » (mot à mot, « plumer la dinde ») qui en espagnol correspond à ce genre de conversations. Dans le villancico, l'équivalent espagnol des aubades, pastourelles du moyen âge français, la relation mère/fille est le plus souvent fondée sur la confiance : la fille confie à sa mère son amour, sa joie, son inquiétude. Dans la « copla », plus romanesque, la mère se présente plus souvent à l'arrière-plan comme un opposant à l'amour du jeune couple. Il y a fréquemment des obstacles à renverser dans les situations des « coplas » où l'amour se vit toujours plus ou moins sur le mode de la conquête à remporter comme dans la fine amor des troubadours et s'exprime à grands renforts d'hyperboles :

Aunque tu madre te meta
en un castillo de bronce
tengo que pelar la pava
de la una a las onces¹⁷.

Il n'y a pas lieu de s'attarder outre mesure, sur ces aspects superficiels de l'éros espagnol que Gautier a d'ailleurs négligés. Il sera davantage sensible à la subtilité de certains jeux de mots, l'amoureux andalou n'ignore pas l'art du concetto, par exemple lorsqu'il disserte sur les heures qu'il compte passer sous la fenêtre de sa belle. Gautier a recueilli trois « coplas » de ce type, dont voici la plus réussie :

A noche me dio la una (?)
platicando con mi amor
una noche si Dios quiere
me dará la una y las dos¹⁸.

Mais prenons maintenant quelques-unes des poésies d'*España* qui semblent inspirées de cette poésie populaire, en commençant par la plus simple.

La Lune

Cette poésie de six quatrains d'heptasyllabes est la plus facile des adaptations de Gautier. Elle s'inspire de deux « coplas » recopiées dans le carnet et signalées par Jasinski qui a aussi trouvé des variantes dans des recueils du 19^e siècle¹⁹. En fait, il s'agit d'une simple paraphrase. La donnée est ténue. Le soleil, qui symbolise le principe masculin, autoritaire et même rabat-joie, reproche à la lune d'être dehors à une heure indue ; la lune l'envoie promener. Tout l'art de Gautier consiste à délayer habilement cette donnée, ce qu'il fait tout d'abord en se souvenant qu'il est en Espagne (où les honnêtes femmes disent leur chapelet tandis que dehors rôdent les « gitanas »), puis en oubliant progressivement ce contexte et en traitant ce thème misogyne de façon plus générale. Malgré sa malice, cette pièce me semble assez faible. Gautier a compensé la ténuité de l'argument en raffinant son système de rimes ; la rime « -une » est utilisée dans la première strophe et la troisième, la rime « -ume », très proche phonétiquement, dans la cinquième strophe. Il a essayé par là de resserrer un peu la trame assez lâche de cette poésie, en grande partie énumérative et qui fait penser à une improvisation.

J'allais partir...

La seconde des stances citées dans *Tra los montes* et prétendument improvisée par un *mozo de mulas*, a servi de trame à *J'allais partir...* Si Gautier l'a conservée, c'est qu'il y trouvait une idée poétique forte. Gautier a traduit cette seconde « copla » ainsi :

Attache-moi avec un cheveu
Au bois de ton lit,
Et quand même le cheveu se romprait,
Sois sûre que je ne m'en irai pas.

C'est encore plus joli en espagnol. Le motif du cheveu pour retenir un amant vient sans doute de la nuit des temps mais je n'en ai pas trouvé trace dans les recueils de villancicos, chants populaires dont beaucoup portent des traces de culture arabe ou mozarabe. Dans *J'allais partir*, Gautier amplifie ce motif en lui opposant le motif du fil d'or ; il donne ainsi une personnalité traditionnelle à la femme : c'est une brodeuse, une veuve peut-être (doña Balbine), en tout cas, une dame de haut parage. Cependant, l'ingéniosité vient compliquer cette donnée initiale. Le croisement du fil d'or et du cheveu nous renvoie à l'un des motifs les plus porteurs de la littérature légendaire, celle de la femme au cheveu d'or qu'on va chercher dans un pays lointain, c'est-à-dire Iseult. On surprend donc ici Gautier croisant, volontairement ou non deux héritages culturels, la matière de Bretagne et un motif andalou. Remarquons en outre que le prénom Balbine n'existe pas en espagnol et qu'il a surtout l'avantage de permettre une rime riche avec « bobine ». Enfin, que ces « coplas » sont écrites sur le rythme même des fameuses « coplas » de Manrique qui développent des lieux communs sur la mort et la destinée : « coplas » doble de pie quebrado soit deux octosyllabes suivies d'un tetrasyllabe, formule répétée deux fois dans la strophe²⁰. La version gautiériste de l'amour espagnol adopte donc le rythme choisi jadis pour l'expression de la fatalité. Ce premier exemple nous permet déjà de conclure au caractère mixte de cette poésie, d'inspiration populaire et de réalisation savante : tout l'art du poète est de s'approprier la simplicité et la finesse du peuple espagnol.

Sérénade

Sérénade a en commun avec la poésie précédente le thème des cheveux, de la chevelure dénouée. Ce motif n'arrive qu'à la strophe trois, après une préparation ingénieuse qui met en place progressivement le motif de l'échelle de soie, parfumée de surcroît. Jamais la poésie populaire espagnole n'élabore des schémas aussi compliqués. Deux « coplas » recueillies par Gautier commencent par « *Dicen que tienes buen pelo...* » L'une continue ainsi :

Dicen que tienes buen pelo
que te llega a la cintura...²¹

(la suite est rendue difficilement compréhensible par des graphies fantaisistes ou indéchiffrables. Cette « source » n'est d'ailleurs pas indiquée par Jasinski) .

L'érotisme de la chevelure, dans la poésie populaire espagnole, et notamment dans les *villancicos* recueillis au XV^e et au XVI^e siècle se lit dans l'opposition cheveux coiffés/cheveux décoiffés. Par exemple :

Soltáronse mis cabellos,
madre mía;
ay ! , con qué me los prendería.
(Mes cheveux se dénouèrent,
ô ma mère,
Hélas! comment les renouer ?)

Qu'il s'agisse de chevelure ou de ceinture, le sens est toujours celui de la virginité perdue. Chez Gautier, sous la surface lisse et bienséante de la narration romanesque, le sens érotique se dissimule, mais dans la dernière strophe est suggérée l'aspiration au plaisir sexuel, quoique de façon très éthérée :

Aidé par cette échelle étrange (il s'agit de la chevelure dénouée)
Légèrement je gravirai,
Et jusqu'au ciel, sans être un ange,
Dans les parfums je monterai.

J'ai laissé de mon sein de neige...

Un grand nombre de « coplas », et ceci est encore plus net pour les *villancicos* supposent un sujet lyrique féminin: l'exclamation «madre mía», très fréquente dans les *villancicos* suppose un dialogue confidentiel entre femmes. Les poésies de Gautier dans *España* supposent le plus souvent un sujet lyrique masculin, mais ce n'est pas le cas de «J'ai laissé de mon sein de neige...» Gautier s'inspire ici d'une «copla» transcrite dans le carnet; — de quatre vers, il en fait huit, développant en une seconde strophe l'idée du quatrième vers.

Un clavel despeñado
me ha caído en el río
cómo le recogese
lleno todo de rocío.
(Un œillet dévalant
m'est tombé dans la rivière ;
comment le reprendrais-je
tout mouillé de rosée ?)

Si Gautier a perçu la lecture érotique qui peut se faire de cette «copla», son adaptation la gomme totalement. On peut voir par exemple comment l'œillet perdu devient le point de départ d'une antithèse picturale : sein de neige/ œillet rouge. Il a ici privilégié une variante de la « copla » (qu'il avait d'ailleurs notée) qui parlait d'un œillet «*muuy encarnado*» (très incarnadin). Alors que le vocabulaire de la «copla» est essentiellement moral («despeñado» signifie tombé du haut du pic), celui de Gautier devient systématiquement pittoresque. Après nous avoir montré le sein, l'œillet, nous voyons le courant qui entraîne la fleur. Le sentiment de désolation éprouvé par le sujet lyrique est déplacé : la perte de la fleur est banalisée, le véritable chagrin lui était antérieur. Et la poésie se clôt ingénieusement sur cette explication (l'esprit français, cartésien, n'est pas loin). Gautier n'a donc fait ni une traduction, ni une adaptation, mais, il a complètement réorganisé les données initiales et leur a donné un sens tout différent.

Letrilla.

Ce qui frappe dans ces petites pièces de Gautier, c'est que les amoureux semblent seuls au monde, ce qui n'est pas la règle dans les « coplas ». Ce dépouillement, qui est plus prononcé que dans la poésie populaire espagnole donne à l'art de Gautier un côté absolu qui le baigne de romantisme mais le rend un peu banal. Pour composer sa « letrilla », Gautier a réuni deux « coplas » indépendantes et constitué une sorte de dialogue entre deux interlocuteurs; le premier est une jeune fille à la mise recherchée dont s'étonne le second; la jeune fille explique qu'elle va chercher du jasmin à la campagne ; le premier interlocuteur dit alors qu'aucun printemps ne peut le réjouir car il a une peine au cœur. La construction est ingénieuse et l'interprétation peut aller dans deux directions; ou bien ce sont deux femmes qui parlent, l'une jeune et joyeuse, l'autre malheureuse ; ou bien c'est un homme qui est amoureux de la jeune fille et qui veut lui faire comprendre que son indifférence le rend malheureux. Cette deuxième interprétation est évidemment plus riche, mais aussi plus romanesque et si c'est la bonne, Gautier a modifié la donnée de son modèle²². Gautier n'est arrivé à ajuster les deux « coplas » qu'au prix d'un travail dont les brouillons, reproduits par Jasinski, portent les traces. Le travail pour construire un sens acceptable l'a donc conduit à composer son poème en développant une antithèse traditionnelle qui n'a d'espagnol que le jasmin. La chute du poème a quelque chose de lapidaire qui conserve un peu de la force de la « coplas » qui l'a inspirée :

Salía a campo a divertir me,
Deja me flores de jazmín
Quel que tiene una pena
No se la quitare nadie²³.

Cependant, le titre de *Letrilla*, qui désigne plutôt une poésie spirituelle n'est là que pour le pittoresque. Jasinski l'a bien vu, et trouve qu'il s'agit plutôt d'une chanson. Les médiévistes en ont exhumé de charmantes, dans notre littérature, qui n'ont rien à envier à ces « coplas » pour l'expression de l'amour malheureux, de la jalousie, de la solitude, de la frustration. La chanson de *Gaiete et Oriour* par exemple.

J'ai dans mon cœur...

J'ai gardé pour la fin cette poésie parce qu'elle me paraît être la meilleure de la collection que j'étudie. La source se trouve dans le carnet, facilement identifiable. Mais cette fois elle est plus complexe puisqu'il s'agit d'un véritable petit poème de trois quatrains d'octosyllabes. Gautier les avait reproduits selon Jasinski dans *la Presse* du 19 mars 1841. Il s'agit d'une déclaration d'amour insistante et seul le dernier vers nous révèle que c'est une femme qui parle :

Dentro de mi pecho tengo
Una mesa de cristal

Donde juegan a los naipes
Mi amor y tu falsedad

Dentro de mi pecho tengo
Una arquita con dos llaves.
Ábrela y métete dentro
Que tu solamente cabes.

Dentro de mi pecho registra
Hasta el último rincón,
Y verás que solo reinas
Donde hombre ninguno reinó.²⁴

Ces aveux passionnés, Gautier prétend les avoir entendus chanter dans une rue par une bohémienne dansant le *zorongo*, et Jasinski se plaît à les imaginer captés en effet par le voyageur dans ces circonstances (ce que je crois très douteux). L'origine gitane est cependant intéressante et doit nous rester en mémoire. Sans chercher à toute fin un sens érotique à certaines des métaphores, on peut remarquer que l'anaphore *Dentro... Dentro... Dentro...* suggère le violent désir de l'intimité avec l'être aimé: de la chambre, on passe au coffret, du coffret «au dernier recoin»; ajoutons le symbole des clefs (pourquoi deux ? est-ce parce que le cœur est doublement gardé ?), l'invitation à entrer dans ce sanctuaire inviolé et l'on se trouve en présence de tout un ensemble de métaphores bizarres selon Gautier, étranges selon Jasinski, et qui sont tout simplement la traduction figurée du désir amoureux.

Partant de ce modèle passionné mais dépouillé, Gautier a composé une poésie dont le mètre, un peu plus large (décasyllabe), tolère quelques développements supplémentaires : au cristal, symbole de transparence, (idée reprise par l'expression «dont tout voile s'écarte» et l'adjectif «diaphane») s'associent l'ivoire et l'or, blancheur et royauté. La belle image, très originale, du jeu de cartes, est conservée et même amplifiée par une orchestration d'éléments nouveaux (les bancs d'ivoire, les deux allégories assises etc.), et c'est la strophe la plus réussie du poème. En revanche, les deux clés que Gautier n'a pas comprises, deviennent une seule clé; l'anaphore simple du modèle espagnol, (*Dentro... dentro...*) s'enrichit d'abord «J'ai dans mon cœur... J'ai dans mon cœur...» mais ensuite se perd lorsqu'elle se transforme en «Fouille mon cœur». L'affaiblissement de l'expression se produit surtout par le fait d'inutiles redondances où l'émotion se dilue en devenant plus lyrique : «J'ai dans mon cœur, dans mon cœur diaphane...» et «Fouille mon cœur, ce cœur que tu dédaignes...». Au total, Gautier a donc écrit une pièce très raffinée (ou même trop raffinée), qui conserve beaucoup de l'original, l'enjolive, mais lui ôte aussi beaucoup de sa force passionnée.

Conclusion

Il est incontestable que Gautier a été séduit par quelque chose de profond perçu dans la poésie populaire espagnole. Jusque sur un certain point, il en imite certains caractères, par exemple l'improvisation, dans *La Luna*. Mais surtout il en perçoit parfaitement l'esprit, sur ses deux aspects essentiels :

— la sensualité, voire l'érotisme d'une part, et ceci bien qu'il l'édulcore ;

— l'ingéniosité d'autre part, dans les rapprochements subtils, les mots d'esprit, les arguments captieux, dans une certaine forme d'esprit espagnol, andalou plus que castillan, qui lui convient à merveille.

Cependant, ce voyageur français conserve les habitudes de sa culture, la nécessité d'une construction ferme, d'un sens précis, non ambigu. Il pense aussi à son public, et pour lui il adoucit un discours trop ardent. La poésie populaire espagnole lui a cependant démontré l'efficacité d'une poésie directe, économe, dépouillée et dense. *España*, ou plutôt la seconde partie d'*España*, révèle un tournant de la poétique de Gautier: les mètres courts, qu'il pratiquait dès ses débuts, vont désormais supplanter le poème d'alexandrins à rimes plates, et j'incline à penser que la découverte de la poésie populaire espagnole n'y sera pas tout à fait étrangère. J'y vois une preuve dans le fait que la chanson de Juancho, écrite en 1846 dans le même esprit que les pièces que nous venons de voir pour être insérée dans le roman *Militona*, sera jugée digne par son auteur de figurer dans *Emaux et Camées*.

François BRUNET

NOTES

1. *Poésies complètes de Théophile Gautier*, Paris, Nizet, nouvelle édition, 1970.
2. les feuillets 12 vo, 13 ro-vo, 16 vo, 17 à 20 ro-vo, 21 ro, 26 ro-vo, 28 ro-vo, 29 à 31 ro, 32 ro, 33 vo ; (le carnet est pris à l'envers dans les derniers feuillets).
3. Certaines ressemblances thématiques, plutôt que formelles, lient cette poésie au *Romance del Rey Chico vencido*.
4. Ce vers, qui provient d'une dislocation d'un vers «de arte mayor» est appelé vers «de redondilla mayor».
5. Ex. : « *Llevava tu corazon* » au lieu de *Llevaba tu corazón*. « *Una carta l'escrivi* » au lieu de « *una carta le escribí* » (je lui écrivis une lettre).
6. On trouve écrit «*se*» au lieu de *sé* (je sais). Parfois, il y a des accents intempestifs : « *hombré* » pour « *hombre* ».
7. Ex. : ... *las heridas/ que tu propio amor me ha echo*, au lieu de *hecho* (les blessures que ton amour lui-même m'a faites).
8. On trouve par exemple « *o digo* » pour « *os digo* » (je vous dis) ; « *el corazon m'a robado* » pour « *el corazón me has robado* » (tu m'as volé mon cœur).
9. La meilleure preuve est qu'il a relevé deux « coplas » relatives au Pilar de Saragosse, dont on sait très bien qu'elles se chantaient et se dansaient sur un air de jota, la danse populaire de l'Aragon.
10. La Vierge du Pilar dit/qu'elle ne veut pas être française,/ qu'elle veut être capitane/de la troupe aragonaise.
11. La Vierge du Pilier possède/sur sa couronne divine/deux aigles impériales/et le saint Père de Rome.

12. Ex. Una beata de quinze/ y un fraile de veintidós / S'encontraron en un trigo/ dándole gracias a Dios (orthographe corrigée) = Une dévote de quinze ans/ et un moine de vingt-deux/ se rencontrèrent dans un champ de blé/ en rendant grâces à Dieu.
13. Les jeunes filles de notre époque/sont comme la menthe/qui ont la fleur tout en haut/ et en bas la chose bonne.
14. Moi, j'ai pour mon enfant/ un petit rameau d'œillets/ un pour que tu dances avec elle/un autre pour qui la veut (ou: un autre pour qui le veut). La logique voudrait que le sujet possède *dos ramitos de claveles* et non pas un *ramito*. Mais la lecture est ici sans ambiguïté.
15. Bénie soit ta maison/ et le maçon qui l'a faite ; à l'intérieur il y a la gloire/ et à l'extérieur le paradis.
16. Fernan Caballero donne une copla qui ressemble quelque peu à celle-ci: *Los calzones del padre/ de Catalina/ tiene cincuenta varas/ sin la pretina. Cantos, « coplas » y trobos dans Obras de Fernán Caballero, T. V, Biblioteca de autores españoles, Madrid, 1961.*
17. Même si ta mère te mettait/ dans un château de bronze/ moi, je dois te conter fleurette/de une heure à onze heures. L'expression *pelar la pava*, qui signifie littéralement «plumer la dinde» est traditionnelle pour traduire la loquacité des amoureux autorisés à se parler à la grille de la fenêtre de la jeune fille.
18. La nuit jusqu'à minuit et demi,/ je bavarde avec mon amour;/ une nuit si Dieu le veut/ elle me permettra de rester jusqu'à deux heures.
19. Ouvrage de Rodriguez Marin; et aussi *Cuentos y poesias populares andaluces, coleccionados por Fernán Caballero.*
20. Ces « coplas » sont célèbrissimes en Espagne. A titre d'exemple, en voici quelques vers : *Nuestras vidas son los rios/que van a dar en la mar/que es el morir;/ allí se van los senorios/derechos a se acabar/y consumir...*
21. On dit que tu as une belle chevelure/ qui te descend jusqu'à la ceinture...
22. Le locuteur de la copla demande à l'autre qu'il lui laisse des fleurs de jasmin. Un homme ferait-il cette demande? Il me semble qu'il s'agit plutôt du dialogue de deux amies.
23. J'allais aux champs pour me divertir,/ Laisse moi des fleurs de jasmin,/ Car celui qui a une peine/ Personne ne la lui ôtera.
24. Dans ma poitrine j'ai/ une chambre de cristal/ et là jouent aux cartes / mon amour et ta fausseté.
 Dans mon cœur je possède/ un coffret avec deux clefs. / Ouvre-le, mets-toi dedans/ Car toi seul peux y entrer.
 Dans mon cœur tu peux chercher/ jusqu'au dernier recoin, / tu verras que seul tu règnes / où nul ne régna jamais.

LES VERS ESPAGNOLS DU CARNET

Le Carnet comporte d'autres poésies espagnoles, pour la plupart des « coplas », au nombre total de quatrevingt-trois. Comme nous l'avons signalé, Gautier, qui connaît mal l'espagnol, transcrit ce qu'il entend, qui semble bien souvent être une version déjà altérée que lui confie son ou ses interlocuteur(s) espagnol(s) (car je ne crois pas, vu l'orthographe et la ponctuation, que ces « coplas » aient pu être copiées à partir d'un support imprimé). A ces difficultés s'ajoutent celles inhérentes à l'écriture de Gautier.

Nous ne prétendons donc pas offrir une transcription sûre de ce document que nous avons eu souvent bien du mal à déchiffrer. De plus, pour ne pas proposer un texte incompréhensible, nous avons corrigé, lorsqu'un sens nous est apparu, les passages aberrants, en signalant nos interventions par des soulignements. Nous avons corrigé l'orthographe grammaticale (les lettres ajoutées, souvent h ou s sont mises entre parenthèses) et méthodiquement accentué tout ce qui ne l'était pas (l'accent, en espagnol, a très souvent valeur grammaticale) sans le signaler, mais nous n'avons ponctué que nos traductions. Nous avons respecté les fantaisies orthographiques qui n'altèrent que l'orthographe d'usage (*muger, frayle, seraphin* etc.)

Notre but est seulement de donner une idée de la riche collecte opérée par Gautier, qui révèle un intérêt soutenu pour cette poésie populaire dont nous croyons qu'elle l'a influencé. C'est un ensemble certainement original en son temps, car un très petit nombre de ces « coplas » se retrouve dans la recension de Fernán Caballero, *Cantos, coplas y trobos*, postérieur d'une vingtaine d'années¹.

