

ISSN 0221/7945

**BULLETIN  
DE LA SOCIETE  
THEOPHILE GAUTIER**



## **COMITÉ D'HONNEUR**

**M. Ambrière †, M. Drost, M. Laubriet,  
M<sup>m</sup> Lipschutz, M<sup>m</sup> Rizza, M<sup>m</sup> Senninger, M. Voisin, M. Whyte**

## **CONSEIL D'ADMINISTRATION**

**MM. Baudry, Brunet, Fontaine, Gann, M<sup>m</sup> Lacoste, M<sup>m</sup> Lipschutz,  
MM. Masson, Miquel, Moussa, Nicier, Savalle,  
M<sup>m</sup> 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**

**[http : //www.lsh.univ-savoie.fr/gautier/index.html](http://www.lsh.univ-savoie.fr/gautier/index.html)**

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



# SOMMAIRE

## LA COMÉDIE DE LA MORT

- Paolo TORTONESE : Sexe et Idéal : Don Juan dans *La Comédie de la mort et dans la critique de Gautier* ..... 5
- Anne Geisler-Szmulewicz : Les « Navires dévorés » du Poète. Etude des « postures auctoriales » de *La Comédie de la mort* ..... 15

## GAUTIER ET L'ARCHITECTURE

- Ma Josefa MOLINA RUEDA : Les Enceintes fortifiées et le mythe d'insularité ..... 33
- Francis MOULINAT : Gautier, Pradier, l'hellénisme ..... 45
- François BRUNET : De Romanorum arte vivendi architecturaque ..... 53
- Pierre-Olivier DOUPHIS : Théophile Gautier et l'architecture polychrome .. 63
- Claudine LACOSTE : L'Opéra de Paris ..... 75
- Lois Cassandra HAMRICK : Gautier et la nouvelle renaissance en architecture ..... 79

## VARIA

- Marie-Claude SCHAPIRA *Partie Carrée* : Le hasard causalité ironique . 105
- Peter EDWARDS : Une Arlequinade travestie : *Pierrot posthume* et ses sources ..... 119
- MaJosefa MOLINA RUEDA : La Beauté qui tue ..... 127
- Claudine LACOSTE : Journal d'Eugénie Fort, 1866 ..... 141
- Claudine LACOSTE : Journal d'Eugénie Fort, 1867 ..... 181
- F.B. : Un Événement bibliographique : la Pleiade ..... 205

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

- ..... 209



*«La Comédie de la mort»*



## SEXE ET IDÉAL

### Don Juan dans *La Comédie de la mort* et dans la critique de Gautier

Le vieux don Juan rencontré aux enfers par le poète de *La Comédie de la mort* n'est pas une apparition naïve. Il porte sur ses épaules courbées le poids non seulement de ses conquêtes, mais aussi de la tradition littéraire qui l'a fait vivre. Gautier en fait le résultat extrême d'une évolution mythique, aussi bien que d'une carrière libertine. Don Juan est le symbole de la redite littéraire, de l'impossibilité d'être original, et s'érige en monument de la « rabâcherie<sup>1</sup> » universelle que l'artiste doit habilement administrer. Mais il représente aussi la conscience moderne de la répétition, l'historicité qui s'assume, le sujet qui se relativise dans la mélancolie.

Le personnage de *La Comédie de la mort* est un don Juan sachant tout de son histoire, collectionnant les souvenirs de ses propres masques, tenant archives de ses apparitions à travers les siècles et les pays. Son apostrophe aux « heureux adolescents » (VII, 1) soulève une sorte de débat critique qui agite deux interprétations du mythe, où don Juan apparaît tour à tour comme conquérant sensuel et comme idéaliste échoué. Ce don Juan critique de lui-même, ce résumé doté de conscience, dramatise toute l'évolution et les contradictions du mythe dans son opposition d'une part aux interprètes naïfs qu'il veut désabuser, d'autre part à l'autre personnage central du poème, l'aussi mythique Faust.