Mais il est évident que l'édition critique de ce carnet reste à faire².

Fo 12, vo.

1. *las muchachas de este tiempo/ son como la yerba buena/ que arriba tiene la flor/ y abajo la cosa buena.*

Les jeunes filles de notre époque/ sont comme la menthe/ qui ont la fleur tout en haut/ et en bas la chose bonne.

2. *Yo vide³ a una pastora/ toda vestida de pieles/ por descanso se asienta/ debajo de unos laureles/ aqui saca unos papeles/ que eran del bien de su vida/ y con suspiros crudeles/ se va quedando dormida.*

Je vis une bergère/ toute habillée de fourrures;/ pour se reposer elle s'assoit/ sous des lauriers;/ là elle sort des lettres/ envoyées par le bien de sa vie/ et avec des soupirs cruels/ elle s'est endormie (autre version au n° 41).

Fo 13, ro.

3. Il s'agit des trois strophes qui ont inspiré *J'ai dans mon cœur...*

Fo 13, vo.

4. *el amor es como el niño/ que se enoja y tira el pan/ haciéndole un cariño/ con el (?) lo vuelve a tomar.*

L'amour est comme l'enfant/ qui se fâche et jette le pain; / faites-lui une caresse/ avec cela, il le prendra à nouveau.

Fo 16, vo.

5. *la bondad soberana/ tiene(s) mucho para verla (haberla ?)/ Maria(,) rosa temprana (?)/azucena entre claveles/ Madre de la Trinitaria.*

La bonté souveraine, tu as tout ce qu'il faut pour l'avoir/, Marie, rose précoce, lis au milieu des œillets./ Mère des pensées⁴.

6. *un clavel despeñado/(dans la marge : muy encarnado) me ha caído en el río/ cómo le recogeré/ lleno todo de rocillo (pour rocío).*

Un œillet dévalant (d'un bel incarnat)/ m'est tombé dans la rivière ;/ comment le reprendrais-je/ tout mouillé de rosée?

7. *ese pañuelo de lino/ que tapa tus carnes blancas/ me decían ser de plata/ bordado de oro fino.*

Ce foulard de linon, qui couvre ta peau blanche/ on me disait qu'il était d'argent/ brodé d'or fin.

8. *en el patio de mi casa/ un arbol se floreció/ en cada ramita un ángel/ y en medio nuestro Seigneur.*

Dans le patio de ma maison, un arbre a fleuri/ sur chaque petite branche est un ange/ et au milieu Notre Seigneur.

9. *Sabrás(s) que tengo derechos/ para pedirte mi vida/ que me tienes en un lecho/ curándome las heridas/ que tu propio amor me (h)a (h)echo._*

Sache que j'ai des droits/ pour te réclamer ma vie/ parce que tu me tiens dans un lit/ et me soignes les blessures/ que ton propre amour m'a faites.

Fo 17, ro.

10. *no me salga de la escuela/ hasta que sepa decir/ de pura balleta negra/ mi cuerpo se ha de vestir. / era la propia librea/ para él que sabe sentir.*

Ne me sors pas de l'école/ avant que je sache dire/ si de simple bure (?)⁵ noire, mon corps doit se vêtir./ C'était l'exacte livrée/ pour celui qui sait souffrir.

11. *de que le sirve al cautivo/ tener los grillos de plata/ las cadenas de oro/ si la libertad le falta/ a que le sirve que ama/ qué le guarda el decoro .*

A quoi sert au prisonnier/ d'avoir des entraves d'argent/, des chaînes d'or/ si la liberté lui manque?/ A quoi lui sert d'aimer/ si le décor le garde prisonnier ?

12. *es(?) luego (?) le hay (?) que bebe/ agua en un vaso de oro/ a las once de la noche/ dice una misa en Roma ; la dice el padre Santo/ y le ayuda una paloma/ que es el espíritu santo.*

Plus tard le voilà en train de boire/ de l'eau dans un verre d'or;/ à onze heures du soir/ il dit une messe à Rome ; c'est le Saint Père qui la dit, aidé par une colombe/ qui est le Saint Esprit⁶.

13. *una beata y un frayle/ se caeron en un pozo/ la beata decía/ que fresquito tan hermoso!*

Une dévôte et un moine/ tombèrent dans un puits;/ la dévôte disait:/ quelle fraîcheur agréable!

14. *una beata de quinze/ y un frayle de veintidos/ s'encontraron en un trigo/ dándole gracias a dios.*

Une dévôte de quinze ans/ et un moine de vingt-deux, se rencontrèrent dans les blés/ en rendant grâces à Dieu.

Fo 17, vo.

15. *una monja... (?)/ de beber agua bendida/ a cabo los nueve meses/ salí una monja chiquita.*

Une nonne... / à force de boire de l'eau bénite/ au bout des neuf mois,/ il en résulta une petite nonne.

16. *la virgen del Pilar tiene/ en su divina corona/ dos águilas imperiales/ y el padre Santo de Roma.*

La vierge du Pilar possède/ dans sa couronne divine,/ deux aigles impériales/ et le Saint Père de Rome.⁷

17. *la virgen del Pilar dice/que no quiere ser francesa/ que quiere ser capitana/ de la tropa aragonesa.*

La vierge du Pilar dit/ qu'elle ne veut pas être française,/ qu'elle veut être capitaine/ de la troupe aragonaise.

18. *ramillita de hermosura/ donde tu viste ayer/ que mis ojos te buscarón/ y no te pudierón ver.*

Belle petite branche/ où tu vis hier/ que mes yeux te cherchaient/ sans arriver à te voir.

19. *Bendita sea tu casa/ el albañil que la hizo/ por dentro tiene la gloria/ y por fuera paraíso.*

Béni soit ta maison,/ et le maçon qui l'a faite,/ à l'intérieur il y a la gloire/ et à l'extérieur le paradis.

20. *Bendita sea tu mano/ y que te enseñó a coser/ que me has hecho unos calzones/ con la pleytina (sic, pour pretina) al revez.*

Béni soit ta main/ et celle qui t'apprit à coudre/ parce que tu m'as fait des culottes/ avec la ceinture à l'intérieur.

21. *la columna de alabastro/ hecha con arquitectura/ estaba teniendo el trono/ de tu garbo y hermosura.*

La colonne d'albâtre/ faite avec art/ soutenait le trône/ de ton allure fière et de ta beauté.

Fo 18, ro.

22. *aunque tu madre te meta/ en un castillo de bronce/ tengo de pelar la pava/ de la una a las once.*

Même si ta mère te mettait/ dans un château de bronze/ je dois te conter fleurette/ de une heure à onze heures.

23. *quiere me qué soy torero (sic pour torrero)/ de la torre de la vela/ qué (he) de casar contigo/ aunque tu madre no quiera.*

Aime-moi, car je suis le gardien/ de la tour de guet/ qui dois se marier avec toi/ bien que ta mère ne veuille pas.

24. *a noche media la una (?)/ platicando con mi amor/ una noche si Dios quiere/ me dará la una y la dos.*

La nuit jusqu'à minuit et demi (?)/ je bavarde avec mon amour ;/ une nuit si Dieu le veut/ elle me permettra de rester jusqu'à deux heures.

25. *escritura tengo echa/ con la cruz de mi pechito/ de no casarme con nadie/ sino con un megalito.*

Je me suis fait une inscription avec la croix de ma jeune poitrine, de ne me marier avec personne/ sauf avec un mégalithe.

26. *San Miguel pesa (?= en fait, on lit plutôt pela) las almas/ en un vaso (? on lit paso, le chemin) pequeñito/ es que si dará la mía/ se ha de llamar Antonito.*

Saint Michel pèse les âmes/ dans un petit vase ;/ si je lui donne la mienne/ il lui faudra la demander à Saint Antoine.

27. *en la una en tu calle/ y ahora son las dos/ diga al sereno que calle/ que vamos hablar los dos/ cosita que nadie sabe.*

A une heure [j'étais] dans ta rue, et maintenant il est deux heures ;/ dis au sereno qu'il se taise/ parce que nous allons parler tous les deux/ [de] quelque chose que personne ne sait.

28. *Maria sé que te llama(s), y por apellido luna/ alúmbrame con tus rayos/ qué hace la noche oscura.*

Je sais que tu t'appelles Marie/ et que tu as pour nom Lune ;/ éclaire-moi de tes rayons/ car c'est la nuit obscure.

29. *Dice(n) que tiene(s) buen pelo/ que te llega (a) la cintura/ si tu padre hortelano/ es entre col y lechuga (?).*

On dit que tu as une belle chevelure/ qui te descend jusqu'à la ceinture ;/ parce que ton père est jardinier,/ entre chou et laitue.

30. *En lo arto (pour alto) desta calle/ he de poner un farol/ para que mi amante encienda/ el cigarro con primor (?).*

Dans le haut de cette rue,/ je dois allumer une lanterne,/ pour que mon amant allume/ son cigarre avec ardeur.

31. *la pimienta es chica y pica/ y sazona los guisados/ y tú como eras chiquita/ el corazon m'a robado.*

Le piment est petit et il pique, / il assaisonne les ragoûts;/ et toi, comme tu étais petite/ tu as volé mon cœur.*

Fo 18, vo.

32. *dice(n) que tiene(s) buen pelo/ y le seme(siembras ?) de rodetes (?) / yo digo que es mentira/ que son trapos que te metes.*

On dit que tu as une belle chevelure/ et que tu l'arranges en rouleaux;/ moi je dis que c'est un mensonge,/ que ce sont des chiffons que tu te mets.

33. *con esta mota de pelo/ que te cinja por la frente/ parece campanellita (?), que va llamando la gruta/ que ya era muy bonita*

Avec ce nœud de cheveux/ qui te ceint le front/ tu ressembles à une petite campanule/ qui appelle la grotte/ qui était si jolie..

34. *a Dolores con dolor/ una carta le escribí/ y como fue con dolor/ no la pudo recibir.*

A Dolores avec douleur, j'écrivis une lettre/ et comme c'était avec douleur/ elle ne put la recevoir.

35. *llevaba tu corazon/ que eran dos gotas de sangre/ dé una revocación (?) / y le habia dado su madre.*

Ton cœur versait / deux gouttes de sang/ à cause de l'interdiction/ qui lui était donnée par sa mère.

36. *de su asalto (?) salió/ un vino de leche y sangre/ al tiempo da a su madre/ le dio gana a su madre/ que queria comermelo.*

De votre assaut sortit/ un vin de lait et de sang ;/ alors vous l'avez donné à votre mère/ et moi j'ai rusé avec votre mère/ parce que je voulais le boire.

37. *al tiempo que el niño nació/ estando (?) sola con madre/ vino con miedo a su casa/ llorando gotas de sangre.*

Au moment où l'enfant est né,/ étant seule avec sa mère/ elle revint chez elle tout effrayée, / pleurant des gouttes de sang.

Fo 19, ro.

38. *Santa Teresa en la cueva/ de cilicio se vestió/ yo tambien estoy vestido/ de siliicio⁹ del amor.*

Sainte Thérèse dans la grotte/ d'un cilice se vêtit;/ moi aussi je suis vêtu/ du cilice de l'amour.

39. *a los lamentos que daba/ la criaturita en el cuerpo/ una sierpe la escuchaba/ y oya sus pasos lentos/ quando la princesa estaba.*

Ces plaintes qu'elle poussait/ le petit enfant dans le corps,/ un serpent l'écoutait/ et entendait ses pas lents/ quand la princesse était là.

40. *por el aire fue Rosaura/ rosa tu cara morena,/ alhelies y jazmines,/ clavel fino y azucena.*

Tu ressemblais à Rosaura, / rose ta figure brune, / giroflées et jasmins, / œillet fin et lis.

41. *allí trae unos papeles/ contando el bien de su vida/ y con suspiros graveles/ se va quedando dormida/ la rosa entre los laureles.*

Là elle apporte certaines lettres/qui disaient le bonheur de sa vie/ et avec des soupirs douloureux/ elle s'endormit, / rose au milieu des lauriers.

42. *eres rosa por lo hermosura/ y clavel por el incarnado¹⁰/ azucena por el blanco/ y lirio por lo morado.*

Tu es rose pour la beauté,/ et œillet pour l'incarnat,/ lis pour la blancheur/ et iris pour le violet.

43. *Ay (ahí ?) tienes mi corazón/ recíbele con cariño/ y diviértete con él/ y sé que no puede(s) conmigo.*

(Hélas,) voici mon cœur,/ reçois-le avec tendresse/ et amuse-toi avec lui/ puisque je sais que tu ne peux le faire avec moi.

Fo 19, vo.

44. *la sirena de la mar/ la veyá de noche i día/ la veyá por la farola/ que está en el molle (sic pour muelle) encendida.*

La sirène de la mer/ je la voyais nuit et jour,/ je la voyais à cause du réverbère/ qui était allumé sur le quai.

45. *entré por la calle Real/ salí por los mercados/ vedí (sic) a la Virgen del Triunfo/ con veinticinco faroles.*

J'entrai par la rue Royale, / je sortis par les marchés, / je vis la Vierge du Triomphe/ entourée de vingt-cinq lanternes.

46. *ole con ole, por la h/ soy Rosaura/ tengo perdido el color/ yo me pondré colorida.*

ole et encore ole, à cause du h!/ je suis Rosaura/ j'ai perdu ma couleur/ mais je rougirai à nouveau.

47. *si quiere(s) que vaya mas/ y por la parte mas honda/ saque los pesces vivitos/ en tu mano te los ponga.*

Ainsi tu veux que j'aïlle davantage/ et dans l'endroit le plus profond,/ que je sorte les poissons vivants/ et que dans ta main je les mette.

48. *tiene (el)la que yo comelo/ un lunare en un carillo (pour cariño)/ qué me tiene prisionero/ sin haber (h)echado grillo/ (h)echa grillo carcelero/ março vivo (?) sus clavos/ aquí pagarán mis pies/ los malos pasos que andaban*

Elle a pour que je le mange/ un grain de beauté, dans un baiser/ car elle me tient prisonier/ sans avoir construit d'entraves, /d'entraves géôlières ; / je marche à vif (?) sur ses clous : / ici mes pieds paieront/ les mauvais pas qu'ils ont faits.

Fo 20, ro.

49. *dentro de mi pecho tengo/ una peñita (sic pour penita) mortal/ porque quiero a una robita¹¹ y no me la quieren dar.*

Dans mon cœur il y a/ un chagrin mortel/ parce que j'aime une petite blonde/et qu'on ne veut pas me la donner.

50. *en teniendo (?) yo dinero/ el cura me la dará/ esa rubita la quiero/ una morena esta en venta/ dicen los apreciadores/ el garbo desta morena/ no se pagará (con) doblones.*

Si moi j'ai de l'argent/ le curé me la donnera./ Cette petite blonde je l'aime :/ une brune est à vendre/ et les connaisseurs déclarent/ que l'allure de cette brune/ ne se payera pas avec des doublons¹².

51. *María se ha de llamar/ la que conmigo durmiere/ despues haber dormido/ yo me como quisiere.*

C'est Maria que doit s'appeler/ celle qui avec moi dormira ; / après avoir dormi/ je ferai ce qu'elle voudra.

52. *la guitarra es de nogal/ y la piedra de marfil/ el que la toca es un ángel / el que bayla un seraphín.*

La guitare est de noyer/ et la pierre (?) d'ivoire ; / celui qui en joue est un ange/ et celui qui danse un séraphin.

53. *despierta calandria hermosa/ que en tu puerta hay un si quiero (?) / en tu carita una rosa/ que me tiene prisionero/ qué prisión tan dolorosa.*

Réveille-toi, belle alouette,/ parce qu'à ta porte il y a un peut-être/ dans ta frimousse une rose/ qui me tient prisonnier;/ quelle douloureuse prison!

Fo 20, vo.

54. *que bien canta la calandria/ el ruiseñor y el sereno/ canta para divertir/ qué en mi no cave (pour cabe) consuelo.*

Comme l'alouette chante bien, le rossignol et le sereno/ chantent pour (se) divertir/ car au dedans de moi il n'y a pas de consolation.

55. *bello hermoso seraphín/ cada vez que me desmayo (?) / en adorarte y querer- te/ por eso bello lucero/ me paga tu malamente.*

Splendide, beau séraphin/ chaque fois que je me plonge/ dans t'adorer et t'aimer,/ pour cela astre splendide/ comme tu me payes mal!

56. *quanta prisionita Reale/ ya no me quiere llevarme/ porque la llama de vera(s)/ de las entrañas me sale/ en quererte con anhelo.*

De cette petite prison royale,/ non, je ne veux pas m'en aller/ parce que la flamme en vérité/ me sort des entrailles/ à force de t'aimer avec un tel désir.

57. *a mi siempre me ha gustado/ el cuerpo ... (?) / mozueta tu eres muy loca/ en el cendo (?) muy tristoná (?)/ eres como la campana/ que todo el mé(s) me llega tocando (?)*

A moi, toujours m'a plu/ le corps...../ jeunette, tu es tout à fait folle/ et dans le fond très triste ;/ tu es comme la cloche/ dont la sonnerie me parvient un mois entier.

Fo. 21 ro.

58. *la primera luz del dia/ es el (sic, pour la) que se llama aria/ la segunda Maria/ y la tercera Marianna/ que esa tiene de...? mia/ un Nacional me persigue/ dice que soy callina/ como le dejo saber/ que hasta el morir soy cristina.*

La première heure du jour/ c'est celle qui s'appelle aria,/ la seconde Maria,/ et la troisième Marianna./ Qu'en est-il à mon propos ?/ Un garde me poursuit/ disant que je suis une mauviette/ alors que je lui fais savoir/ que je suis chrétienne jusqu'à la mort.

Le Carnet est à présent pris dans le sens contraire.

Fo. 26, ro (sens inversé)

59. *no te fies de ojos negros/ qué ojos negros son traydores/ unos ojos negros son/ causa de mis perdicionas.*

Ne te fie pas aux yeux noirs,/ car les yeux noirs sont traîtres./ Certains yeux noirs sont/ cause de ma perte.

60. *a una muger he querido/ poco menos que a mi dios/ ella me ha correspondido/ malamente pero yo/ ando por ella perdido.*

J'ai aimé une femme/ à peine moins que mon dieu./ Elle m'a répondu / plutôt mal, mais moi/ pour elle je cours à ma perte.

61. *un frayle me pidió un beso/ un lunes por la mañana,/ y le dije padre mío/ es principio de semana.*

Un moine me demanda un baiser,/ un lundi, dans la matinée ;/ et je lui dis, mon père,/ c'est le début de la semaine.

62. *un frayle me pidió un beso/ y no sé lo que sera/ qué los besos de los frayles/ saben a huevos sin sal.*

Un moine me demanda un baiser/ et je ne sais pas ce que cela sera/ car les baisers des moines/ ont le goût d'œufs sans sel.

Fo 26, vo.

63. *debajo de tu ventana/ encontró un pañuelo azul/ con una letra que dice/ que poco me gustas tu.*

Sous ta fenêtre/ j'ai trouvé un foulard bleu/ avec une lettre qui disait/ combien peu tu m'aimais.

64. *de tu ventana a la mia/ me tiraste un limón/ el zumo cae en el suelo/ y el agrio en mi corazon // y el gozo en el corazon (écriture différente = deux versions du même vers).*

De ta fenêtre à la mienne/ tu m'as jeté un citron ;/ le jus tombe sur le sol/ et l'amertume dans mon cœur// et le plaisir dans le cœur.¹³

65. *acompañó (el) mayoral/ olivos planta y flores/ porque me voi a ausenta(r) /de mis primeros amores.*

J'accompagne le régisseur,/ il plante des oliviers et des fleurs,/ parce que je vais m'éloigner/ de mes premières amours.

66. *átame con un cabello/ a los bancos de tu cama/ aunque el cabello se rompa/ seguro está(s) que no me vaya.*

Attache-moi avec un cheveu/ aux bois de ton lit/ même si le cheveu se brise/ sois

sûre que je ne m'en irai pas.¹⁴

67. *me dijiste que era fea/ a un espejo me mira/ verguenza (?) de dio(s) tengo/ algun tonto engañaré.*

On m'a dit que j'étais laide/ dans un miroir je me regarde,/ putain de Dieu!/ quelque imbécile je tromperai.

68. *el sol le dijo a la luna/ que se fuera a recoger/ que a dos horas de la noche/ no andan mugeres de bien.*

Le soleil déclara à la lune/qu'elle devait rentrer chez elle/ car à deux heures de la nuit/ les femmes de bien ne sortent pas.

69. *el sol le dijo a la luna/ adonde se recogia:/ la luna como discreta/ respondia que no sabia.*

Le soleil demanda à la lune/ où elle se retirait/ la lune, en personne discrète,/ répondit qu'elle ne savait pas.

70. *Son tus labios dos cortinas/(de) terciopelo carmesí/ entre cortina y cortina/ niña, dime que sí.*

Tes lèvres sont deux rideaux/ de velours cramoisi/ entre un rideau et l'autre rideau,/ fillette, réponds-moi oui.¹⁵

71. *por los divinos cordeles/ que tiene mi dios al cuello, que no me das mas peñitas (sic)/ qué no hay razón por ello.*

Par les divins cordeaux / que mon Dieu a autour du cou/ ne me cause plus la moindre peine/ car il n'y a pas de raison pour le faire.

Fo. 28, ro.

72. *a la muralla (?) mas alta/ se caigan quien mas me quieran/ si es hombre que se despeñe/ y si es muger sirviendo muera.*

A la muraille la plus haute/ que tombent ceux qui m'aiment le plus/ si c'est un homme qu'il tombe en bas/ et si c'est une femme, qu'elle meure esclave.

73. *ventana sobre ventana/ un balcón sobre balcón/ una dama sobre la dama/ un señor que tiene robada/ el alma me trazas (?) en el corazón.*

Fenêtre sur fenêtre, balcon sur balcon,/ une dame sur la dame/ et un monsieur qui a perdu/ son âme, voilà ce que tu traces dans mon cœur.

Fo 28 vo.

74. *niña quando te ha(s) levantado/ ha(s) regalado azucenas (?) / arbol en tierra se planta/ de ver tu cara morena/ hasta los canarios cantan.*

Petite, quand tu t'es levée, / tu as offert des lis;/l'arbre se plante dans la terre / à voir ta figure brune,/ les canaris eux-mêmes se mettent à chanter.

75. *tengo una pena en el alma/ un dolor da (?) un sentimiento/ de ver que estoy (?) en el mundo/ en el alma (?) y eres muerto.*

J'ai une peine dans l'âme,/ une douleur qui donne un regret,/ de voir que je suis sur terre,/ dans l'âme et que tu es mort.

76. *tengo una pena en el alma/ que esta pena me dará/ ya me pone presente (?)/ la montaña (?) y soltara (?)/ porque mi via (h)a muerto.*

J'ai une peine dans l'âme,/ combien cette peine me fait souffrir!/ Déjà elle me rend présente /une montagne de solitude/ parce que ma vie est morte. (Copla très difficile à déchiffrer et comprendre. La traduction proposée est tout à fait approximative).

Fo 29 ro. à 31 ro

Les 4 poésies qui occupent ces feuillets, d'une graphie beaucoup plus soignée que les « coplas » déjà recueillies, soigneusement ponctuées, ne sont pas populaires; plusieurs ne sont pas de la main de Gautier et l'on peut deviner un scripteur féminin. Gautier s'est essayé à versifier l'une de ces pièces, *A la morisca Alhambra*, poésie qu'il n'a pas recueillie dans *España*, mais que R. Jasinski reproduit dans son édition critique de ce recueil.

Quelques « coplas » se rencontrent encore à la fin du carnet:

Fo 32, ro.

77. *yo te tengo de querer/ que lo pesa a mis estrellas/ adelante mi se ponga(n)/ agua cielo mar y tierra. 16*

Je dois t'aimer/ parce que cela est dans mes étoiles ;/ mais que devant moi se mettent (?)/ eau, ciel, mer et terre.

78. *estamos solitarios/ no se escucha alguno/ no quiere(s) que te diga/ si tiene otro amante/ no quiere(s) que te diga/ quiere(s) que yo soy así!*

Nous sommes seuls,/ personne n'écoute/ tu ne veux pas que je te demande/ si tu as un autre amant,/ tu ne veux pas que je te demande,/ laisse-moi le devenir!

79. *quien fuera fino coral/ niña de tu gargantilla (?)/ de tu cintura la llave/ de tus zapatos la (he)villa(?)*.

Que ne suis-je le fin corail/ Fillette/ de ton collier/ l'attache de ta ceinture/ la boucle de tes souliers.

80. *salía a campo a divertirme/ dejame flores de jazmín/ aquel que tiene una pena/ no se la quitaré nadie.*

J'allais aux champs pour me divertir./Laisse-moi des fleurs de jasmin ;/ celui qui a une peine,/ personne ne pourra la lui ôter.

Fo 33, vo.

D'une autre écriture que celle de Gautier.

81. *Una vieja en la comedia/ Tiró un pedo tan atroz/ Que apagó las candilejas/ y mató al apuntador.*

Une vieille à la comédie,/ Lâcha un pet tellement atroce/ Qu'elle éteignit les chandelles/ Et tua l'appariteur.

82. *Entre dos peñas feroces/ Sale un titiretero dando voces/ ni le ves, ni le verás./ Pero en el olor le conocerás.*

Entre deux montagnes sauvages/ Sort un bateleur poussant des cris ;/ tu ne le vois ni ne le verras,/ mais tu le reconnaîtras à l'odeur.

83. *Tócame los cojones/ Serán boleras/ y si no me los tocas/ Serán manchegas.*

Touche-moi les couilles,/ elles seront des boleras/ et si tu ne me les touches pas/ elles seront des manchegas¹⁷.

François BRUNET

NOTES

1. Fernán Caballero est le pseudonyme de Cecilia Böhl de Faber (1796-1877). Elle écrivit des romans régionalistes, des contes, profondément enracinés dans le terroir andalou et a donné naissance à un mouvement littéraire important, *el costumbrismo* qui exploite ce riche folklore.
2. Et comme nous jugeons nous-même notre étude très imparfaite, nous recevrons avec intérêt toutes les propositions d'élucidation qui pourraient nous être faites.
3. Pour *ví*. Forme qui est attestée dans les « coplas » andalouses recueillies par Fernán Caballero.
4. Il s'agit bien entendu des fleurs.
5. Je n'ai pu élucider ce terme, qui, en castillan, signifie « arbalète », ce qui ne saurait convenir ici.
6. Cette copla, assez difficile à décrypter, semble faite de pièces et de morceaux. Fernán Caballero donne cette version plus simple : *Todos los días del año/ se dice una misa en Roma./ que la dice el Padre Santo/ y le ayuda una paloma.i*
7. Fernán Caballero a donné une autre version : *Si yo pudiese, mi niña,/ te pusiera por corona/ dos águilas imperiales/ y el Padre Santo de Roma.*
8. Fernán Caballero donne une copla dont le début est identique : *La pimienta es chica y pica/ y sazona los guisados; / mi amante se me picó/ y se ha ido y me ha dejado.*
9. Ce jeu de mots purement orthographique me paraît peu justifié. Je pense qu'il faut lire une seconde fois *cilicio*.
10. La forme régulière est *encarnado*.
11. La forme régulière serait *rubieta*, mais on trouve souvent *rubita* dans les « coplas » andalouses.
12. Cette copla semble composite. Fernán Caballero n'en a recueilli que la seconde partie : *Una morena se vende./ Dicen los apreciadores./ que la sal de una morena/ no es pagada con doblones.* Mais la version de Gautier a l'intérêt de jouer sur le mot « doublon » : il y a deux filles, une blonde et une brune.
13. Fernán Caballero donne une version très proche de cette copla : *De tu ventana a la mía/ me tiraste un limón;/ el limón cayó en la calle./ el zumo en mi corazón.*
14. Fernán Caballero donne cette version : *Atame con un cabello/ a la reina de tu casa./ que aunque se rompa el cabello/ seguro está que me vaya,* dont le sens est exactement contraire.
15. Fernán Caballero donne une version presque identique : *Son tus labios dos cortinas/ de color de carmesí, / y entre cortina y cortina/ estoy esperando el sí.* La version recueillie par Gautier est cependant un peu plus riche.
16. Fernán Caballero donne cette version : *Quisiera ser por un rato/ perla de tu gargantilla,/ de tus zarcillos arete./ de tus zapatos hebilla.*
17. Il y a sans doute un jeu de mot qui renforce la crudité de cette épigramme : jeu de mot sur *bolas/boleras* alors que *manchegas* est une sorte d'omelette ; ou alors entre *boleras* (danseuses de bolero) et *manchegas* (qui danseraient la seguidilla de la Manche).

LA FORTUNE MUSICALE D'ESPAÑA

Chez Théophile Gautier, l'idée de l'Espagne est liée autant à l'auditif qu'au visuel. Ce qui peut surprendre : on sait toute l'importance du Musée espagnol au début de sa carrière et on sait que le but de son premier voyage dans ce pays était de réunir une collection de tableaux que lui et son compagnon de voyage Eugène Piot revendraient cher à leur retour. Toutefois, même si son premier contact avec la culture espagnole fut par la peinture, une fois qu'il se rend en Espagne et qu'il connaît sa culture de près, c'est la musique qui devient sa pierre de touche pour distinguer entre l'authentique et le faux. Ce thème est surtout manifeste dans son roman espagnol *Militona*, écrit deux ans après la publication d'*España* et qui ferme son cycle espagnol.

Trajet parallèle dans notre recueil, où les premiers poèmes sont essentiellement visuels. « Sainte Casilda », écrit immédiatement après la traversée de la frontière, est même visuel au deuxième degré puisqu'il décrit le tableau de Juan Rizi que le poète avait remarqué dans une église. Les deux poèmes suivants, « En allant à la Chartreuse de Miraflorès » et « La Fontaine du cimetière » décrivent des paysages d'une manière toute visuelle. C'est seulement lorsque le poète s'installe à Madrid qu'il écrit une première chanson, « Séguidille », le treizième poème du recueil, qui devait figurer dans sa satire de l'expérience espagnole, *Un Voyage en Espagne*. « Séguidille » connut un grand succès auprès des compositeurs et fut mis en musique treize fois.

Le plus grand nombre de poèmes musicaux d'*España* se trouve dans la partie consacrée à la Sierra Nevada et au séjour à Grenade, donc dans la deuxième moitié du voyage poétique. Il aura fallu au préalable connaître de première main la « vraie » musique espagnole, celle du peuple, événement dont Gautier rend compte dans le récit de ces expériences, *Voyage en Espagne*. C'est en écoutant la fille d'un aubergiste chanter et jouer du pandero et des soldats chanter en s'accompagnant à la guitare, qu'il apprit des « coplas », un genre de chanson populaire espagnole, comme il apprit le zorongó, une danse populaire, en regardant une petite fille le danser dans la rue.

La série principale de poèmes musicaux dans *España* commence donc par « Le Chasseur », le vingt-septième poème des quarante-trois dans le recueil, et continue jusqu'au « Soupir du More », interrompue par le seul « Laurier du Généralife ». Sur les huit poèmes de ce groupe, sept sont écrits expressément pour la musique ou d'après des « coplas ». En tout, douze poèmes sur quarante-trois ont été mis en musique et un treizième y était sans doute destiné. Dans la production poétique de Gautier à cette époque de sa vie, c'est bien au-dessus de la proportion moyenne. En fait, ce poète qui passait pour fermé à la musique écrivait volontiers pour ses nombreux amis compositeurs, ou bien suivait leurs leçons de manière à en encourager d'autres.

Gautier était déjà rompu au métier de parolier quand il partit pour l'Espagne. Sa correspondance le montre en 1834 s'efforçant de fournir à son ami Allyre Bureau un poème d'une prosodie rigoureusement semblable dans tous les couplets, et même en

deux versions, avec ou sans refrain¹. En 1839, nous le trouvons qui travaille à un poème pour Meyerbeer ; dans ce cas, il met des signes pour indiquer les longues et les brèves, afin de maintenir un rythme égal². Et il y réussissait ; en juin 1841, son ami François Bazin lui écrit que ses

vers sont délicieux et ont avec ça le mérite d'être parfaitement coupés pour la musique³.

Bazin ne fut pas le seul à partager cet avis : quelque deux-cent-soixante-seize compositeurs ont mis en musique quatrevingt-quinze de ses poèmes, pour un total de cinq cent quarante-deux pièces !

Il n'est pas toujours possible de savoir, faute de documentation probante, si Gautier travaillait ou non avec un compositeur précis, ou même s'il destinait tel poème à la musique. Dans le cas de huit poèmes cependant, on peut suivre de véritables collaborations artistiques, et dans cinq autres, qui parurent pour la première fois avec leur musique, le texte est manifestement modifié pour satisfaire aux besoins du compositeur. Six autres poèmes encore furent conçus comme des chansons, par exemple ceux qui sont chantés dans un roman, comme « Rondella » dans *Militona*, que Gautier reprit plus tard dans *Emaux et Camées*. D'un dernier groupe de quatre poèmes, ceux-ci écrits pour une musique déjà écrite, aucun ne paraît dans notre recueil. De toute façon, Gautier n'y voyait pas un très grand intérêt :

Faire de bons vers à mettre en musique est déjà difficile, mais en fabriquer pour de la musique déjà faite est un métier diabolique, une espèce de casse-tête chinois des plus impatientants.

Cette dernière mise à part, nous trouvons toutes les catégories de poèmes musicaux dans *España*. « Le Chasseur » et « Le Soupir du More » furent écrits en collaboration, le premier avec Giacomo Meyerbeer dès mars 1839 (le seul poème du recueil écrit avant le voyage) et le second avec François Bazin en mai 1841. Nous savons que « J'allais partir... » et « Sérénade » furent aussi écrits pour des compositeurs précis, Théodore Labarre et Xavier Boisselot, puisque le premier parut pour la première fois dans un album de chant et que le second fut trouvé dans les papiers de Boisselot après sa mort. Nous ne savons pourtant pas si poète et compositeur travaillaient ensemble : Boisselot de toute manière ne publia jamais de musique sur ce poème. Nous savons que Gautier destinait « Séguidille » aussi à la musique, puisque ce poème parut pour la première fois comme chanson dans son vaudeville *Un Voyage en Espagne*, sur une musique de Julien Nargeot, le chef d'orchestre du théâtre. Ce poème a inspiré douze autres compositeurs, dont Manuel de Falla, le sujet de l'article de Stéphane Escoubet dans ce Bulletin.

Quatre autres poèmes, qui ne semblent pas avoir été écrits pour des compositeurs précis, ont la source et la forme musicales. Ce sont les quatre adaptations de « coplas »

que Gautier avait recueillies pendant son voyage : « J'ai laissé de mon sein de neige... », « La Lune », « Letrilla » et « J'ai dans mon cœur... ». La découverte de cet art populaire lui servait d'antidote à la globalisation de la culture qu'il avait trouvée à Madrid et qui l'avait tant déçu. Dans une dernière catégorie, trois poèmes ont inspiré des compositeurs, sans qu'on puisse affirmer que Gautier avait cette intention quand il les écrivait : « Pendant la tempête » (écrit immédiatement après « Le Soupir du More », comme le montre le manuscrit C442 f 89 de la collection Lovenjoul) par Bazin et deux autres compositeurs., « Le Roi solitaire » une fois, et « Les Affres de la mort », malgré sa relative longueur, une fois.

Si Gautier avait écrit « Le Chasseur », primitivement intitulé « La Chanson du chasseur de chamois », pour Meyerbeer, ce n'est pas le célèbre compositeur qui finit par le publier. Après avoir fait un premier état du poème et l'avoir discuté avec Meyerbeer, Gautier ajouta des vers et redemanda son avis. C'était en mars 1839. Cependant, aucune réponse ne nous est parvenue, et c'est Théodore Labarre qui eut l'honneur de la première publication de la chanson, en décembre de la même année. Treize autres compositeurs devaient choisir ce poème par la suite, mais comme tous les projets entre Gautier et Meyerbeer, celui-ci n'aboutit pas.

L'histoire du « Soupir du More » est tout autre. Suite à leur collaboration pour « Les Matelots » et « L'Ondine et le pêcheur », François Bazin, récent prix de Rome, avait demandé d'autres poèmes à Gautier avant de partir pour la villa Médicis. Ne pouvant en discuter de vive voix, celui-ci lui envoyait deux versions du poème et offrit de les modifier au besoin. La première de ces versions, celle avec refrain, est perdue, mais il existe quatre versions manuscrites de la seconde. Deux de ces manuscrits portent la mention « récitatif » et « air », titres qui ont disparu depuis, mais qui attestent bien la destination musicale du poème. Bazin lui-même, dans son manuscrit daté de Rome, 18 septembre 1841, appelle son ouvrage une « scène ». Peut-être à cause de cette forme qui semble appeler une musique d'opéra, aucun autre compositeur ne s'est aventuré à mettre ce poème en musique après Bazin.

Ce sont surtout les qualités formelles de ses poèmes qui valurent à Gautier les compliments de François Bazin et de *La France musicale*. Dans ses chansons il s'efforçait de donner au compositeur un vers d'une grande régularité rythmique, un vers plutôt court qu'alexandrin ou même décasyllabique. Les refrains et la répétition de strophes complexes sont fréquents. Ces poèmes sont généralement assez courts, bien que Gautier ait été obligé d'ajouter des strophes à « J'allais partir... » pour donner suffisamment d'ampleur à Labarre.

Mais le rythme et la prosodie ne sont pas tout ; certains sujets d'*España* se prêtaient très naturellement à la romance. Tout ce qui est sentimental, tout ce qui est couleur locale, convenait à la romance. Ce genre maintenant désuet était encore très à la mode en 1840-1845, bien que sa spécificité soit déjà effacée à cette époque. Les compositeurs fournissaient ces airs en quantité industrielle, et si certaines des chan-

sons écrites sur les poèmes de Gautier, comme les *Nuits d'été* de Berlioz, ont une réelle valeur artistique, la plupart ne sont que des divertissements sentimentaux.

C'est peut-être pour cette raison que les poèmes d'*España* sont presque les derniers que Gautier ait destinés à la musique. Il devait être déçu de la piètre qualité des résultats, et peut-être aussi de la vie éphémère de cette musique de consommation courante. Lui qui avait rêvé d'œuvres réunissant littérature, musique et arts plastiques dans une fusion des arts, ne devait par être ravi par la maigreur d'un Labarre ou même d'un Bazin. A l'avenir, il chercherait à traduire cette fusion des arts dans la seule poésie d'*Emaux et Camées*.

Andrew GANN

NOTES

Sur l'ensemble du rôle de la musique dans la vie et dans l'œuvre de Gautier, voir notre thèse « Théophile Gautier et la musique », Toronto, 1978.

1. *Correspondance générale*, tome I, p. 42, lettre 24.

2. *Ibid.*, tome I, p. 145, lettre 148.

3. *Ibid.*, tome I, p. 249, lettre 254.

4. Sur l'histoire des poèmes de Gautier mis en musique, voir notre « Lyrics by Gautier : the Poet as Songwriter », *Francofonía*, 1982-2, pp. 83-100. Notre statistique est établie sur la base de l'article du vicomte Spoelberch de Lobenjoul, « Poésies de Gautier mises en musique », publié d'abord dans le *Bulletin du bibliophile*, et ensuite tiré à part (Paris, 1889), complété par nos propres recherches.

LES MISES EN MUSIQUE DES POESIES D'ESPAÑA : UNE ESPAGNE DE SALON ?

Rêve d'« ailleurs » de la génération romantique, la vogue exotique qui séduit les milieux culturels parisiens dès les années 1830 se tourne en particulier vers la péninsule ibérique, un orient à portée de main. Inspirés par des pèlerinages devenus très à la mode, quelques clichés de l'Espagne traversent ainsi une grande partie des œuvres de l'époque : guitares, castagnettes, gitanes et toreros suffisent à planter le décor.

Dans le domaine littéraire, la célèbre *Carmen* (1845) de Mérimée, source d'inspiration espagnole intarissable, marque l'esprit de plusieurs générations d'artistes romantiques. Théophile Gautier s'inscrit également dans cet engouement général, publiant les poésies d'*España* la même année que la nouvelle de Mérimée. Deux ans plus tôt paraissait son *Voyage en Espagne*, déjà habité par les impressions exotiques qui nourrissent les vers du poète. A l'image de « Séguidille », poésie la plus pittoresque du recueil, *España* se fait par endroit l'écho des images d'Epinal qui traversent toute l'inspiration littéraire parisienne.

Cette fièvre hispanophile ne touche pas uniquement le domaine des lettres et s'empare du monde musical, notamment à travers l'opéra, l'opéra-comique, la musique de ballet, ainsi que la romance, qui nous occupe plus particulièrement. L'opéra *Carmen* (1875) de Georges Bizet, lui-même inspiré par l'œuvre homonyme de Mérimée, demeure l'illustration la plus fameuse de ce mouvement exotique. Sous une forme différente, cette vogue se manifesterait encore au début du XX^{ème} siècle, à travers des œuvres aussi importantes que celles d'un Claude Debussy ou d'un Maurice Ravel. A la tête d'un groupe de compositeurs espagnols installés à Paris, Manuel de Falla et Isaac Albéniz attisent ce regain d'intérêt pour la culture ibérique. Le renouveau de la musique française des années 1900-1910 porte l'empreinte de cette influence.

Parmi la cinquantaine de compositeurs qui ont mis en musique les poèmes d'*España*, certains se sont attachés à traduire musicalement l'inspiration hispanisante des vers du poète. Théophile Gautier a collaboré avec deux d'entre eux. Il écrit en effet le poème « J'allais partir... » à l'attention de Théodore Labarre, célèbre compositeur de romances à cette époque, pour une pièce vocale éditée en 1844 sous le titre « Le Fil d'or »¹. La seconde collaboration concerne le poème « Séguédille », qui fut rédigé pour un intermède musical du vaudeville *Un Voyage en Espagne*, représenté pour la première fois le 21 septembre 1843 au théâtre des Variétés. Il fut mis en musique et dirigé par Jean Nargeot, chef d'orchestre attitré du lieu et « chanté par M^{lle} Ozy »². Deux ans plus tard le compositeur arrangea la partition pour piano et voix, puis l'édita dans un recueil de chansons parisiennes, sous le titre de « La Manola »³. Originellement conçu en tant qu'argument d'un divertissement léger, ce portrait archétypal de l'Andalouse « au pied mignon » a pourtant séduit deux grands compositeurs par la suite. Il fut en effet mis en musique par Claude Debussy (ca 1881)⁴.

puis par Manuel de Falla, qui l'intègre dans ses « Trois mélodies sur des poèmes de Théophile Gautier »⁵.