Ainsi, il n'est pas abusif de relire sa tirade, qui constitue la VII<sup>e</sup> partie du poème de 1838, à la lumière du discours critique que Gautier consacre à don Juan dans deux articles postérieurs : les feuilletons de *La Presse* du 27 janvier 1845 et du 11 janvier 1847. Dans ces deux textes, occasionnés par les mises en scène d'un *Don Giovanni* et d'un *Dom Juan*, la pensée implicite du poème s'explicite et se déploie dans une véritable analyse et autour d'une véritable thèse. Gautier s'attarde beaucoup moins sur les mises en scène que sur l'évolution historique du personnage. Il veut dégager les traits d'un don Juan moderne, qui se serait progressivement séparé du premier séducteur espagnol pour représenter un « type » éternel que la littérature romantique a fait valoir. Si l'ancien *burlador* représentait les exploits de la sensualité contre la morale, l'euphorie amoureuse confrontée aux interdits sociaux, le héros mélancolique qui porte toujours son nom représente un conflit plus important, entre l'infini du désir et la finitude humaine : autrement dit la bataille de l'âme et du corps.

Gautier évoque ses multiples réincarnations littéraires, citant « Tirso de Molina, Molière, Mozart, lord Byron, Hoffmann, Alfred de Musset, Mérimée, Alexandre Dumas, Henri Blaze<sup>2</sup> ». Une série de noms qui n'ont pas tous la même importance, puisque Hoffmann d'abord accomplit la métamorphose : son récit de 1812 propose un don Juan esprit noble, supérieur, non pas basement accroché aux sens, mais au

contraire épris d'idéal. Ce nouveau personnage est un « symbole profondément humain », il a été « agrandi » afin de représenter « l'aspiration à l'idéal' ». On perçoit bien le sens de cette transformation en songeant aux moins connus des avatars que Gautier évoque. D'abord, le protagoniste des *Âmes du purgatoire* de Mérimée (*Revue des deux mondes*, 15 août 1834), un don Juan non athée, attiré par la conquête mais tourmenté par les remords, qui finit par se convertir : avec Mérimée, le modèle du don Juan de Mañara l'emporte sur le modèle du don Juan Tenorio. Cela arrive également dans le drame de Blaze de Bury, *Le Souper chez le commandant* (*Revue des deux mondes*, 1er juin 1834). Blaze accorde le salut à Don Juan, aimant et repentant. Un peu plus tard Dumas reprend le flambeau du mañarisme avec *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*, un « mystère » de 1836, réécrit en 1863 pour introduire le repentir *in extremis* du héros. Gautier connaissait la version hybride de la vie du don Juan historique, que Mérimée avait forgée en fusionnant Mañara et Tenorio : on s'en aperçoit en lisant, à la fin du chapitre XIV du *Voyage en Espagne*, le récit de sa visite à l'hospice de la Caridad, à Séville. Mais ce n'est pas la contrition qui l'attire dans ces nouvelles versions ; le salut de don Juan est, pour Gautier, juste et nécessaire sans qu'un changement intervienne dans son attitude. Le séducteur n'a pas besoin de regretter ses entreprises amoureuses : le même élan qui le poussait dans les bras des femmes l'envoie finalement au Paradis. Le mañarisme intéresse Gautier moins par ce qu'il peut avoir d'édifiant dans la mise en scène du repentir, que par la reconnaissance qu'il permet d'une moralité intrinsèque du désir donjuanesque<sup>4</sup>.

C'est pourquoi ces évolutions récentes peuvent être rapprochées d'une autre incarnation contemporaine du personnage, le Hassan de Musset, qui, aux yeux de Gautier, représente « la soif de l'infini dans la volupté<sup>5</sup> ». Ce rapprochement montre le sens de l'évolution que Gautier apprécie, et qui lui apparaît comme la suite logique d'un infléchissement plus ancien.

L'article de 1847 montre bien le rôle que Gautier attribue à Molière dans l'histoire du mythe. Dans *Dom Juan* on trouve les premiers signes, encore timides, de la transformation future : le héros de Molière n'est pas encore le type moderne de « Mozart, lord Byron, Alfred de Musset et Hoffmann<sup>6</sup> », mais il commence à se différencier du *burlador* de Tirso au moment où le dramaturge pose sur lui un regard plus complice. Un don Juan sympathique, tel que celui de Molière, c'est déjà un personnage qui ne s'arrête pas à la vulgaire tromperie, mais qui se situe dans un horizon plus vaste :

Les choses sont arrangées de façon que, si don Juan cédait aux avertissements de la femme voilée qui prend la figure du Temps avec sa faux, et reculait devant l'invitation du Commandeur, on ne pourrait se défendre de le mépriser un peu. On l'aime mieux Titan révolté, qui proteste encore, au milieu des flammes de l'enfer, que pécheur pénitent et contrit ; c'est que don Juan avait le droit d'obtenir son idéal et d'apaiser cette immense soif d'amour qui dévorait ses larges veines, car tout désir doit être satisfait<sup>7</sup>.