Les collaborations musicales :

La « Manola » de Jean Nargeot et « Le Fil d'or » de Théodore Labarre

Ces deux collaborations semblent être le fruit d'occasions passagères. Jean Nargeot et Théodore Labarre ne font pas partie du cercle proche du poète et aucune relation artistique ne s'établira par la suite entre ces deux compositeurs et Théophile Gautier.

Outre plusieurs opéras et ballets, Théodore Labarre (1805-1870) fut un célèbre compositeur de romances. Il fut l'auteur d'une centaine de pièces vocales dans le goût de l'époque, aujourd'hui perdues pour la plupart. Le genre « romance » est très en faveur sous Louis-Philippe ; son succès n'est pas étranger à l'avènement d'une bourgeoisie dominante qui impose ses goûts musicaux réputés médiocres. Ces romances connaissent une telle diffusion qu'elles deviennent de véritables biens de consommation courante. Elles sont publiées en suppléments de journaux, en petits feuillets sur un méchant papier ou rassemblées dans de beaux albums maroquinés qui trônent sur les pianos des salons⁶. Labarre avait déjà composé l'une de ses romances intitulée « L'Enfant de la montagne » sur le poème « Le Chasseur » de Gautier.

Les poèmes « Séguidille » et « J'allais partir... » font tous deux référence, plus ou moins explicitement, à la culture espagnole. Le premier semble concentrer toutes les images évocatrices de l'Espagne, toutes celles qui frappent l'imaginaire parisien. Elles sont réunies autour du portrait de cette pittoresque *manola*, Andalouse au tempérament « de feu » et sœur jumelle de la *carmencita*. Peigne à cheveux, chignon, « pied mignon », piment, castagnettes, « courses de taureaux », toreros, tous les ingrédients y sont. Ceci semble justifier le caractère caricatural et léger que la partition de Nargeot adopte. Le compositeur ne conserve pas, en revanche, le titre « Séguidille » qui évoquait pourtant à la fois l'Espagne et une invitation musicale et chorégraphique. Peut-être le nom de la *manola*, au cœur du poème, lui sembla-t-il plus pittoresque.

Les vers de « J'allais partir... » dévoilent plus discrètement leur caractère hispanique. Pourtant ils sont inspirés par deux « *coplas* » relevés par le poète lors de son voyage⁷.

A l'examen de ces partitions, nous constatons que les clichés littéraires issus de la plume de Gautier trouvent parfois leur équivalent en musique. Le genre de la romance, auquel appartiennent la plupart de ces pièces vocales, aime à se teinter à l'occasion d'accents hispaniques, au moyen de quelques éléments rudimentaires qui suffisaient à évoquer une vague atmosphère musicale exotique. Ces clichés, que l'on retrouve également à l'opéra et dans certaines opérettes, ne représentent plus grand chose d'ibérique pour nos oreilles contemporaines. Il s'agit avant tout d'une Espagne de salon parisien, réinventée pour colorer une romance somme toute traditionnelle.

C'est pourquoi la « Manola » de Nargeot semble s'intégrer naturellement dans l'esprit du vaudeville *Un Voyage en Espagne*, produit de ces « espagnolades » à la mode. Composée en 1850 sur le poème « Rondella », « la Sérénade du torero » s'inscrit également dans cette thématique hispanique, bien que n'appartenant pas à *España*.

Dans cet engouement parisien pour l'Espagne, la danse occupe naturellement le devant de la scène, plus particulièrement celles du « baile nacional » qu'affectionne tant Théophile Gautier. Après la *cachucha* popularisée par Fanny Elssler, muse du poète, le *boléro* représente à cette époque l'un des clichés les plus fameux de la danse espagnole⁸. En tant que fervent balletomane et hispanophile, Gautier intègre dans son vaudeville une *cachucha* et, en collaboration avec Nargeot, ce succédané du *boléro*.

Les partitions du « Fil d'or » de Théodore Labarre et de la « Manola » de Jean Nargeot font toutes deux référence à cette danse espagnole. Les deux pièces portent le sous-titre de boléro, accompagné d'une indication, « Tempo di bolero » pour celle de Nargeot. De même, la mise en musique de « Rondella » par Offenbach porte l'indication de « Mouvement de bolero ». Malgré cela, ces partitions possèdent peu de points communs avec la danse du même nom. S'il est vrai qu'elles comportent toutes une mesure à trois temps, celle de la danse espagnole en général, et un caractère dynamique vaguement dansant, elles ne peuvent être qualifiées de boléros. Le pattern caractéristique de cette danse est le suivant :



Celui-ci n'apparaît dans aucune des pièces. Pourtant, la « Manola » et « la Sérénade du Torero » portent l'empreinte du fameux triolet, évocateur de la danse espagnole⁹. Elles présentent un *ostinato* rythmique, plus ou moins marqué, phénomène commun à l'ensemble des danses d'inspiration populaire.

Le prélude instrumental de « la Manola » expose un rythme assimilable à celui du boléro, simplement décalé dans ses appuis de la mesure :



Cependant Nargeot le confine aux huit mesures de l'introduction, plantant ainsi un décor exotique que le reste de la pièce ne respecte pas.. Quant à la partition de Théodore Labarre, elle semble à mille lieux d'une quelconque danse espagnole. Son

rythme iambique, caractérisé par un appui sur le second temps de la mesure, relève plutôt de la mazurka :



Force est de constater que, mis à part quelques clichés tels que le typique triolet et un *ostinato*, la structure rythmique de ces pièces n'a rien de particulièrement espagnol. La mention « boléro » semble donc plutôt relever de l'indication de caractère, en référence à tout un imaginaire parisien de la danse hispanique.

Conjuguée à ces quelques clichés rythmiques, une autre image d'Épinal de la tradition hibernique apparaît au sein de ces partitions composées sur les vers de Gautier, cette fois sur le plan harmonique et mélodique. Il s'agit d'un jeu d'équivoque modale majeur/mineur, un « clair-obscur » tonal qui correspond auditivement à certaines bifurcations abruptes du mode majeur (plutôt lumineux) vers le mode mineur (plus sombre). Ce phénomène fait toujours partie des traits caractéristiques de la musique espagnole les plus prégnants à l'audition. Il dérive du célèbre mode de *mi* andalou qui se présente sous diverses formes et exploite une mobilité du troisième degré de l'échelle, fort d'un héritage arabisant : mi-fa-sol ou sol#-la-si-do-ré-mi. Ainsi Nargeot ne se prive pas d'employer cet effet pittoresque de « clair-obscur » à la fin du refrain, illustrant musicalement l'évocation poétique de l'archétype *manola* :

Jean Nargeot ; « La Manola » (1845), mes. 21-22.

Nous constatons donc à travers ces deux pièces écrites en collaboration avec Théophile Gautier, ainsi que la « Sérénade du Torero », le parallèle esthétique qui s'établit entre les clichés hispaniques exploités par le poète et leurs équivalents en

musique. Leurs fondements demeurent aussi peu authentiques -bien qu'inspirés par certaines réalités culturelles- et se font l'écho d'une Espagne mythique, aussi imaginaire que séduisante.

Manuel de Falla : « Séguédille » (1909-1910)

Le cas de cette mélodie de Manuel de Falla paraît intéressant : cette fois un authentique compositeur espagnol exploite le même poème « Séguidille » d'*España*. Après « Les Colombes », puis un voyage musical oriental pour « Chinoiserie », il choisit d'achever ses « Trois mélodies » sur des vers qui ont trait à sa propre identité nationale. Au-delà des circonstances légères de la première mise en musique de ces vers, la figure d'Epinal de la femme andalouse devient un symbole chez de Falla, celui de sa culture natale cristallisée dans ce portrait pittoresque. Il s'agit de l'hommage d'un compositeur, tout juste arrivé dans la capitale parisienne, à ses origines culturelles. Cette pièce s'inscrit dans une dynamique d'affirmation culturelle de la musique d'Espagne, initiée par Felipe Pedrell et poursuivie notamment par Albéniz, Granados et de Falla. On regroupe souvent ces compositeurs sous l'étiquette d'« école nationale espagnole ».

A l'instar de Falla avec « Séguédille », cette école se montre sensible à l'image de la culture ibérique qui émane du monde artistique français. Celui-ci montre la voie de son originalité, de sa différenciation. On sait notamment les relations étroites, les influences réciproques, qui s'établissent, dès les années 1907-1910 entre le compositeur espagnol et Claude Debussy, Maurice Ravel et Paul Dukas. De Falla entretient une correspondance avec Debussy, qui avait lui-même mis en musique ce poème de Gautier dans sa jeunesse. Les deux hommes se sont-ils entretenus sur ce choix commun ? Ou est-ce une simple coïncidence esthétique ? Près de trente années séparent les deux versions musicales de « Séguédille » et la correspondance ne porte pas trace d'une telle concertation. Il s'agit d'ailleurs d'une œuvre de jeunesse inédite dans le cas de Debussy. Agé de dix-neuf ans à l'époque de sa composition, il n'est pas encore titulaire du prix de Rome. Pour Manuel de Falla « les Trois mélodies » représentent au contraire une œuvre de maturité, composée au même moment que les « Quatre pièces espagnoles » ; le choix du poème « Séguidille » s'inscrit donc dans une logique d'affirmation nationale. Il n'est cependant pas exclu que Debussy ait songé à proposer ce poème qui semblait correspondre aux préoccupations esthétiques de son ami à l'époque.

Qu'est-ce qu'une *seguidilla* ? Une danse espagnole d'origine arabo-andalouse, mère du bolero auquel elle s'apparente. En fait, la *seguidilla* représente une variante rapide du *bolero*, et donne également lieu à de nombreuses variétés locales (*seguidillas manchegas, gitanas, boleras...*).

Les vers de Gautier inspirent au compositeur une *seguidilla* stylisée, du moins sur le plan rythmique. Si elle n'adopte pas la forme d'une authentique séguedille, cette mélodie savante puise inégalement son souffle dynamique au cœur de la danse espagnole traditionnelle.

L'indication du caractère « Alerte et gai », ainsi que le tempo à 120 « *Allegro comodo* », semblent conformes à l'esprit d'une *seguidilla*. Nous retrouvons la mesure à trois temps (3/4) des danses espagnoles, ainsi qu'un *ostinato* rythmique exploitant le triolet :



Ce *pattern* pourrait tout-à-fait être celui d'une des innombrables variantes de la cellule de *seguidilla* traditionnelle¹⁰. Contrairement à celui de « la Manola » de Nargeot, cet *ostinato* respecte les appuis habituels à l'intérieur de la mesure, et il innerve l'ensemble de la pièce au lieu d'être cantonné au rôle d'enlumineur faussement exotique dans le prélude instrumental. La structure de la mélodie demeure très fidèle à celle du poème de Théophile Gautier. Le découpage en trois grandes parties correspond aux trois strophes, tout en amplifiant le contraste établi par le poète entre chaque couplet et le refrain. Une étude comparative des œuvres montre combien celles du poème sont étonnamment bien respectées dans la pièce vocale de de Falla.

Comme dans le poème de Gautier, le refrain (« Alza, ola !/ Voilà/ La véritable manola ») constitue le centre de gravité, le cœur de la mélodie. Poétiquement, c'est ici que semblent se concentrer les images les plus pittoresques : le nom de la *manola*, stéréotype de l'Andalouse dépeinte au fil du poème, les interjections « Alza, ola ! » que l'on entend traditionnellement lors des *seguidillas*. Parallèlement, Manuel de Falla y développe les figures musicales les plus hispaniques de la pièce. Les exclamations en langue vernaculaire retrouvent ici leur résonance originelle : elles surgissent également en style parlé dans la mise en musique, au-dessus d'une partie de piano endiablée qui poursuit son *ostinato* de séguedille. Dans une richesse dynamique enracinée au plus profond de la culture musicale ibérique se côtoient et s'opposent triolets de double-croches, sextolets, double-croches régulières et contre-temps.

L'écriture pianistique s'inspire de celle de la guitare, instrument qui accompagne généralement la *seguidilla*. Cette écriture se caractérise par une polyphonie complexe abolissant les hiérarchies traditionnelles entre les deux mains au piano, mêlant indifféremment mélodie et accompagnement, ainsi qu'une variété de mode d'attaque : notes piquées, liées, appuyées sans piquer....Ce refrain illustre également les clichés

hispanisants de Gautier par l'emploi du fameux mode andalou, véritable *trademark* de la culture ibérique : mi-fa ou fa#sol ou sol#-la-si-do-ré-mi. Plus que le jeu de « clair-obscur » observé chez Nargeot ou Offenbach, il s'agit ici d'un authentique mode de *mi*, qui exploite la mobilité du sol (3^{ème} degré de l'échelle) mais aussi du fa (2^{ème} degré).

Tout au long de cette mélodie de Manuel de Falla, ces caractères originaux de la musique espagnole viennent contrepointer les images d'Epinal peintes par le poète, celles d'une Espagne personnifiée par la manola. Le compositeur transfigure ainsi le poème de Théophile Gautier, lui offrant une dimension symbolique dépassant le pittoresque de la partition de Nargeot.

Les poésies d'*España* placées sous le signe de la couleur locale, du pittoresque hispanisant, ont donc engendré des mises en musique très hétéroclites : du simple divertissement musical de Jean Nargeot à l'hommage culturel de Manuel de Falla, en passant par les « espagnolades » d'un Jacques Offenbach, la mazurka fausement espagnole de Théodore Labarre, ainsi qu'une mélodie de Debussy. Comme pour l'ensemble des pièces vocales écrites sur les vers de Gautier, ces poèmes touchent donc à la fois l'esthétique de la romance et celle de la mélodie française, jusqu'au début du XX^{ème} siècle.

Sans doute les compositeurs ont-ils été également séduits par les qualités formelles, musicales, des vers du poète. Issus de collaborations artistiques, ces poèmes occupent une place à part dans le recueil *España* par leur concision formelle, leur simplicité de traitement. Ils exploitent des formes musicales à refrain, des vers octosyllabiques régulièrement coupés, caractéristiques qui facilitent une mise en musique. Sans nul doute de Falla a-t-il été attiré lui aussi par le caractère dynamique qui émane de la forme même de « Séguidille », opposant la régularité des octosyllabes des couplets aux coupes plus incisives et aux interjections démonstratives du refrain. Peut-être Gautier a-t-il trouvé là le rythme de l'Andalousie. Cette séduction plastique s'opère ainsi au-delà des clivages esthétiques, et justifie en partie le succès durable des vers de Gautier.

Le cas de la mélodie de Manuel de Falla semble relever aussi d'un choix thématique. Ce compositeur espagnol émigré à Paris se voit séduit par les images d'une Espagne « parisienne » que le poète romantique a rêvée sans vraiment la rencontrer lors de ses voyages. Peut-être Théophile Gautier a-t-il su, malgré tout, cristalliser l'atmosphère andalouse, au-delà des seuls détails pittoresques qui retiennent l'attention des compositeurs de l'époque.

La diversité des interprétations d'une même œuvre n'est-elle pas révélatrice de sa richesse ?

Stéphane ESCOUBET

NOTES

1. Théodore Labarre, « Le Fil d'or », bolero ; inclus dans l'*Album de chant* de Th. Labarre, Paris, Journal de la librairie, 1844.
2. Indication en exergue de la partition.
3. Jean Nargeot, « la Manola », inclus dans le recueil *Paris chantant, Romances, chansons et chansonnettes contemporaines*, Lavigne, 1845, pp. 205-206.
4. Nous regrettons de n'avoir pas eu le loisir d'examiner cette partition restée manuscrite.
5. Manuel de Falla, *Trois mélodies sur des poèmes de Théophile Gautier*, Paris, Durand, 1910.
6. Dans les colonnes de *La Presse*, Théophile Gautier se livre lui aussi à la promotion de certains de ces albums « dorés sur tranche, gaufrés, maroquinés, qui pleuvent drus comme grêle... » (21 décembre 1846).
7. Cf l'article de François Brunet sur le sujet dans ce même *Bulletin*.
8. Danse andalouse extrêmement populaire au début du XIX^{ème} siècle, la cachucha demeure proche du bolero. Elle adopte le même rythme ternaire (généralement 3/8) et le même tempo modéré. Elle se chante originellement avec accompagnement de guitare et de castagnettes.
9. Le triolet est dans ce cas souvent mis en opposition avec les rythmes binaires de croches et double-croches.
10. Le pattern traditionnel de la seguidilla est identique à celui du bolero cité plus haut.

DE LA VIERGE AU VERSEAU : VARIATIONS SUR L'EAU ET LE SANG DANS *ESPAÑA*

Son véritable poème, c'est lui, et je ne sais pas s'il en fera jamais d'autre,

s'écrie Rosette dans *Mademoiselle de Maupin*¹, opposant les rimeurs aux vrais poètes, infiniment pudiques, qui ne livrent au public que la surface de leur être. On reconnaît bien là l'auteur d' *España*, et l'on comprend l'enjeu profond du recueil: définir une poétique qui exprime intimement la personnalité du poète. Proposer une lecture thématique d' *España* n'est donc pas simple plaisir de dilettante mais, comme le suggère Anny Detalle,

déceler le cheminement qui (...) a conduit Théophile Gautier aux portes du mythe, présente un intérêt pour la compréhension du phénomène poétique².

Si *España*, plus encore qu' *Emaux et Camées*, peut passer pour « la meilleure réussite de Gautier »³, c'est bien parce que ce recueil a permis au poète non seulement d'élaborer une part importante de son mythe personnel, mais aussi d'accéder à un engagement poétique encore inconnu de lui: Anny Detalle voit avec raison *España* comme

un passage, le moment où le tourment romantique se rencontre avec la transparence méditerranéenne.⁴

Et de fait, *España* marque bien un tournant dans la production de Théophile Gautier, et pas seulement poétique : s'il resta ensuite relativement silencieux jusqu'à la parution d' *Emaux et Camées*, s'il ne put mener à bien plusieurs projets narratifs, c'est parce qu'en Espagne lui était lumineusement apparue une poétique du contraste inséparable de ce déchirement intérieur qui devait l'accompagner durant toute sa vie, pour ne trouver de solution qu'après 1865, avec notamment *Spirite*. Outre que le voyage en Espagne eut lieu peu après la récente rencontre avec Carlotta Grisi, et que *Spirite* fut écrit chez elle, à Genève, lorsque Théophile Gautier put la retrouver pareille à son rêve, il semble évident que le poète a en effet pour la première fois confronté, dans *España*, le tourment romantique lié au temps qui passe et à la mort, avec l'apparition lumineuse de la Panagia, la Vierge angélique amoureuse qui viendra chercher Malivert à la fin de *Spirite*. Aussi l'étude des réseaux lexicaux d' *España* doit-elle nous apprendre où en est le superstitieux et « barbare » Théophile dans l'élaboration de son mythe personnel, inséparable d'une poétique fondée sur ces correspondances symboliques qu'exaltera Baudelaire.

Lorsqu'on lit *España*, on ne peut qu'être frappé par la récurrence obsédante des réseaux lexicaux majeurs. Liée à la transparence méditerranéenne, l'eau apparaît dans vingt-huit poèmes, suivie de peu par la figure féminine de la jeune fille ou de la Vierge, dans vingt-deux poèmes, auxquels on peut rattacher les six ayant trait à Vénus et à l'amour, ce qui porte le nombre également à vingt-huit.

En opposition, le tourment romantique va s'exprimer à travers la fréquence de la figure masculine, sous la forme du vieillard, avec quatorze occurrences; du poète, avec douze occurrences; et de Prométhée, dans trois poèmes, pour un total de vingt-neuf, donc.

Ces deux réseaux thématiques semblent directement reliés, grâce aux associations métaphoriques, par le thème du sang et de la mort, tout aussi présent puisque le sang apparaît dans seize poèmes et la mort dans quinze, soit trente-et-une occurrences au total.

De ce fait, même si l'on n'allait pas plus loin, on devrait d'ores et déjà admettre que loin de juger *España*, comme l'ont trop souvent fait certains critiques, comme un charmant recueil de bluettes touristiques - ce que n'aurait pas nié le poète infiniment modeste - il faut le reconnaître comme un recueil composé, mûri, et répondant à la fois à une quête personnelle essentielle et à une vision du monde que n'aurait pas reniée un Rimbaud. En effet, à la récurrence obsédante des images de la Vierge et du Vieillard, liées par l'eau et le sang, s'ajoute une quête sensible dans leur répartition, suggérant une sorte de parcours symbolique qui se soldera par un échec. Au début du recueil, après le premier poème qui lance l'ensemble en présentant à la fois les six thèmes majeurs (l'eau, la mort, le sang, la Vierge, le poète, Prométhée), le poète va disparaître jusqu'aux textes 18, 19 et 20 ; le vieillard n'apparaîtra, quant à lui, que dans les textes 9 (vieux Zurbaran) et 16 (vieux pharaon), alors que la Vierge et l'eau maintiennent une présence constante à travers tout le recueil, et que le JE du poète reviendra de façon importante à la fin, dans les pièces 29 à 43. Enfin le thème du sang, au début assez constamment présent, et de façon disons « réaliste » (poèmes 1 à 17), disparaît des poèmes 18 à 34, pour réapparaître, cette fois de façon métaphorique, dans les pièces 34 à 42, où il va « quitter le mourant ».