Le premier germe de la modernisation du personnage réside dans ce changement d'attitude de l'auteur et du public, qui aperçoivent l'idéalité du désir derrière le masque de la répétition sensuelle. On commence à reconnaître le droit du désir (non pas le droit au désir) dès que chacun assume le point de vue du séducteur, sans se laisser piéger par l'hypocrisie de la repentance. Molière est, pour une fois chez Gautier, grand novateur, mais entre lui et Mozart un désert s'étend, où don Juan retombe dans la banalité d'un désir borné, avide, vantard. Le dix-huitième siècle doit attendre que Da Ponte retrouve le sens de cette transformation essentielle, reprenant quelques fils de l'ancienne trame baroque, théologique, noire, pour commencer à tisser la nouvelle image romantique que Hoffmann devait compléter.

Le hiatus entre *Dom Juan* et *Don Giovanni* n'empêche pas le sentiment d'une progressivité, qui correspond aussi à une évolution positive dans la dramaturgie : la naissance et le triomphe du drame. Gautier insiste sur l'idée que la pièce de Molière n'est pas une comédie, mais un drame, « un drame moderne dans toute la force du terme<sup>8</sup> ». Ce caractère lui vient d'Espagne, pays romantique avant la lettre, qui n'a pas connu le classicisme à la française. Pour Gautier, Molière a réussi à introduire l'élément fantastique, normalement négligé par les Français, et à produire des effets d'effroi qui nous font sortir du cadre étroit de la comédie. Il a donc fait du drame sans le savoir, et à cause de cela le vrai texte de *Dom Juan*, insupportable aux oreilles classiques, a longtemps été remplacé par les vers de Thomas Corneille : la Comédie française reprend pour la première fois la prose de Molière justement pour le spectacle dont Gautier fait le compte rendu. Il aurait voulu qu'on la joue encore moins « en comédie » et plus « en drame », et qu'on fasse ressortir l'étrange complexité de cette pièce unique : « mélange de comique et de tragique, du burlesque et du terrible, — spectres, apparitions, changements à vue, fantaisie espagnole, profondeur shakespearienne, ironie française<sup>9</sup> ».

Pourtant, le don Juan de Molière reste trop lié à l'image du « débauché », du « scélérat » qui mérite un châtiment ; son histoire de séducteur n'est pas tout à fait transformée en « recherche de l'idéal féminin », en quête de « l'innommé, de l'introuvable, de la Béatrix<sup>10</sup> ». L'aspiration de don Juan doit devenir illimitée, pour que son caractère soit interprété d'une manière « plus humaine et plus poétique<sup>11</sup> » par les dramaturges. Et cette vision « plus large<sup>12</sup> » du personnage se mesure dans le rapprochement, désormais possible (après Mozart, Byron, Musset, Hoffmann), entre le héros de l'amour et le héros du savoir. Juan est devenu « le Faust de l'amour<sup>13</sup> ». Voilà qui renvoie immédiatement à la *Comédie de la mort*, où les deux personnages sont face à face, et tirent leur sens de leur rapprochement.

Il est évident que les aspirations de l'un et de l'autre sont modifiées par le simple fait d'être placées côte à côte. Les désirs ainsi assimilés sont moins caractérisés par ce qui les distingue que par ce qui les réunit : leur but unique fait oublier la

différence des moyens employés. La convoitise charnelle de don Juan se trouve ennoblie par sa proximité avec un désir plus immédiatement spirituel, tel que celui de Faust. Mais plus encore, les deux ambitions sont envisagées comme identiquement trompeuses, puisque Faust vise plus haut que la science, ainsi que don Juan convoite plus haut que la femme. Les deux héros se piègent eux-mêmes, en croyant trouver dans la dispersion des connaissances et des amours l'objet ultime de leur recherche, qui au contraire se situe toujours au delà de toute conquête intellectuelle ou charnelle.