Dans ce recueil apparemment fait sans plan, comme souvent chez Gautier, il y aurait donc une composition secrète, sensible avec évidence par le thème du sang, et suggérant un parcours « de la Vierge au Verseau », d'où notre titre. Ce parcours symbolique mènerait le poète de la Vierge, au départ terre-mère, puis divinité tutélaire, au Verseau, le vieillard Saturne, emblème du poète soumis au Temps, en passant par l'eau et le sang, jalons du pessimisme romantique en ce qu'ils ne font que ramener à son point de départ le poète déchiré, ayant perdu son rêve. Nous tenterons donc de refaire ce parcours symbolique aux côtés de Théophile Gautier, en songeant que grâce au voyage en Espagne il découvrit le Temps - d'où la place de « L'Horloge », troisième texte du recueil opérant le passage en Espagne - ce Temps qui transforme

la manola en duègne, le jeune poète en vieux peintre, l'eau en sang, la vie en mort, bref le rêve en réalité... ce temps qui dissocie tout, et auquel le pessimisme romantique du poète ne trouvera d'issue que bien plus tard, quand la Vierge et le Vieillard se seront rencontrés et pour ainsi dire superposés dans le mythe de la vierge morte amoureuse libératrice, Spirite. Mais en attendant, il faut se laisser aller à suivre le parcours de Théophile, parcours doublement encadré par les textes 1 et 43, départ et retour, mais aussi par les textes 4 (2° en Espagne) et 42, qui nous mènent, et ce n'est certes pas innocent, de la Paix à la Tempête....

I : Les épis de la Vierge :

On connaît la superstition de Gautier, né sous le signe de la Vierge, et qui vérifiait souvent, durant son voyage en Espagne, la présence à son cou de la médaille de la Vierge que lui avait autrefois donnée sa mère. La Vierge, la mère et la terre natale sont donc particulièrement liées dans l'esprit du poète, et l'on ne saurait s'étonner que son point de départ dans sa quête de lui-même soit la « terre vierge » :

Je sentais le désir d'être absent de moi-même,
Loin de ceux que je hais et loin de ceux que j'aime,
Sur une terre vierge et sous un ciel nouveau,
Je voulais écouter mon cœur et mon cerveau (...)⁵

Il s'agit donc bel et bien de commencer un parcours afin de se découvrir soi-même. L'entrée sur la terre vierge, dans « A la Bidassoa », est sereinement accompagnée par la Paix, vierge descendue du ciel tel un ange, non comme le fera Spirite, pour attirer au ciel une autre âme, mais pour répandre sur terre des bienfaits matériels :

Mais du ciel épuré descend la Paix sereine,
Qui répand de sa corne une meilleure graine,
Fait taire les canons à ses pieds accroupis,
Et presse sur son cœur une gerbe d'épis.

Cette Cérés tutélaire inspirera certes au poète la gerbe d'épis d'*España*, mais finira, peut-être à cause du contact avec d'autres « vierges » espagnoles plus charnelles, par ne plus pouvoir retourner au ciel: le dernier texte, « Adieux à la poésie », la montrera déchu :

Allons, ange déchu, ferme ton aile rose ;
Ote ta robe blanche et tes beaux rayons d'or.

Ainsi, gerbe d'épis ou rayons d'or, la Vierge promet beaucoup au poète, mais ne se donnera à lui que sous une multitude d'apparences toutes décevantes, car séparées de leur origine, comme un épi tombé de la gerbe. Selon le développement du réseau

métaphorique, la Vierge sera tout à tour Nature, Femme ou Déesse, trois épis séparés de la gerbe, trois rayons tombés du soleil espagnol.

A) La nature :

Dans le premier poème, on voyait le poète « Sur une terre vierge et sous un ciel nouveau », prêt donc à célébrer les noces mythiques de Gaïa et d'Ouranos dont il remplacera l'enfant, Cronos, supportant la malédiction du Temps, créateur et destructeur de toutes choses, et en cela emblème du poète romantique, que l'on retrouve dans le chasseur, poème 27 et le seul écrit avant le voyage en Espagne, preuve que nous sommes bien là aux origines du mythe :

Je n'ai pour boire, après ma chasse,
Que l'eau du ciel dans mes deux mains;
Mais le sentier par où je passe
Est vierge encor de pas humains.

Le poète est donc bien dès l'origine ce chasseur d'épis qui se cherche lui-même entre terre et ciel, et qui va découvrir le Temps, sous la forme de « l'Horloge », dès son entrée en Espagne. Une première tentative de réunion de la terre et du ciel apparaîtra à la fin du recueil, avec une variante de la vierge, la Lune, terre céleste évoquée dans les poèmes 31 et 39 d'abord comme une « manola » provocante et libre, puis comme une espagnole à l'éventail que le poète prie de descendre du ciel, à défaut d'y monter lui-même : nous sommes bien dans le même réseau thématique de la quête impossible, la lune opérant le passage entre la terre-mère originelle et la femme, second épi de la Vierge.

B) La femme :

Naturellement, en Espagne le poète va s'intéresser à la figure de la femme espagnole, après avoir quêté en vain le type « biondo e grassotto » en Belgique, où il n'avait vu que des beautés brunes de type espagnol... La femme espagnole présente à Gautier un visage plus réel, et plus sensuel, de la vierge rêvée ; mais cette descente dans le réel ne va pas encore une fois sans oppositions, ici entre la vierge folle et la vierge sage, avec, on le devine, une prédominance de la première catégorie : c'est la

jeune Espagnole
A l'allure hardie, à la toilette folle

d' « En passant à Vergara »; la « jeune marquise » qui,

Coquette, souriant d'un sourire charmant
L'œil humide et lustré comme pour un amant,

caresse son « atroce sculpture » dans « A Madrid »; la manola de « Séguidille » ; les trois grâces de Grenade, avec surtout Gracia, « toi que j'aurais aimée »⁶; la destinataire de « Sérénade » aux longs cheveux noirs, échelle d'amour; c'est encore Letrilla⁷, et les trois cents sultanes de Boabdil⁸; enfin, c'est aussi le laurier du Generalife, comparé à une « odalisque nue ». Aucune vierge espagnole n'est parfaitement sage, avec Gautier, puisque la chair s'oppose au rêve : on voit bien comment se construit peu à peu le mythe personnel.

C) La déesse :

Cela se confirme avec le dernier visage de la vierge, le visage divin. Encore humaine mais déjà céleste, consacrée par sa foi extatique, c'est bien sûr Sainte Casilda désignée d'abord par « la vierge découverte » (vers 5), puis par « la sainte en extase » (vers 12), car elle est vue précisément au moment où son exaltation mystique fait d'elle une sainte. En écho, les nymphes de Ribeira⁹ se rapprochent de sainte Casilda par le motif de l'ange qui descend du ciel, apportant à la première la « palme verte », aux saintes de Ribeira, dans le second texte, l'auréole divine. La femme devient donc déesse, parce qu'elle est saluée par une puissance supérieure : les « Nymphes » sont aussi les trois grâces de Grenade, saluées, elles, par les vers du poète, autre palme qui franchira peut-être non les immensités célestes, mais les « flots bleus et monts aux blancs sommets »¹⁰ aux couleurs symboliquement mariales.

On ne saurait donc s'étonner qu'à la fin du recueil la vierge devienne explicitement Notre-Dame, référence antithétique à la peinture de Valdès Leal : « Et nul Italien rêvant de sa madone... », Vierge-Mère dans « Saint-Christophe d'Ecija » et implorée dans « Pendant la tempête » :

Fleur du paradis, sainte Notre-Dame,
Si bonne aux marins en péril de mort,
Apaaise le vent, fais taire la lame....

Déjà statue d'un « rêve d'ange amoureux » dans « La Vierge de Tolède », la Muse Notre-Dame vient embrasser son effigie¹¹, annonçant Spirite et marquant ainsi l'itinéraire personnel de Gautier pour qui la Vierge angélique est nécessairement inspiratrice. Mais nous n'en sommes pas encore à *Spirite* : la Vierge à la fin s'enfuit seule, regagnant l'empyrée en frustrant le poète qui revient au réel déçu, dans « Adieux à la poésie » :

Allons, ange déchu, ferme ton aile rose ;
Ote ta robe blanche et tes beaux rayons d'or ;
Il faut, du haut des cieux où tendait ton essor,
Filer comme une étoile, et tomber dans la prose.

Gautier l'avoue lui-même dans le même poème :

il n'est pas temps encor.

Mais tout cela ne fait somme toute que confirmer des éléments connus. Plus étonnante est la comparaison qui dirige le poème ¹⁹ qui, quasiment au centre du recueil, opère la jonction des deux réseaux thématiques opposés, le poète-vieillard sec et la vierge-eau, comparée à un « Moïse femelle », ce qui semble une occurrence unique dans la poésie de Gautier, et que Patrick Berthier comprend comme une allusion à Carlotta Grisi¹²:

Ah! s'il venait à moi, dans mon aridité,
Quelque reine des cœurs, quelque divinité,
Une magicienne, un Moïse femelle,
Traînant dans le désert les peuples après elle,
Qui frappât le rocher dans mon cœur endurci,
Comme de l'autre roche, on en verrait aussi
Sortir en jets d'argent des eaux étincelantes...

On voit donc que si la Vierge n'est pas encore la Morte amoureuse qu'elle deviendra ensuite pour Gautier, l'aspect polymorphe du thème prouve qu'il est déjà bel et bien le lieu d'associations claires liées à la divinité féminine : la Vierge, c'est l'amour et l'eau fécondante, remède à la mort. C'est par le jaillissement de cette eau ambivalente, qui peut aussi bien correspondre au froid mortel de la neige qu'à la source de vie, que va peu à peu se forger le mythe personnel de Théophile Gautier, en passant par le sang, forme humaine vitale de l'eau : le sang est l'eau de la vie, comme l'eau est le sang de la terre.

II : D'eau et de sang :

De la même façon que la Vierge, l'eau appartient aussi aux trois règnes, naturel, humain et divin.

A) L'eau :

1) la nature

L'eau apparaît principalement comme une étendue apaisante, lac ou mer, dans une douzaine de poèmes d'*España*. Dès le « Départ », le poète en quête de « spectacles sublimes » cherche

De noirs Escurials, mystérieux granits
Et de bleus océans, visibles infinis,

dont les premiers sont à rapprocher du Vieillard, les seconds de la Vierge, lieu rêvé des « rivages d'or de l'univers des rêves ». Depuis le pin des Landes qui surgit « des flaques d'eaux vertes » jusqu'à la « mer immense » ramenant en France la petite barque du poète « Pendant la tempête », l'étendue d'eau est le support du rêve métaphysique, comme ces « Yeux bleus de la montagne »¹³ dont le « regard calme et doux » contemple Dieu. Associée intimement au ciel, la mer représente les profondeurs du vide accumulé, l'insondable énigme de la création, comme dans « J'étais monté plus haut » :

Sous mes pieds s'étendait un vaste paysage,
Cerclé d'un double azur par le ciel et la mer (...)
On eût dit une mer prise un jour de tempête,
Un chaos attendant le mot du Créateur.

L'étendue d'eau peut aussi être le miroir où, dans « La Lune », se contemple l'astre nocturne, tel un autre fantôme dans un autre miroir, de Venise, celui-là; ou le « bleu tapis de la mer » sur lequel la lune laisse choir son éventail dans « Au bord de la mer ». Ainsi l'astre virginal de la nuit vient-il séduire le vieillard Saturne, sans pouvoir encore franchir la barrière de la mort pour le ramener à la vraie vie : on suit toujours le chemin du mythe personnel de Théophile Gautier, avec ses pierres d'achoppement et ses risques, marqués par l'eau qui coule ou la neige qui fond, perturbatrice. La lune, dont nous avons déjà souligné le lien avec la Vierge¹⁴ qui fait luire « La neige virginale et qui ne fond jamais » (« Les Trois Grâces de Grenade »), ce « lin-cueil d'argent » couvrant les monts « Dans la sierra », devient l'œil du printemps qui fait fondre la neige dans « Letrilla » :

- La neige fond sur la montagne ;
L'œil bleu du printemps nous sourit.

et surtout, la chair même de la vierge :

J'ai laissé de mon sein de neige
Tomber un œillet rouge à l'eau.
Hélas! comment le reprendrai-je
Mouillé par l'onde du ruisseau ?

On voit bien comment évolue le réseau métaphorique : l'étendue d'eau, calme, froide même, s'anime par un regard, celui de la lune ou un autre, et va à la fois se fragmenter et se mettre à couler, entraînant le poète déchiré dans le flot de la vie et du temps qui passe : l'eau de la vierge perturbe avant de consoler. Aussi la source peut-elle devenir cascade : dans « La petite fleur rose », les « vieillards blancs » que sont les monts « Tout argentés de neige » vont voir leur cime battue « De pluie et d'ouragan », une eau ravinant les flancs de la montagne avant de courir sous l'herbe, promesse de régénération et peut-être gage de réussite de la quête de la petite fleur

rose. Mais l'image du « Moïse femelle » reste au conditionnel : l'eau ne jaillira pas du cœur du poète comme des cimes des monts. La cascade emportera tout, tel le « Pactole gonflé débordant en cascades » de ducats sur le tableau de Valdès Leal, y compris l'amour, l'œillet rouge entraîné par le courant dans « J'ai laissé de mon sein de neige... ». La neige devient avalanche, couvrant le chasseur d'un linceul, « tombeau d'argent » (« Le Chasseur ») ; et la source qui jaillit du flanc du poète le tue au lieu de le nourrir :

Laissez mon pâle front s'appuyer sur ma main.
N'ai-je pas de mon flanc, d'où mon âme s'écoule,
Fait jaillir une source où boit le genre humain ? (« Le Poète et la Foule »)

L'eau naturelle mène donc le poète à l'échec, sans doute parce qu'elle le dépasse infiniment.

2) l'humain :

Pour que la Vierge - eau se fasse tutélaire, il faut qu'elle s'humanise et se discipline. Dans le bassin ou le jet d'eau, canalisée et circonscrite, elle devrait donc être rassurante, comme l'eau des bassins où se baignaient les trois cents sultanes dans « Le Soupir du More ». Mais au contraire, enfermer l'eau revient à la tuer: dans « Sainte Casilda », le bassin d'argent, au lieu de contenir de l'eau, recueille les seins coupés de la vierge ; et dans « La Fontaine du cimetière », « le bassin d'une avare fontaine », la « vasque éplorée » laisse couler « Cette eau de diamant (qui) avait un goût de mort! ». L'eau humanisée se perd : « La foule est comme l'eau qui fuit les hauts sommets » (« Consolation ») et qui va boire à la source écoulée du flanc du poète dans « Le Poète et la foule », déperdition totale qui ne pourra trouver de remède que si l'eau qui s'écoule vient explicitement de la Vierge ; c'est le cas dans « Sérénade », où le poète compare les cheveux de la belle à un

torrent de jais dont le flot baigne
Ta jambe ronde et tes talons,

torrent dont le cours enfin inversé permettra au poète de gravir le ciel telle une échelle cosmique :

Et jusqu'au ciel, sans être un ange,
Dans les parfums je monterai !

On retrouve là bien évidemment les grands thèmes romantiques du poète solitaire, souffrant, en quête de la divinité salvatrice qui se refuse, ne se livrant qu'au travers d'images lointaines quoique très évocatrices. « Le Laurier du Generalife » ressemble à une jeune fille :

On dirait, à le voir sous l'onde qui scintille,
Une odalisque nue attendant qu'on l'habille,
Cheveux en pleurs, au bord du bassin aux flots clairs.

Ces flots clairs, rappelant si nettement ceux de la fontaine du cimetière, et ces cheveux rappelant « Sérénade » préfigurent le mythe de la vierge morte amoureuse, à travers l'eau au goût de mort, sang de l'arbre humanisé ou sang des seins de Casilda: dans *España*, l'eau n'est pas encore le flot régénérateur mais le liquide ambivalent qui porte autant la mort que la vie.

3) La divinité :

C'est pour cette raison que l'eau devient l'expression privilégiée, chez Gautier, de la douleur métaphysique. Définitivement humanisée sous la forme de la sueur ou des pleurs, l'eau signe la souffrance inhérente à la condition humaine. Tel le pin des Landes, le poète blessé épanche de son cœur ses vers, « divines larmes d'or »; l'eau à goût de mort, la « nappe incertaine » tombe de la fontaine du cimetière « Comme des pleurs furtifs qui débordent des yeux »; le laurier du Generalife pleure et l'œillet de la belle est arrosé de ses pleurs dans « J'ai laissé de mon sein de neige.... »

Boabdil pour sa ville perdue
N'a que des pleurs et pas de sang,

association des pleurs et non plus de l'eau avec le sang, dans « Le Soupir du More » ; et l'aurore pleure, dans « Stances », près de l'arbre dont on tirera les planches du cercueil du poète. L'eau n'est donc plus un présent de la Vierge divine, mais un emblème de la souffrance humaine, ce pourquoi à la fin du recueil c'est la sueur qui va prendre le relais, signant l'échec des efforts humains pour s'élever : Le « corps en sueur » de Saint Christophe d'Ecija a les tempes qui « ruissellent » de porter l'enfant, « fruit divin de la vierge féconde »; et dans « Les Affres de la mort », pour le mourant :

sur ton front lès perles froides
Coulent comme aux murs d'un caveau.

Ainsi l'eau n'a-t-elle pas pu être divinisée ; les pleurs de souffrance ne mènent finalement qu'à la sueur d'agonie, liée pour le mourant au sang qui « quitte (s)es jambes roides ». La quête reste un échec : l'eau de jouvence n'est pas trouvée, elle reste mortelle par sa ressemblance avec le sang. Au lieu d'être séparés, eau et sang se croisent à travers le thème des pleurs, produits par le corps humain comme le sang mais plus proches de l'eau par leur aspect, et le thème de l'écoulement ou du ruissellement, qui peut être aussi bien celui de l'eau que celui du sang ou même de la sève.

B) Le sang :

Au croisement, donc, des thèmes opposés de la Vierge et du Vieillard, le sang peut lui aussi acquérir une signification plus ou moins symbolique selon qu'il est naturel : c'est le sang simplement issu des blessures; humanisé: c'est le sang associé à la douleur et à la mort; ou encore métaphorique.

1) Le sang naturel :

Le sang « naturel », celui des blessures et des guerres, fonctionne comme un point de départ puisqu'il est cantonné dans la première partie du recueil, dans les poèmes 1 à 8, pour ne reparaitre, mais sur un autre plan, que dans les testiez 36 et 37. Il coule comme de l'eau, mais reste seulement du sang, sans aucune connotation symbolique. C'est le cas dans « Départ », où le poète justifie son désir en disant :

Et puisque Dieu t'a fait de nature mobile,
Qu'il t'a donné la vie, et le sang et la bile,
Pourquoi donc végéter et te cristalliser
A regarder les jours sous ton arche glisser ?

La valeur du sang est donc très claire au début du recueil: c'est simplement le liquide vital, qui différencie l'homme des végétaux et des minéraux. Mais dès le deuxième texte, « Le Pin des Landes », on voit l'évolution : si le poète refuse de végéter, le pin, lui, vit tel un être humain, et souffre : la sève, après les larmes, devient « sang qui coule goutte à goutte », et le pin « Comme un soldat blessé qui veut mourir debout ». Le thème du sang signe donc l'entrée dans un monde onirique où végétaux et humains vivent de la même vie, comme d'ailleurs les minéraux : c'est la pierre de l'église d'Urrugne qui va représenter ces derniers dans le troisième poème, « L'Horloge », dont le cadran porte ces heures qui, « pour nous tirer du cœur une perle de sang » - autre image minérale, la perle - « Vous porte(nt) dans le flanc la suprême blessure ». Comme l'eau, le sang fait tout vivre : les « sanglantes mains » des paysans d'« A la Bidassoa » « sèment la mitraille »; et l'épée du Cid, « Au sang more et chrétien trempée », se réveille d'une vie fantastique pour punir le juif qui osa la toucher dans « Le Cid et le Juif ». Mais, contrairement à l'eau, le sang n'est pas un liquide régénérateur ; la vie qu'il procure n'est qu'une promesse de mort, ce pourquoi le sang, après avoir disparu longtemps, à la fin du recueil n'apparaît plus que couplé avec le vieillard ou le mourant, ce qui est un autre signe de l'échec de la quête. On le voit dans « Deux tableaux de Valdes Leal », peintre qui

aimait les tons verts, les blafardes pâleurs
Le sang de la blessure et le pus de la plaie ;

et dans « A Zurbaran », dont les moines, images du vieillard, se fouettent

à coups de discipline
Jusqu'à ce que le sang ruisselle sur (leurs) reins.

2) Le sang humanisé :

Le sang coulant simplement de la blessure peut être associé à la douleur et à la mort : le « sang royal » perle au front du roi solitaire¹⁵; les moines de Zurbaran adorent « les pieds sanglants » « du cadavre divin »¹⁶. Une lueur d'espoir surgit, à la fin du recueil, lorsque le sang disparaît :

Boabdil pour sa ville perdue
N'a que des pleurs et pas de sang¹⁷ ;

mais elle est vite éteinte, car seule la mort inéluctable empêche le sang de couler: dans l'avant-dernier texte, « Les Affres de la mort », « le sang quitte (l)es jambes roides » de l'agonisant, qui deviendra très vite pareil à cette putréfaction déjà évoquée dans les poèmes 9, « En passant à Vergara », et 36, « Deux tableaux de Valdès Léal ».

Pour que le sang devienne gage d'espoir et non de mort, il devra se transformer, en s'effaçant d'abord, puis en s'associant à l'eau, pour devenir enfin le lait de la vierge, dans une alchimie véritablement salvatrice.

3) Le sang métaphorique :

Seul le pouvoir de la métaphore va parvenir à transformer ce sang, mortel précisément d'être trop vital. Dans « Les Trois Grâces de Grenade », le sang est associé à la couleur de la bouche de Gracia :

Comment peindre (...)
Ta bouche de grenade où luit le feu vermeil
Que dans le sang du More alluma le soleil ?

On voit qu'ici le sang n'est plus associé à l'obscurité des peintures ou au vieillard agonisant, mais à la jeune fille et à l'éclat du soleil oriental, lieu de régénération. La métaphore de l'œillet rouge tombé au ruisseau dans « J'ai laissé de mon sein de neige... » relie le thème du sang à celui du sein, comme si la jeune fille à l'œillet n'était qu'une image profane et légère de Sainte Casilda, la vierge rédemptrice. C'est le cinquième texte en effet qui aborde le plus nettement le thème alchimique du sang de la vierge qui peut devenir du lait, transformant l'horreur sanglante du supplice en douce exaltation mystique, promesse de vie suprême : les seins de Casilda,

beaux lis coupés en fleur,
Blancs comme les morceaux d'une Vénus de marbre,
Dans un bassin d'argent gisent au pied d'un arbre,

ces seins blancs retournés dessinent deux coupes, eux-mêmes recueillis dans une autre coupe, le bassin d'argent. Comment ne pas voir là l'image de la coupe sacrée du Graal, réceptacle du breuvage d'éternité éternellement quêté par les Chevaliers de la Table ronde, et dont Gautier renouvelle avec bonheur le sens¹⁴ : au lieu du sang du Christ en croix, le bassin de sainte Casilda, nouveau Graal, contient ses seins retournés en coupe, qui, tels un autre Graal enchâssé, plus secret, contiendrait quant à lui le lait de la Vierge symboliquement représenté par les seins blancs. En outre, ce bassin est au pied d'un arbre, autre thème alchimique - la source naissant du chêne, lui-même né d'un homme - illustrant l'harmonie cosmique entre les éléments, les végétaux et les humains, ce qui est précisément l'enjeu d' *España*.

Et cette harmonie cosmique réalisée se manifeste avec évidence dans « Le Laurier du Generalife », où l'on ne peut se défendre de rapprocher l'arbre fleuri, jeune fille embrassant le poète, de cet arbre au pied duquel gisait le bassin de Casilda, arbre arrosé du sang des seins de la vierge devenu du lait. Le laurier n'est peut-être que la forme sous laquelle Casilda est revenue au monde, préfigurant ces fantômes aimés de Gautier dont le plus achevé sera Spirite.

Et l'on peut même se demander si ce thème ne structure pas le recueil : le poème 5, « Sainte Casilda », appelle le 30, « Le Laurier du Generalife », en passant par le 15, « Ribera », dans lequel le sang des « billots ruisselants » peints par Ribera le conduit à désirer peindre

Des anges souriants, (...)
Des nymphes dans les bois que le satyre assiège,
Des amours endormis sur un sein frémissant,

mais sans succès. Théophile Gautier a sans doute composé son recueil selon des arcanes secrètes qu'il serait intéressant d'approfondir.

Toutefois, nous restons dans une logique d'échec: la vierge ne ressuscite pas, le sang ne devient eau et lait que métaphoriquement, et même les textes qui les associent gardent des connotations négatives : la bouche de Gracia va se perdre avec l'œillet de la jeune fille ; l'ange de Dieu détourne ses yeux des vierges de Ribera; et le « fruit divin de la vierge féconde » est promis au supplice sanglant, sur cette croix au pied de laquelle sont unis dans la douleur la vierge et saint Jean.

C'est pourquoi sans doute un des textes les plus saisissants du recueil, « A Madrid », met en présence une jeune marquise et la tête coupée de saint Jean, sous le regard horrifié du poète. « A Madrid » présente en effet l'envers du mythe. Au lieu du Golgotha, lieu élevé et à l'air libre, signe de délivrance, une table dans un boudoir, lieu profane et clos ; au lieu de Jean l'évangéliste, le disciple aimé, souvent représenté les yeux levés, au pied du calvaire, en compagnie de Marie, la tête coupée de Jean le Baptiste ; au lieu de la Vierge rédemptrice, une marquise sensuelle, « L'œil

humide et lustré comme pour un amant ». Gautier n'a pas encore imaginé la Vierge morte amoureuse qui lui apparaîtra grâce au miroir de Venise ; il se voit en saint Jean-Baptiste, image intuitive et très romantique du poète tyrannisé et décapité par la muse cruelle, saint Jean versant son sang en gage d'amour profane, et « diminué » (décapité) pour que le Christ soit exalté¹⁹. A l'époque d' *España*, le poète ne peut encore se voir en élu, comme le sera Malivert dans *Spirite* ; il ne peut que se voir en sacrifié, tel le Baptiste, image du Vieillard devenant symboliquement le Verseau : comme la jeune fille, Casilda, a versé dans le bassin sacré ses seins sanglants au lieu de lait, Jean a versé dans la coupe sa tête sanglante, sacrifiant son cerveau, lieu de l'inspiration prophétique. Saint Jean devient ainsi métonymie du poète, créateur, et en ce sens fils de Dieu, au prix de sa vie ; et victime du temps sous la forme de ces heures qui blessent et tuent de « L'Horloge », autres vierges, filles de Chronos, le Temps, ou Saturne, le maître du Verseau. D'où l'image si importante du Verseau, qui est à la fois le Vieillard, Chronos, et celui qui verse son sang promis à devenir une eau régénératrice, mais ultérieurement.

III : Le Verseau, ou le Vieux de la montagne :

Comme la Vierge, comme l'eau et le sang, le Verseau a lui aussi trois visages, un naturel, un humain et un divin - ce qui souligne une fois de plus la structure profondément cohérente d' *España*. Mais, à la différences des précédents, le visage divin du Verseau se superposera à celui du poète, suggérant une issue ultérieure plus positive.

A) Le visage naturel:

Le Verseau, dans *España*, est d'abord le Vieux de la montagne, dessiné par les comparants. Ce sont

Les pics étincelants
Tout argentés de neige
Comme des vieillards blancs

de « La petite fleur rose » ; c'est

le rocher renfrogné dans sa barbe de ronce

d' « In deserto » ; ce sont « les crânes pelés des montagnes géantes » de « J'étais monté plus haut », et peut-être aussi ces imagés du « vieux monde noyé », « Le Béhémoth biblique et le Léviathan ». En ce sens, le Vieillard est bien Chronos écrasant Gaia, quand elle était Terre ou sentier, tout en la fécondant : vieux mythe de la mort au cœur de la nature, gage de renouveau permanent.

B) Le visage humain :

Mais lorsqu'il prend un visage humain, Saturne revêt la forme de tous les « vieux » qui peuplent *España*, depuis le « vieux Zurbaran » d'« En passant à Vergara » et le « vieux pharaon » de « L'Escorial », jusqu'aux martyrs, bourreaux, gitanos et gueux de Ribera. Saturne peut même prendre le visage féminin de la « duègne revêche » que le poète évite en raccompagnant une des trois grâces de Grenade ; mais surtout, comme si le texte vieillissait avec le thème, les vieillards se pressent à la fin du recueil, à partir du poème 35 : c'est Boabdil l'ancien roi des Mores, l'évêque et le bravache de Valdès Léal, les moines de Zurbaran, les « grands hommes » de « Perspective », le « vieillard athlétique » saint Christophe d'Ecija ; les « marins en péril de mort » de « Pendant la tempête », et bien entendu l'agonisant des « Affres de la mort » (p. 504), terrible retour sur soi du poète déçu. Ce n'est pas tant l'âge qui marque le vieillard que la mort qu'il porte en lui, à tel point que l'aspect protéiforme de Saturne finit par absorber et effacer les visages de la Vierge, signant la victoire négative du temps et l'échec de la quête. Ainsi le poète se voit-il investi de la mission sacrée de vaincre mythiquement ce Temps en reconquérant la Vierge - même si cela ne peut encore se faire dans *España* : le mythe personnel se construit toujours progressivement, autour d'un JE que l'on ne peut manquer d'assimiler à Théophile Gautier.

C) Le visage divin : le poète

1) Le JE souffrant :

En effet, si l'on considère *España* comme l'énoncé d'un Je souffrant, on peut suivre là encore un plan interne très net au recueil. Dans le premier poème, le JE déclare son désir de partir :

J'ai voulu visiter les cités et les hommes (...)
J'étouffais à l'étroit dans ce vaste Paris (...)
Je sentais le désir d'être absent de moi-même,

puis, dans le deuxième, on en comprend la raison: le JE se déclare blessé par les hommes, tel le pin des Landes. Ensuite, le JE s'efface jusqu'au poème pour reparaître sous la forme idéalisée et abstraite de l'artiste visité dans « La Vierge de Tolède », du rocher ouvert par le Moïse femelle dans « In deserto », du simple JE promis à la mort - comme tout un chacun - dans « Stances » ou du poète sublime de « Consolation » ou prophète du « Poète et la foule ». On constate donc nettement l'évolution de ce JE qui, de simple individualité, a acquis une dimension supérieure, prophétique, voire christique, dans « Le Poète et la foule ». Enfin, comme une troisième partie du recueil, on revient à un JE désignant l'auteur, mais différemment, car le poète est resté prophète, comme si la synthèse s'était opérée entre le JE blessé du départ et le

prophète inspiré du milieu. C'est ce JE prophète qui proclame que son cœur est un tabernacle, dans « J'ai dans mon cœur... », cœur qui pourra être retenu par un fil d'or dans « J'allais partir »; ces deux poèmes d'amour reprennent le thème de la vierge inspiratrice, voire consolatrice, en tout cas désirée. Mais l'union demeure impossible entre cette vierge et le poète : les textes suivants faisant intervenir le JE marquent un échec: Dans « Pendant la tempête », le JE devient un NOUS effrayé, conscient de la condition mortelle des hommes :

De nous à la tombe, il n'est qu'une planche,

qui s'adresse ensuite à un TU tout aussi effrayant, soi-même au moment ultime, dans « Les Affres de la mort » qui reprend les « Memento mori » du début du XVII^e siècle :

Souvent sur cette idée affreuse
Fixe ton esprit éperdu :
Le teint jaune et la peau terreuse,
Vois-toi sur un lit étendu.

Vois-toi brûlé, transi de fièvre (...)
Sanglotant le suprême adieu...

Dans cet avant-dernier poème du recueil, la vierge est absente, l'union entre elle et le poète ne s'est pas accomplie, elle se refuse, le contraignant à retomber dans la prose (« Adieux à la poésie ») et signant ainsi l'échec du poète qui n'a pas réussi à devenir réellement prophète ou saint Jean autrement que dans le monde onirique qui rayonne au cœur d' *España*.

2) Prométhée :

Cette chute du poète dans la prose était d'ailleurs annoncée par le thème de Prométhée, autre visage du « vieillard » symbolique - et thème très nervalien. Dès le « Départ », on pouvait lire :

L'art et la fantaisie aux fertiles chimères, (...)
La famille sincère où l'âme se repose,
Ne pouvaient plus suffire à mon esprit morose ;
Et sur l'âpre rocher où descend le vautour
Je me rongais le foie en attendant le jour.

Ainsi le poète est-il lui-même Prométhée, certes voleur de feu, mais surtout Prométhée enchaîné et châtié, ce qui laisse entendre dès le début que la quête échouera. La partie explicite du mythe de Prométhée se trouve évidemment dans le quatorzième poème, le sonnet « Sur le Prométhée du musée de Madrid », où l'on retrouve le thème du sang avec les « flots de sang » et les « cascades d'entrailles » du tableau de Ribera, mais où Gautier relève surtout la solitude du Titan sublime :

Et tu laisses hurler, seul dans l'ombre profonde,
Le sublime voleur de la flamme féconde!

solitude qui sera aussi celle du « Roi solitaire » au cœur de neige. Ainsi le poète Prométhée n'a-t-il réussi qu'à provoquer la chute de la muse et sa fuite. La quête prométhéenne et alchimique de l'eau et du sang est bel et bien un échec: tel le Titan enchaîné, ou plutôt tel un Sisyphe roulant sans cesse la meule du feuilleton, Gautier doit accepter la fin du rêve et le retour à Paris, sans l'ange déchu, sa robe blanche et ses rayons d'or.

Pourquoi ce retour douloureux au réel? Pourquoi Gautier n'a-t-il pas encore pu réaliser l'union rêvée avec la Vierge? C'est qu'il lui manque encore un élément essentiel à son mythe personnel, le miroir. Si l'eau ne s'est pas révélée eau de jouvence, si donc le vieillard est demeuré Saturne, séparé de la Vierge, c'est que le poète n'a pas encore découvert l'androgynie mystique, seule possibilité rêvée d'union entre la Vierge et le Verseau. La tombe est restée fermée parce que le poète n'a pas encore opéré la transformation suprême de la pierre tombale en miroir, qu'il ne s'est pas regardé lui-même dans le miroir comme le fera le héros de *Spirite* ou, pour rester dans le registre mythique, qu'il ne s'est pas révélé Narcisse.

3) Narcisse :

En effet, derrière le dernier visage du vieillard se cache le seul visage porteur d'espoir car rajeuni, celui de Narcisse. Dans un stade important de l'évolution du héros est le dépassement du désir : Malivert a failli tout faire manquer en voulant se suicider pour rejoindre plus vite son ange aimé. A ce moment-là, Gautier écrit :

Il n'avait pu dépouiller complètement le vieil homme²⁰

Cette expression contient sans doute la clé expliquant la place exacte du vieillard symbolique dans *España*: précisément, il représente le stade à dépasser pour découvrir au fond de soi le Narcisse, c'est-à-dire l'âme en quête de sa propre connaissance. La quête mythique de soi ne peut aboutir que lorsque l'androgynie mystique sera aperçu et réalisé, lorsque le poète aura compris que la Vierge et le Vieillard ne font qu'un en réalité. Il faudra attendre *Spirite* pour que le poète réalise cette réunion de son être intérieur; mais au moment d' *España*, il y a échec car en 1840 il n'y a pas encore pour le poète de véritable rencontre entre la Vierge, encore trop charnelle sans doute, et le Vieillard, qui reste le vieil homme non encore dépouillé. Gautier n'a pas encore pris conscience que ces deux visages mythiques ne sont que les deux faces de son être intérieur déchiré; il ressent simplement ce déchirement et cherche à l'apaiser par le voyage, mais ce voyage va au contraire attiser le déchirement en lui faisant découvrir et intensément ressentir tous les contrastes de l'Espagne. Ainsi Théophile

Gautier se ressent-il comme ce JE mortel, le Vieillard, qui s'adresse à ce TU qui est autant la Vierge que la Muse et la mort. Il lui manque le stade de Narcisse, le miroir qui lui fera prendre conscience que la Vierge et le Vieillard ne sont que ses propres visages reflétés par ses œuvres comme le miroir de Venise reflète Spirite, lorsque Guy de Malivert y plonge son regard. Quand il aura pu « intégrer » l'image de la Vierge et dépasser le désir, le poète- Prométhée aura dépouillé enfin le vieil homme et pu « rajeunir » ; et quand il aura aussi intégré l'image du Vieillard, c'est-à-dire la mort, il pourra accéder au stade de l'ange androgyne enfin capable de s'unir pour l'éternité à la Vierge morte amoureuse : c'est le sens de la fin de *Spirite*.

A la fin de ce parcours symbolique dans l'inconscient du poète, on peut revenir sur la tentative d'explication de son relatif silence après *España* : en effet, le rêve est écrasé par le réel, les deux visages du mythe ne peuvent coïncider; il est encore impossible à Gautier de réunir symboliquement la Vierge et le Vieillard ; le Verseau ne fait que s'épuiser, sans rien féconder; l'eau et le sang coulent en vain. *España* est bien probablement la meilleure réussite poétique de Théophile Gautier, car il se situe à ce moment crucial où le poète possède tous les éléments de son mythe personnel, mais sans pouvoir encore les structurer.

Poète « objectif » - le mot est dans *Spirite* - Gautier semble superficiel ; mais en réalité, il s'exprime profondément à travers les symboles ; c'est là qu'il faut chercher les clés, là que l'on peut espérer le comprendre, à condition de ne surtout pas séparer Gautier poète et Gautier prosateur : comme tout grand écrivain, Gautier mérite d'être étudié, compris et apprécié pour l'ensemble de son œuvre, dont aucun pan n'est inférieur aux autres parce qu'aucun ne saurait être détaché de l'homme, mal compris encore aujourd'hui, mais qui reste un des plus grands génies romantiques.

Anne-Marie LEFEBVRE

NOTES

1. Ed. Garnier, par A. Boschot, 1966, p.162
2. Anny Detalle, *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Paris, Klincksieck 1976, p. 59.
3. *Ibid.*, p.70
4. *Ibid.*
5. *España*, éd. Folio, par P. Berthier, Gallimard, 1981, p. 454. Dans cet article, les références au texte de Gautier seront toutes à cette édition.
6. P. 482.
7. P. 489.
8. P. 488.
9. P. 474.
10. P. 481.
11. P. 477.
12. Voir éd. Folio, note 26, p. 590.
13. P. 467.
14. Cf supra.
15. *Spirite*, éd. Nizet, 1970, par M. Eigeldinger, p. 179.
16. P. 475.
17. P. 497.
18. P. 491.
19. Cela explique sans doute cette fascination ressentie par le poète devant ce tableau, fascination remarquée par P. Berthier, qui souligne (p.587) que Gautier retourna trois fois le voir.
20. C'est le sens de la phrase « Il faut que je croisse et que je diminue » prêtée dans la Bible au Baptiste.

LES REPRÉSENTATIONS DE LA MORT DANS *ESPAÑA*

I - Du *Voyage en Espagne* à *España*

« Une fois écartées les pièces liminaires (...), ainsi que l'adieu final à la Muse, si l'on exclut encore ce qui échappe à toute couleur locale (...), on ne comptera pas vingt pièces à proprement parler espagnoles dans tout le recueil » écrit René Jasinski dans l'introduction de son édition critique d'*España*¹. Les quarante-trois poèmes du recueil présentent, il est vrai, bien des disparates, et la composition d'un grand nombre d'entre eux se situe nettement après l'excursion réelle, ce qui semble distendre le lien avec le voyage et la couleur locale. En effet, même si les premiers poèmes sont écrits dans le même temps que les premiers feuilletons, c'est-à-dire au cours de l'expédition², s'ils sont insérés dans *Lettres d'un feuilletoniste*, très rapidement, la veine poétique se tarit en Espagne. Ceci explique que la majeure partie du recueil, comme celle du *Voyage*, est composée au retour, et parfois bien après le séjour en Espagne ; de sorte que le volume de *Tra los montes*³ ne paraît qu'en 1843 et *España* qu'en 1845. Le recueil souffrirait donc d'un manque d'unité d'autant que ne s'y manifeste aucune structure solide. Il est vrai que la plupart des ouvrages poétiques de Gautier - on exceptera *La Comédie de la mort* - et à commencer par le plus célèbre d'entre eux, *Emaux et Camées*, semblent assez étrangers au souci de la composition. Nulle architecture interne ne fournit de véritable armature et le « maître » initiateur en poésie, Hugo, ne sert pas de modèle, en ce domaine, pas plus que n'est annoncée la grande architecture des *Fleurs du mal*, pourtant dédiées à Gautier.

Le lien avec le voyage peut cependant servir d'explication à l'ordonnancement, ou plutôt au non-ordonnancement des poésies. *España* se déploie, à quelques exceptions près, comme l'itinéraire du voyage, et l'auteur prend soin de noter, en bas du poème, le nom du lieu, généralement une ville, en guise de repère. La toponymie fournit donc un fil qui épouse le déroulement du périple. Mais on peut penser que la ville nommée (Séville ou Grenade par exemple) n'est pas celle où le poème fut composé, peut-être pas même celle où il fut conçu. On peut aller plus loin. A l'inverse de ce qui règle ou génère la prose du voyage, il ne semble pas que l'instance géographique domine dans le recueil ; elle ne fournit que le soubassement indispensable à des descriptions qui ne constituent en rien une topographie ; elle est support à réflexions, rêveries, méditations.

L'écriture d'*España* se sépare donc nettement du parcours réel, et, entre les feuilletons et les poésies, la différence excède également largement celle qu'impose le choix de la prose ou de la métrique. Il existe des parallélismes ou des renvois, mais il ne s'agit en rien d'une réécriture, et l'on ne trouve pas ici un de ces « doublets » auxquels Baudelaire a accoutumé le lecteur et dont le plus célèbre est l'écriture de « La Chevelure » qui devient « Un hémisphère dans une chevelure » dans le *Spleen*

de Paris. Certes, l'écriture poétique est un réceptacle beaucoup plus condensé que le feuilleton de voyage plus apte à la digression et à l'éclatement, aux demi-teintes et au fourmillement des impressions. Ce trait, qui peut sembler évident - mais n'oublions pas les longs poèmes narratifs de Musset ou de Vigny par exemple, qui attestent que la poésie n'a pas obligatoirement une visée de concision -, a des implications importantes. Avant l'ère de la « modernité » ouverte par Baudelaire, la poésie devient quintessence. Le pas n'est pas totalement franchi et Gautier ne cultive pas une poésie pure, même si les formules de la *Préface de Mademoiselle de Maupin* la font pressentir. Pourtant, on trouve une amorce de poésie quintessenciée dans ce pari proposé ensuite, explicitement, par *Emaux et Camées*, comme le suggèrent, à la fois mais partiellement, le titre du recueil et le choix généralisé de l'octosyllabe. On ne s'étonnera pas de trouver, entre le *Voyage* et *España*, un resserrement des idées, des réflexions ou des sensations, et un souci de l'éclat du langage qui prend le pas sur la notation de l'éclat du monde. Ceci permet au recueil de posséder sa vie propre, bien qu'on le publie, naturellement, à la suite du *Voyage*⁴; Gautier songeait à cette existence séparée en désirant une publication à part. Mais il ne pourra constituer un volume suffisamment étoffé et, en 1845, les poèmes d'*España* seront publiés à la fin de l'édition des *Poésies complètes*.

Sans chercher à tout prix à trouver une unité, on peut cependant discerner, au-delà du travail sur la langue, deux notions qui assurent son autonomie à *España* et qui relient les pièces entre elles.

La première, il faut y insister, s'attache à l'objet « Espagne » qui constitue le titre du recueil : l'utilisation du terme espagnol introduit, outre une touche de pittoresque, une plus forte autonomie. Le titre, dont on peut noter la simplicité, rattache également l'œuvre à une tradition romantique, aux *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset ou aux *Orientales* de Hugo. Avec *Carmen*, Mérimée s'inscrit dans la série.

La seconde notion unificatrice, plus importante et que nous nous proposons d'étudier ici, est la poursuite d'une veine poétique qui s'attache à la mort. Dans un premier temps, en effet, il faut noter que l'antithèse vie/mort, élément fortement structurant du recueil, indique qu'*España* ne doit pas être reliée seulement au voyage en prose, mais que les poèmes qui la composent se situent dans la lignée de la *Comédie de la mort*. Ebauchée dans *Albertus*, poursuivie dans *La Comédie de la mort*, la veine de la mort est prégnante. Dans *Albertus*, elle est à dominante ironique - avec des nuances - ; dans *La Comédie de la mort*, elle apparaît de façon plus directe et plus travaillée, tout en comportant des pôles ironiques. Dans *España*, elle est plus subtile. On comprend, dès lors, que Baudelaire admira, non pas *Emaux et Camées*, mais essentiellement *Albertus*, *La Comédie de la mort* et, précisément, *España* comme l'atteste la dédicace initiale de Baudelaire

(...) Mais j'ai voulu, autant qu'il était en moi, en espérant mieux peut-être rendre un hommage profond à l'auteur d'*Albertus*, de *La Comédie de la mort* et d'*España*, au poète impeccable, au

magicien ès langue française, dont je me déclare, avec autant d'orgueil que d'humilité, le plus respectueux et le plus jaloux des disciples³

La non référence de Baudelaire à *Emaux et camées* ne tient donc pas uniquement à ce que la première édition de 1852 (comme celle de l'année suivante d'ailleurs) ne comportait que dix-huit pièces formant un ensemble fort composite. C'est que l'idée de la mort, essentielle dans l'œuvre de Baudelaire⁶, y est nettement moins importante que dans les œuvres poétiques précédentes et ne trouve un réel support que par des poèmes comme « Coquetterie posthume » ou, dans une moindre mesure, « Inès de las Sierras » (« Bûchers et tombeaux » n'étant publié qu'en 1858).

Les recueils retenus par Baudelaire donnent la part belle à l'idée de la mort. Ils la présentent encore sous des images très variées, utilisant divers degrés entre la beauté et l'horreur. Cette multiplicité des représentations de la mort fait l'objet de cette étude. Gautier, qui fut l'ami d'Ernest Feydeau, auteur d'une *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, apparaît, dans *España*, comme un érudit des représentations de la mort. Cette dernière est alors considérée, non seulement comme une notion générale et philosophique propre à fournir un matériau poétique, mais comme le support de postures intellectuelles différentes, de représentations picturales variées. Dans *España*, se profile toute une iconographie mentale de la mort.

2. le moraliste et la « vanité »

Une des attitudes du poète face à la mort est la méditation : celle-ci ouvre le recueil avant de le parcourir. Les premiers vers du poème initial, « Départ », contiennent des accents de moraliste :

Avant d'abandonner à tout jamais ce globe,
Pour aller voir là-haut ce que Dieu nous dérobe,
Et de faire à mon tour au pays inconnu
Ce voyage dont nul n'est encor revenu
J'ai voulu visiter les cités et les hommes...⁷

On ne peut pas ne pas penser ici au grand poème qui clôt la deuxième édition des *Fleurs du mal*, en 1861, « Le Voyage », même si l'enjeu n'est pas le même. Quelques vers avant la fin du poème, commentant le voyage et s'adressant aux voyageurs, dont il fait partie, le poète énonce une leçon générale : « Par l'absence, à la mort vous vous accoutumez ». Le voyage est donc un premier pas vers la mort, idée paradoxale puisque rester serait aussi mourir, mais d'ennui. A travers ces alexandrins liminaires, le départ, source d'ivresse de vie, est d'emblée situé dans l'orbite de la mort. Il s'oppose à celle-ci, mais il lui ressemble. En la mimant, il l'anticipe. L'éclairage est alors donné pour une bonne partie du recueil, plus de la moitié des poèmes contenant des éléments explicites sur la mort. De nombreux textes, assez visuels, compor-

tent une leçon à la manière des tableaux des « vanités » où l'on peut voir de belles têtes de mort, lisses et polies, déposées, sobrement, à côté de livres ouverts aux pages jaunies. Dans ces toiles, des crânes sereins ornent des tables dont un léger désordre laisse voir des fleurs à demi fanées dans des cristaux bleutés, ou fait se côtoyer des grenades trop mûres et des citrons légèrement entamés. La « vanité » rappelle, sans dramatisation, la mort qui guette et le temps qui détruit. Gautier reprend parfois la leçon qui se dégage de ces tableaux et tourne alors le dos au XVII^e siècle pré-classique, flamboyant et mouvant, qu'il évoque dans *Les Grottesques*⁸. Si l'on peut s'étonner de son rapprochement avec le penseur classique, il convient de rappeler que celui-ci n'a pas inventé la méditation sur la vanité de l'existence, même si la thématique le retient particulièrement (que l'on pense à Bossuet ou à Pascal), car le motif se trouve aux sources même de notre civilisation, dans la culture antique, comme le montre Alain Tapié⁹. L'intérêt de Gautier pour l'antiquité, et le paganisme pré-chrétien lui permet de retrouver cette tradition.

Dans « En passant par Vergara », poème des plus éclairants pour notre étude, le poète se met sur le même plan qu'un moine en méditation puisqu'il voit le « spectacle » (le mot est dans le texte) du mort, censé faire « ... pâlir encor le front du chartreux blême / Après vingt ans de jeûne et d'angoisses passés, / Un crâne sous la main, entre des murs glacés ». Par le biais de cette comparaison-figuration, qui est un topos, on retrouve la méditation sur la mort propre au XVII^e siècle, sur la *morte secca*, le crâne lisse et doré qui incite à la réflexion. L'image semble provenir directement d'une « vanité ». Le rêveur - à la fois le poète et son frère-lecteur - cherche à détruire l'angoisse de la mort par la réflexion :

Car sur le front des morts le rêveur cherche à lire
Ce terrible secret qu'aucun d'eux n'a pu dire¹⁰.

La tonalité grave de ces formules procure à la mort un aspect mat, et la métaphore traditionnelle du sommeil peut encore adoucir l'image sinistre comme dans les deux derniers vers de « En allant à la chartreuse de Miraflores » :

L'on aperçoit là-bas, dans le bleu de la plaine,
L'église où dort le Cid près de doña Chimène¹¹.

3 - vers l'angoisse de la mort

Cependant, loin de dominer la recueils, cette veine apparaît essentiellement comme une source d'apaisement possible sur laquelle vient s'étayer une perception plus anxieuse de la mort, celle-là même à laquelle *La Comédie de la mort* avait accoutumé le lecteur. Mille nuances peuvent se profiler comme pour le spleen baudelairien. Ainsi, dans le premier quatrain des « Affres de la mort » (sous-titré « Sur les murs

d'une chartreuse »), l'apostrophe devient menaçante et l'accent plus âpre que dans la pure leçon du moraliste dont elle conserve cependant la forme :

O toi qui passes par ce cloître,
Songe à la mort ! - Tu n'es pas sûr
De voir s'allonger et décroître,
Une autre fois, ton ombre au mur.

Les images donnent une présence menaçante à la mort et introduisent un certain réalisme, une présence sensible :

Frère, peut-être cette dalle
Qu'aujourd'hui, sans songer aux morts,
Tu soufflettes de ta sandale,
Demain pèsera sur ton corps !¹²

Quant à la pointe finale de « La Fontaine du cimetière » qui évoque le poète buvant au filet d'eau pure et découvrant que ... « Cette eau de diamant [a] un goût de mort »¹³, elle laisse percevoir l'effroi. Ainsi, la chute introduit un écart avec la méditation classique, et rappelle le sentiment baroque de l'effondrement et de la disparition des choses. De même, l'unique quatrain composant « En passant près d'un cimetière » propose une définition baroque du tombeau :

Qu'est-ce que le tombeau ? - Le vestiaire où l'âme
Au sortir du théâtre et son rôle joué,
Dépose ses habits d'enfant, d'homme ou de femme,
Comme un masque qui rend un costume loué¹⁴.

Le monde est un songe comme le dit la comedia de Calderón (on redécouvre la littérature espagnole au début du XIX^e siècle), la vie une scène. Mais quand le masque est tombé, que reste-t-il sinon le néant ? On voit ici, et on le retrouve souvent, le glissement vers l'angoisse du vide et vers le réalisme macabre. C'est d'ailleurs par ce biais du macabre que le lien entre *La Comédie de la mort* (1838) et *España* s'avère le plus net. Gautier reprend une veine poétique déjà explorée, mais en la déclinant sur un mode différent. La construction ferme de *La Comédie de la mort* n'apparaît plus dans *España*, mais la réflexion sur la mort, la présence - réfléchie - du macabre font le lien entre les deux recueils composés à peu d'années d'intervalle (les premiers poèmes d'*España* paraissent dans diverses revues à partir de 1840¹⁵). Dans les deux ouvrages, le macabre s'articule autour de mêmes notions et l'évocation réaliste de la mort se double d'une réflexion.

Comme dans *Le Capitaine Fracasse* qui opère, dans ce registre du réalisme de la mort comme dans d'autres, une brillante superposition des époques, dans *España*,

l'unicité temporelle ne semble pas de mise. On peut repérer, cependant, le développement assez soutenu de sentiments tragiques propres à une époque donnée, comme cette perception angoissée de la mort à la fin du XV^e, ou du XVI^e siècle¹⁶. Cette sensibilité particulière est d'ailleurs longuement évoquée par Gautier, dès son étude de janvier 1834 sur Villon. Rappelons qu'il s'agit de la première étude des futurs *Grotesques*, et il n'est peut-être pas sans intérêt de remarquer la présence intense de la mort dans ce premier essai. Car on peut percevoir une continuité, sur ce point, entre l'article sur Villon, *La Comédie de la mort* (1838) et *España*, même si ce dernier recueil fait davantage référence, géographie et actualité obligent, à la peinture espagnole du siècle d'or qui vient d'être révélée, au début de 1838, par la collection de Louis-Philippe exposée au Louvre. Un fil directeur apparaît ici. En ce qui concerne le macabre, en effet, et nous poursuivons ici une réflexion déjà amorcée ailleurs¹⁷, Gautier ne fait pas que reprendre certains aspects connus des peintres ou des écrivains dont il parle. Il accentue parfois violemment, et René Jasinski le rappelle à plusieurs reprises, l'accent funèbre. Ainsi, il souligne fortement le sentiment de la mort aussi bien dans l'œuvre de Villon que dans celle de Ribera¹⁸. En ce qui concerne Villon, il suffit de comparer son approche avec le traitement que consacre au poète, plus tardivement il est vrai, mais avec un même souci d'admiration, Huysmans. Dans *Le Drageoir aux épices*, l'auteur d'*A Rebours* consacre un poème en prose à Villon (« A Maître François Villon ») - qui contient en partie, comme l'essai de Gautier, un pastiche (comme si les deux auteurs avaient fait là un exercice de style prouvant une imprégnation réussie). Les deux écrivains-critiques ont goûté la force brutale et, conjointement, le raffinement de la langue de Villon. Mais, Huysmans, laissant de côté la veine tragique, évoque, avant tout, le « ciseleur inimitable du vers » qui a chanté ses joyeux compagnons et les madones d'amour¹⁹. Gautier ne choisit pas tout à fait le même éclairage. Pour mieux saisir la façon dont il appréhende, dans son étude, le poète du XV^e siècle, il est nécessaire de noter que l'essai s'édifie autour de trois points essentiels : la nourriture, la mort, les filles. Cet ordre est significatif. A l'amour de la vie, succède, dans un deuxième temps, la fascination pour la mort que tente de corriger, dans un troisième temps, une passion renouvelée pour la vie dont l'exacerbation appelle une vive pulsion érotique. Un tel mouvement oscillatoire correspond à une tentative d'apprivoisement de la mort. La dernière phrase de l'étude (un pastiche qui témoigne aussi du goût de l'accumulation, procédé que Gautier affectionne particulièrement chez Rabelais, un de ses auteurs de prédilection) constitue d'ailleurs un rappel de ces trois mouvements mêlés :

Sonnez les cloches du beffroy à double branle, sonneurs, vous aurez quatre miches ; arrivez coquillards énarvans à Ruel, francs-mitous, sabouleurs, marpeaux et moines, argotiers, Bohêmes, Egyptiens, Zingari, truands, mauvais garçons, matrones, filles folles de leurs corps, voleuses d'enfans, devineresses, sorcières, entremetteuses, quittez la cour des Miracles, et venez à la chapelle Saint-Avoye, ouïr le service et suivre le convoi ; car votre maître à tous, l'écolier Villon, est mort, - d'amour, à ce qu'il dit, de faim, à ce que je crois²⁰.

Villon fournit à Gautier un trait d'importance : l'union de la représentation physique de la mort et de la méditation sur la mort. Cette proximité est mise en évidence dès l'étude sur de 1834 :

Cependant, *l'idée de la mort* l'obsède, et plus loin il reprend le sujet, et écrit la belle méditation que je vais copier. *La scène est aux charniers des Innocens...*²¹

De fait, les vers cités représentent, à la fois, une description macabre et une réflexion sur l'égalité devant la mort. D'un côté, on voit les crânes des squelettes (« Quand je considère ces testes / Entasses en ces charniers » 62) ; de l'autre, on rappelle la joyeuse vie, le vin, le plaisir ; enfin, on sourit de la condition sociale brusquement effacée : (« Touz furent maîtres des requestes / Au moins de la chambre aux deniers / Ou tous furent porte-paniers »²²). On ne retrouve pas, dans les autres études des *Grotesques* (qui s'attachent respectivement à Scalion de Virbluneau, Théophile de Viau, le Père Pierre de Saint-Louis, Saint Amant, Cyrano de Bergerac, Colletet, Scudéry, Chapelain et Scarron) de tels accents. Mais la veine macabre ne se tarit pas ; elle est décelable dans les écrits ultérieurs et elle apparaît, de nouveau, avec force, dans *Le Capitaine Fracasse*, à travers des aventures ou mésaventures du bandit de grand chemin, Agostin. De façon significative, en effet, et comme si une boucle devait être bouclée, ce motif retrouve, en 1863, les caractéristiques propres à l'étude sur Villon de 1834. Elle se situe de la même façon sur le versant de la fin du Moyen Age, et rappelle la cour des Miracles de Hugo²³. Dans *Le Capitaine Fracasse*, la veine macabre introduit donc une rupture avec l'évocation de l'époque Louis XIII, de ce XVII^e siècle à panache qu'incarne, de façon diversifiée, le trio des gentilshommes : Sigognac, Vallombreuse et le marquis des Bruyères. Dans *España*, ce macabre rappelle l'ère médiévale et utilise plusieurs courants intellectuels et picturaux propres au XVII^e siècle, tout en annonçant un sentiment tragique de la vie plus moderne.

4 - « En passant par Vergara »

« En passant par Vergara » est un des poèmes les plus représentatifs de la méditation et de richesse de la représentation de la mort. Dans ce long poème, en partie narratif, on décèle une superposition des images de la mort et l'on glisse, en particulier, du réalisme macabre à la vanité du XVII^e siècle. Probablement esquissée en 1840, au cours du voyage, peut-être composée mais perdue, (la troisième *lettre d'un Feuilletoniste*, publiée dans *La Presse* du 7 août 1840, est accompagnée d'une note signalant que deux pièces de vers on été égarées)²⁴, cette pièce travaillée, et dont nous conservons des variantes, paraît dans *La Revue des Deux Mondes*, en septembre 1841.

L'expérience du voyage, la simplicité de la vie quotidienne, et, pour tout dire, l'anecdote réelle - une jeune espagnole tente de détourner le poète de la vue d'un cer-

cueil qui passe - semble être au cœur du poème pour deux raisons essentielles. La première tient à ce que le noyau narratif de la pièce a pour origine une coutume espagnole qui voulait que l'on porte en terre les morts la face découverte²⁵. La seconde consiste en ce que la citation en exergue n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, une référence littéraire mais une phrase tronquée, un lambeau de phrase anodin, probablement entendu, au cours du voyage :

No vaya usted à ver eso, que le daré gana de vomitar (n'allez pas voir cela, car cela vous donnerait envie de vomir).

A l'intérieur du poème, le prosaïsme de la formule est atténué par l'alexandrin qui reprend le mot, avec un niveau de langue légèrement supérieur, (« Oh ne descendez pas, / Cela vous donnerait, à coup sûr, la nausée »). Le propos n'en reste pas moins banal, et, pour le poète moraliste, il se situe à la limite du trivial ou de l'indécence. Ce conseil reçoit d'ailleurs une double, voire une triple réponse cinglante. Car le poème est en grande partie oratoire, ou du moins oral, le discours ne se chargeant pas toujours du même poids selon qu'il est dévolu aux trois différents protagonistes : la jeune fille, le poète et le mort.

La première riposte donnée à l'avertissement de la jeune fille (« Oh ! ne descendez pas... ») s'apparente à un *memento mori*. S'adressant à la jeune effarouchée, le poète rétorque : « La mort n'a donc pour toi ni leçon ni tristesse ? » S'amorce alors une réflexion sur le « néant » : « Ce néant a vécu, cette lampe sans flamme... Naguère eut le rayon qui t'éclaire à présent ». Pour insister sur la leçon morale, le poète a d'ailleurs atténué le caractère anecdotique et pittoresque du poème initial dans lequel la jeune fille était nommée Pepa ou Pepita.

Mais l'appel à la méditation ne peut aboutir puisque le chartreux (qui est le double du poète) n'a pu accéder totalement à la sérénité. De plus, un accent très différent est rapidement décelable dans cet ample alexandrin, à résonance hugolienne « le cadavre au teint vert qui dort le grand sommeil ». Le macabre l'emporte alors par le biais d'un processus de dramatisation qui va souffler sur le poème. En s'opposant à la répulsion de la jeune fille, le poète la rejoint, de fait, dans l'angoisse. La version finale du propos de l'Espagnole (« Les vivants sont charmants et les morts sont affreux ») a beau atténuer le réalisme macabre des brouillons qui témoignaient, de façon plus abrupte, du dégoût envers le cadavre (« Les morts sentent mauvais et sont affreux à voir »), grâce à l'adjonction d'une antithèse, et tout en corrigeant la crudité de la formule, elle ne perd cependant pas sa force. D'autant que, à la façon des hommes du XVI^e siècle, Gautier, ancien « rapin » et critique d'art, en poète coloriste macabre, utilise dans son poème les couleurs de la mort : le cadavre au teint vert appelle, dans l'avant-pénultième alexandrin la petite phrase sèche : « Ta figure est déjà bleue et décomposée ». Par là, deux époques successives, le XV^e et le XVI^e siècles sont évoquées :

De la mort, la grande époque macabre du XV^e siècle n'avait guère retenu que la décomposition, la destruction des tissus, et le fourmillement souterrain des vers, des serpents, des crapauds. A partir du XVI^e siècle, l'attention et toutes les émotions qu'elle suppose se sont portées sur les couleurs qui distinguent le corps touché par la mort de celui du vivant et traduisent les signes encore discrets de la décomposition : des verts que la peinture du XV^e siècle ne connaissait pas²⁶.

Au sein d'une même expression, « Ton beau corps ne sera que cendre et pourriture », dans un vers du discours final, diverses époques sont encore mêlées. D'une part, la cendre renvoie à la représentation de la mort du haut Moyen Age. D'autre part, la pourriture rappelle la fin du Moyen Age et le XVI^e siècle. Quant à la tête de mort, elle évoque le XVII^e siècle. Plus que d'un syncrétisme de la mort, on pourrait parler d'un « voyage » - et ce serait une connotation supplémentaire à donner au substantif - entre références temporelles et picturales concernant la mort.

« En passant par Vergara » est emporté par un mouvement vif, progressif, culminant dans une vision d'horreur. Au discours du poète prédisant à la jeune fille, avec un futur qui tient lieu de malédiction, la décomposition (« Oui, ; - mais le ver un jour rongera ton œil creux »), succède la parole du mort réveillé. En effet, le mort bafoué se réveille, - à demi, seulement, car il ne s'agit pas de suggérer une résurrection susceptible d'ajouter une visée religieuse au propos - pour railler la belle éccœurée : « Dédaigneuse ! à ton tour tu donnes la nausée ». A travers le renversement, on observe la puissance de contamination de la mort et son travail atrocement égalitaire. On retrouve aussi un des passages de *La Comédie de la mort*, dans lequel le poète imagine un squelette rêvant de revenir épouvanter la femme qui l'a oublié, et qui s'imagina « Riant affreusement d'un rire sans gencives / Marbrer de baisers froids sa gorge convulsive²⁷ ». Ressurgit donc le motif du mort agressif ou vengeur, outragé et insulté par la vie pleine de jouissances ou par le rejet méprisant de celui ou de celle qui reste sur terre. Cette vision permet de passer outre à la décence, au bon goût classique et de provoquer un choc chez le lecteur. Le romantique, imprégné des diverses cultures sur la mort, utilise donc également un certain frénétisme provocateur à la Petrus Borel.

Cultivant de façon parallèle le macabre terrifiant, les deux poèmes consacrés à Ribera rappellent que la peinture espagnole du XVII^e siècle se sépare des tableaux de dévotion des Ecoles du Nord et des pays de la Réforme. En effet, le réalisme et même le naturalisme, peuvent l'emporter sur la méditation abstraite. C'est ainsi que l'on peut voir²⁸, destiné à la cellule d'un couvent, un petit tableau de l'école espagnole, assez représentatif, évoquant une tête coupée en voie de décomposition posée sur un livre fermé. Même si l'image incite, d'une certaine façon, à la méditation - le livre fermé pourrait très bien, par exemple, être celui d'une « vanité » - le spectacle de cette tête décomposée prend un aspect d'horreur frappante. Il ne s'agit plus du beau crâne poli, ni du corps apaisé du mort récent, mais du passage presque indescriptible entre les deux états de mort. Ce caractère d'horreur est nettement mis en relief par

Gautier pour évoquer Ribera. Car, si le peintre, qui se situe d'emblée sous le signe du caravagisme avec un ténébrisme marqué, est célèbre pour son réalisme qui s'attache aux détails, voire aux défauts ou aux malformations humaines, il n'en est pas moins, également, par la suite, le peintre plus grave et plus rigoureux d'une méditation plus sereine sur la mort²⁹. De la même façon que pour Villon, Gautier opère un tri ; il ne retient que la théâtralité pathétique de la période macabre du peintre. Un long poème consacré à deux tableaux de Valdès Leal évoque aussi les tableaux les plus paroxystiques d'un peintre peu attiré par l'harmonie des corps. Rappelons, il est vrai, que Valdès Leal, un peintre du XVII^e siècle moins célèbre que Ribera, fut membre de la confrérie de la Charité de Séville dévouée à l'ensevelissement des suppliciés et peignit de têtes de saints ou de saintes tranchées ; il n'en reste pas moins que le choix de cet artiste est significatif. On retrouve, d'ailleurs, dans « A Madrid », le motif de la tête tranchée de Saint Jean-Baptiste, thème qui s'épanouira à la fin du siècle dans le mythe de Salomé.

5 - le double sens de l'antithèse

La célébration de la poésie baroque, dans *Les Grottesques*, indique une prédilection : dans *España*, Gautier rejoint cette poésie (celle de Jean de Sponde par exemple), qui exprime à la fois l'amour passionné des plaisirs et la recherche de l'éternité via la sagesse méditative. Un des procédés significatifs pour exprimer le passage d'un registre à l'autre chez l'auteur baroque est l'antithèse :

Tout le monde se plaint de la cruelle envie
Que la nature porte aux *longueurs* de noz jours ;
Hommes, vous vous trompez, ils ne sont pas trop *cours*.
Si vous vous mesurez au pied de votre vie³⁰.

Selon Jean Rousset, Sponde comme d'Aubigné, comme Chassignet, (annonçant Bérulle et Pascal) appartient aux poètes de l'inconstance noire, c'est-à-dire du tourment, et s'écarte des poètes de l'inconstance blanche grisés par un univers qu'ils perçoivent léger, tourbillonnant, empli de plumes, de nuées, d'ondes ou de songes. Gautier, romantique parfois mélancolique, (au sens de la mélancolie noire étudiée par Starobinski dans ses petites études sur Baudelaire³¹), rejoint la poésie de l'inconstance noire, et « En passant par Vergara » en est l'illustration. Car l'antithèse parcourt le poème, et l'on s'aperçoit que la représentation macabre s'accompagne, en retour, d'une passion exacerbée de la vie.

On pense aux analyses de Philippe Ariès qui montrent que le macabre n'aurait pas pour origine ou pour terreau privilégié les soubresauts d'une histoire tourmentée mais, à l'inverse, la douceur de périodes stables permettant l'enrichissement. Le goût des choses matérielles devient, dès lors, si vif qu'il est intolérable de perdre avec la mort

ces biens chéris. Ainsi, loin d'être la résultante obligée d'une époque tragique, et paradoxalement, le macabre serait lié à la passion même de la vie. Selon l'historien...

les images de la mort et de la décomposition ne signifient ni la peur de la mort ni celle de l'au-delà - même si elles ont été utilisées à cet effet. Elles sont le signe d'un amour passionné du monde d'ici-bas, et d'une conscience douloureuse de l'échec auquel chaque vie d'homme est condamnée (...)³².

Cette passion de la vie considérée comme un grand contenant de richesses auxquelles il est atroce de renoncer est présente dans « En passant par Vergara », par le biais du discours exalté de l'Espagnole qui énumère les plaisirs que lui procure l'existence, et nulle bouche ne semble mieux qualifiée que la sienne pour dire cette ardeur de vivre. Car le romantique ironiquement passionné qu'est Gautier en Espagne, ne peut manquer de faire de ce pays, pour lui porte et reflet de l'Orient, une terre de la passion, comme Stendhal l'a fait de l'Italie. C'est pourquoi les propos de la jeune fille vont faire passer dans un second plan assez terne la leçon du moraliste, et permettre, à l'inverse, de faire éclater une frénésie qui s'exprime sous la forme d'un instinct de vie non réflexif. Vivante antithèse du poète méditatif, l'Espagnole présente un « grand front éclatant comme un marbre poli / Où la réflexion n'a jamais fait un pli ». Cette absence de pensée accroît - ou génère ? - la grâce de la jeune fille qui a « Des mouvements d'oiseau dans les poses du cou ». Le subtil déplacement des lignes du corps, l'arabesque douce du corps, initient le mouvement ; et le tableau s'anime rapidement.

La réplique de la jeune Espagnole au poète moraliste est un discours de la violence qui énumère avec enthousiasme les divertissements les plus aigus. L'amour de la vie devient fureur qui réclame l'éclat et l'ivresse. L'anaphore des premiers mots : « A nous la vie, à nous le soleil et l'azur, / A nous tout ce qui chante, à nous tout ce qui brille, » témoigne du désir de possession immédiate des jouissances, et, parmi celles-ci triomphe la fièvre que donne la mort du taureau : « A nous, dit l'Espagnole... »

Les courses de taureaux dans Madrid ou Séville,
Les pesants *picadors* et les légers *chulos*,
Les mules secouant leurs grappes de grelots,
Les chevaux *éventrés* et le taureau *qui râle*
Fondant, l'épée au cou, sur le matador *pâle* !

Ce quintil, intégré assez tardivement dans le poème, montre le goût récent de Gautier pour la tauromachie³³ et intègre largement la mort violente et sans adoucissement esthétique dans le plaisir ; il comporte de nombreuses antithèses, puisque Madrid et Séville sont respectivement les grandes places de taureaux du Centre et du Sud, que les *picadors* « pesants » s'opposent aux « *chulos* » légers, et que le taureau

(noir généralement), déjà à l'agonie (il a reçu l'estocade et porte l'épée en lui), a encore la force de fondre sur le torero immobile (et « pâle »). L'antithèse se met au service de l'éclat mais elle est le reflet d'une opposition majeure qui la contient dans un deuxième niveau mineur, celle qui oppose la vie et la mort. La corrida se présente comme un condensé des frissons violents que peut procurer l'existence. Elle montre aussi que l'excès de vie doit inclure la mort, mais une fin qui n'aurait rien à voir avec la gravité du cercueil passant en silence, et qui serait spectacle enivrant. La vie la plus haute inclurait la cruauté. En ce sens, la jeune Espagnole rejoint le plus beau héros de Gautier, Fortunio (la nouvelle est écrite en 1838), qui, pour son plus grand plaisir, fait s'entretuer un lion et un tigre. L'amoureux fougueux de la vie s'enivre de sa cruauté inhérente au monde.

Cependant, ce frénétisme de la vie ne peut se comprendre de façon univoque comme une simple opposition à la violence de la mort, bien qu'il ait indiscutablement aussi cette fonction. Gautier a trop utilisé le poncif ironique³⁴ - pour que le lecteur ne perçoive une tendance à l'hyperbole qui est rarement dénuée d'humour dans son œuvre³⁵. Le discours de l'Espagnole présente une accumulation saisissante de clichés : la corrida, la castagnette, le bolero, l'éventail, la sérénade sous le balcon. La présentation physique de la jeune fille ne laisse de côté aucun cliché : grand front, « sourcils de velours », « grands yeux noirs », « dents de jeune loup », « taille cambrée en cavale andalouse », « pieds mignons à rendre une reine jalouse ». Cette sur-enchère de poncifs n'est probablement pas due, pour l'essentiel, à la méconnaissance de l'Espagne réelle, comme le suggère René Jasinski qui voit en Gautier un novice au moment où il écrit ce texte³⁶. La légèreté avec laquelle s'accumulent les clichés rappelle la désinvolture de Musset qui jouait, lui aussi, avec la couleur locale, en forçant le trait, et en montrant qu'il le forçait. Ce jeu avec le poncif est annoncé dès les premières pages du *Voyage*, quand l'auteur est aux portes de la frontière :

Encore quelques tours de roue, je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du Romancero, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset.³⁷

Or Gautier ne renonce pas à ces références ; il les rappelle souvent, et s'il montre l'écart entre littérature et réalité, il s'en nourrit constamment comme d'une nourriture parallèle à celle que fournit le réel, cultivant une auto-ironie visant l'admirateur naïf qui a trop cru aux images de ses prédécesseurs. Ni Hugo, ni Mérimée, ni Musset ne sont vraiment accusés d'avoir trompé le lecteur innocent ; c'est l'ingénu qui est raillé. Ainsi, la façon d'égrener dans la pièce des termes pittoresques comme la fonda (l'auberge), la olla podrida (le mets), la cachucha (la danse) est un jeu avec la couleur locale qui révèle aussi un jeu avec l'intertextualité et qui témoigne de la poursuite, pleine d'humour, d'une veine littéraire.

Le procédé de chute à l'intérieur de la description est, d'ailleurs, un indice de cet humour : les grands yeux noirs de la jeune fille « Renvo[ient] des éclairs comme un piège à miroirs » ; le poème est en un sens le miroir où pourrait se faire prendre au piège le lecteur naïf que l'on aurait oublié de prévenir. Quant à l'évocation de la danse espagnole, les pages que Gautier lui consacre dans le voyage en prose sont particulièrement sarcastiques : le poète n'est donc pas absolument admiratif a priori.

On peut donc se demander si, par ricochet, l'hyperbole ne réside pas dans le macabre, et si cet excès ne ruine pas en partie le tragique. Avec l'évocation de ce bleu ou de ce vert cadavérique noté dans « En passant par Vergara », avec la notation du mort qui se réveille à demi, on pourrait parler d'une ironie macabre qui tiendrait à distance l'horreur et l'angoisse. Probablement faut-il conserver la notion de paradoxe qui permet de combiner les deux lectures : d'une part, le processus d'appropriation de la mort qui passe par le réalisme macabre et le *memento mori* se poursuit; d'autre part l'ironie, via le poncif, corrode la veine tragique ou méditative.

De la sorte, le recueil d'*España* permet de faire le passage entre le brio de Musset, et le tragique existentiel ou pascalien de Baudelaire dont le lien avec Gautier, en ce qui concerne la dimension de la mort dans l'œuvre poétique, a été étudié avec précision par les analyses baudelairiennes récentes³⁸. Gautier n'oublie pas ce qu'il doit à l'orientalisme de Hugo et il reste un admirateur des *Orientales*. Mais, et c'est ce que nous avons tenté de montrer, il semble que ce qui constitue la force d'*España* ne saurait être restreint à des chansons à la Musset qui témoignent d'un art minimaliste achevé³⁹, ou, sur le versant opposé, à quelques grands poèmes prébaudelairiens comme « L'Horloge » ou « A Zurbaran », mais s'appuie également sur la richesse des représentations de la mort. Elles sont multiples et il n'est pas possible de toutes les relever ici. Dans « A Madrid », par exemple, petit poème qui évoque une marquise caressant voluptueusement la sculpture d'une tête décapitée de Saint Jean-Baptiste, on trouve un érotisme macabre typiquement XVIII^e siècle. Les images différentes de la mort s'accumulent donc dans *España*, montrant une culture iconographique ou générale ouverte et diversifiée. Leur conversion en matériau poétique se double généralement d'une insertion dans le genre romanesque. C'est que, chez Gautier, ce travail sur la mort, par le mouvement d'appropriation des différentes images de la mort, sert un ample mouvement, jamais achevé et, en ce sens, toujours susceptible de se renouveler, de réflexion et de création.

Françoise COURT-PEREZ

NOTES

1. René Jasinski, *L'España* de T. Gautier, édition critique, Vuibert, 1929.
2. Le voyage n'est pas que plaisir de voyager ; il a pour but de collecter quelques œuvres d'art qui enrichiraient Piot, l'ami de Gautier, à l'initiative du voyage. Jasinski rappelle que l'échec de l'expédition et les dettes contractées par Gautier envers son ami qui lui réclama sa part des frais engagés, coûta cher à l'auteur et lui fut longtemps un poids.
3. Le titre témoigne de la mince connaissance qu'a Gautier de l'espagnol (*Tras los montes* serait la formule correcte, comme le signale Jasinski).
4. Nous renvoyons à l'édition du *Voyage en Espagne* suivi de *España*, de Patrick Berthier, Gallimard, Folio, 1981, ou à sa nouvelle édition.
5. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, tome 1, p. 187
6. On pourra sur ce point voir en particulier J. E. Jackson, *La Mort Baudelaire*, essai sur *Les Fleurs du mal*, Neuchâtel, La Baconnière, 1982.
7. *Voyage en Espagne* suivi de *España*, Préface de Patrick Berthier, Gallimard, Folio, 1981, p. 453.
8. La plupart des études des *Grotesques* sont publiées en 1834 ; avec l'ajout de l'étude sur Scarron, le recueil pourra prendre forme en 1844. De 1840 à 1843, période pendant laquelle sont publiés les poèmes d'*España*, les études que nous appelons *Les Grotesques* par commodité, et au prix d'un léger anachronisme d'un an, sont publiées depuis presque dix ans.
9. « Petite archéologie du vain et de la destinée » ; *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle, Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, sous la direction d'Alain Tapié, (Caen, Musée des Beaux-arts, 1990, p. 69). La réflexion sur la vanité appartient à la sagesse antique et il est significatif que la première moitié du XVII^e siècle, en ce qui concerne la morale du dénuement, redécouvre Démocrite et Héraclite. La nature morte pourrait donc trouver un noyau originel dans les fresques de Pompéi.
10. *España*, *op. cit.*, p. 464.
11. *Ibid.*, p. 461.
12. C'est nous qui soulignons. *Ibid.*, p. 503.
13. La chute est préparée quelques vers auparavant de façon réaliste : « Par les saints ossements des vieux moines filtrée, / L'eau coule à flots si clairs dans la vasque explorée, (...) ».
14. *España*, *op. cit.*, p. 480.
15. « Le Chasseur » est même publié le 22 décembre 1839 dans *La France musicale* ; il s'agit d'un poème antérieur au voyage (voir la note de P. Berthier, *op. cit.*, p. 517)
16. On perçoit cette angoisse de la mort due aux troubles des guerres de religion dans l'œuvre de Montaigne.
17. F. Court-Pérez, *Gautier un romantique ironique*, Champion, 1998, ch. X, et « L'Approvisionnement de la mort : l'évolution de la notion de mort dans l'œuvre de Gautier », *B. S. T. G.* n° 18, 1996, *La Comédie de la Vie et de la Mort*,
18. Ribera est un peintre baroque né en Espagne en 1591 mais qui vécut en Italie où il mourut en 1652, tout en influençant en retour la peinture espagnole. A Naples, on le nommait le « Spagnoletto ». Gautier avait pu voir au Louvre déjà vingt-cinq toiles de lui.
19. Huysmans, *Le Drageoir aux épices*, 10/18, 1975, p. 394-395.
20. C'est nous qui soulignons. *Les Grotesques*, Schena-Nizet, éd. de Cecilia Rizza, 1985.
21. C'est nous qui soulignons. *Les Grotesques*, *op. cit.* p. 62.
22. *Ibid.*, p. 63.
23. Gautier a aimé *Notre-Dame de Paris* et écrit pour faire l'éloge du roman un prospectus publié de façon anonyme en août ou septembre 1835.
24. Un de ces poèmes égarés serait à l'évidence « En passant par Vergara ». Nous nous référons à l'édition critique de Jasinski, *op. cit.*, p. 90.
25. Nous renvoyons à l'édition critique de Jasinski, *op. cit.*
26. *L'Homme et la mort*, p. 367. Philippe Ariès fait référence à Rubens ou à Lesueur.
27. *La Comédie de la mort, Poésies*, Nizet, éd. de Jasinski, tome II, p. 12.
28. Voir note 9, p. 244.
29. Une série de Saint Jérôme (composée à partir des années 1643) montre que Ribera (qui meurt en 1652) ne s'enferme pas dans la veine de dramatisation.

30. Sponde, *Sonnet*, 1597, Magnard, p. 276.
31. Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Julliard, 1989.
32. *Op. cit.* p. 131.
33. Sur la relation de Gautier à la tauromachie, on se reportera à l'article de J. Cl. Fizaine, « Le spectacle et ses enjeux : danse et tauromachie selon Théophile Gautier », *B. S. T. G.*, n° 4, 1982, actes du colloque international de Montpellier : *L'Art et l'artiste*.
Jasinski, dans son commentaire du poème, signale que l'allusion à la corrida constitue un ajout à la version initiale : « Seul le couplet de bravoure sur les courses de taureaux a dû être inséré plus tard : Gautier, qui n'avait encore assisté à aucune corrida, eût en effet malaisément deviné certains détails précis, et d'autre part, les manuscrits prouvent que le passage ne figurait pas dans les versions primitives et qu'il a été travaillé séparément ». *op. cit.* p. 90.
34. Sur la notion de poncif, on se référera à l'essai de Michel Crouzet, « Théophile Gautier et le paradoxe du cliché », présentation de son édition des *Jeunes France*, Séguier, 1995.
35. Rappelons à ce propos que l'humour est présent dans d'autres composantes de l'écriture comme le montre l'étude de Claudine Lacoste : « Le personnage du narrateur dans *Fortunio* », *B. S. T. G.*, n° 6, 1984.
36. R. Jasinski : « Mais vraisemblablement, bien que parue en 1841, la pièce fut esquissée sur place presque aussitôt : l'émotion qui l'a déterminée, les détails matériels, tout apparaît frais et récent ; et puis la mauvaise couleur locale abonde, dénonçant une connaissance encore superficielle de l'Espagne », *op. cit.*, p. 90.
37. *Voyage en Espagne*, *op. cit.*, p. 43.
38. Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 349 sqq.
39. Voir ce point l'article de François Brunet dans le même *B.S.T.G.*

INFORMATIONS

Le colloque « L'esprit de Gautier : grotesque, humour, fantaisie... » aura lieu à Montpellier les 14, 15 et 16 juin 2001.

Toute proposition de communication est à adresser à :

**Claudine Lacoste ou à François Brunet,
université P. Valéry,
route de Mende,
34199 Montpellier - cedex 5**

Une journée de travail sera consacrée à « La Comédie de la mort »
à Paris le 16 novembre 2001.

Adressez vos propositions de communication comme indiqué ci-dessus.

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER
BULLETIN D'ADHÉSION POUR 200

à retourner à :
Claudine LACOSTE
Université Paul Valéry - Route de Mende
34190 MONTPELLIER cedex 5

Première adhésion

Renouvellement

Nom

Prénom

Adresse

.....

.....

.....

Téléphone

déclare adhérer à la Société Théophile Gautier en qualité de :

- membre bienfaiteur : 400 F
- membre donateur : 250 F
- membre actif français : 150 F
- membre actif étranger : 200 F ou 40 \$

Ci-joint :

- un chèque bancaire
- un chèque postal

à l'ordre de :

Société Théophile Gautier - CCP 2003 93 T Montpellier

Les chèques libellés en US\$ ou en \$ CDN sont à mettre à l'ordre de Peter Edwards et à lui adresser à Mount Allison University, Sackville, E4L 1C7, NB CANADA.

Date : Signature :

**Achevé d'imprimer à
ARCEAUX 49
4e trimestre 2000
04 99 23 25 20**