L'idéalisation de don Juan est donc un phénomène qui ne peut être réduit à la spiritualisation. Il ne s'agit pas simplement de transformer don Juan en Faust ; encore moins de renchérir sur le sentiment pour soustraire la convoitise de don Juan à la brutalité du sexe. Ce n'est pas l'amour qui rachète la chair ; le don Juan de Gautier n'est pas plus amoureux et moins concupiscent. Il est, exactement de la même manière que Faust, piégé par les apparences sensibles et soutenu par un désir métaphysique. Dans la volupté, comme dans le savoir, il y a la « soif de l'infini » qui se manifeste, si on sait l'apercevoir.

L'« aspiration à l'idéal<sup>14</sup> » délivre la sexualité de toute vulgarité, et, au théâtre, de tout comique. Elle l'installe sur le même pied que l'élan vers la connaissance, en obtenant ce résultat important, que le sexe se retrouve ancré à une dimension métaphysique aussi solidement que l'intellect.

Alors l'« opiniâtreté » de don Juan n'est pas simplement dictée par la sensualité ; elle est celle « d'un titan qui ne redoute ni les éclairs ni la foudre<sup>15</sup> ». Deux fois le rapprochement est fait, en 1845 et en 1847, entre le *burlador* et le titan : on pense nécessairement au plus célèbre d'entre les ennemis des olympiens, Prométhée. Et on doit reconnaître qu'il s'agit d'un phénomène de « coalescence des mythes », pour le dire avec les mots d'Anne Geisler-Szmulewicz<sup>16</sup> : l'interaction est profonde, entre ces mythes anciens et modernes, au point que leurs sens se modifient profondément à travers les superpositions complexes d'images et de récits. Là nous découvrons, derrière Faust et don Juan, mais aussi derrière Napoléon qui les côtoie dans *La Comédie de la mort*, l'une des figures mythiques centrales du romantisme, celle qui incarne le défi du pouvoir. Nous savons que les versions modernes du mythe de Prométhée ajoutaient au sens de cette révolte antique la valeur de la démesure, l'héroïsme de l'impossible, associant conscience du désespoir et ténacité outrancière. Prométhée témoigne, par son obstination désespérée, de la nécessité de son insoumission, qui est désir de liberté sans limites. Lui aussi veut atteindre ce qui échappe à toute conquête : son domaine est la politique, équivalente en ce sens à la connaissance et à l'amour.

L'enchaînement des mythes continue, chez Gautier, avec l'évocation de don Quichotte : le parallèle entre le séducteur et l'hidalgo est complété par la comparaison de Leporello à Sancho. La raison bourgeoise des deux serviteurs fait ressortir

l'identique élan vers l'infini qui caractérise les deux héros : Juan et Quichotte sont habités par le même désir dévoyé, et s'abusent de la même manière. Chacun a ses moulins à vent.

A travers cette stratification de visages apparaît l'image synthétique d'un héros dont le message doit être interprété : l'essentiel n'en est pas la jouissance dans ses étroites limites humaines, mais, au contraire, l'exigence démesurée par laquelle se révèle la divinité. Si ce héros lance un défi à Dieu, c'est parce qu'il obéit au destin de l'homme, qui est de se sentir l'égal de Dieu. Si don Juan s'élançait vers la femme, c'est parce qu'il garde une image divine dans son cœur, cette image de femme idéale qu'il lui faut absolument posséder : « Cette image, il faut qu'il la trouve ; cette idée, il faut qu'il l'embrasse<sup>17</sup> ». Idée platonicienne qui, inscrite dans la vague mémoire d'une existence antérieure, réclame une réalisation. Cette inscription préalable est le grand mystère, qui échappe à l'homme mais ne peut être caché à Dieu, à moins d'attribuer au créateur la volonté d'une farce cruelle faite à la créature. C'est pourquoi don Juan « n'est pas impie<sup>18</sup> » aux yeux de Gautier ; c'est au contraire l'homme qui croit, qui fait confiance à cette sorte de promesse implicite renfermée dans le désir : « il a la ferme croyance que tout désir doit être accompli et que l'être suprême ne s'amuserait pas à faire poursuivre à l'homme un spectre insaisissable<sup>19</sup> ».

Gautier arrive donc à soutenir la religiosité (« peu orthodoxe<sup>20</sup> », accorde-t-il) de don Juan ; paradoxalement, l'homme qui se révolte contre les interdits posés par Dieu le père est précisément celui qui a cru naïvement au pacte scellé entre le divin et l'humain : « il a cru à la promesse du bonheur et n'a pas douté de la véracité de Dieu<sup>21</sup> ». Religion hétérodoxe au plus haut point, puisqu'elle évacue le péché originel et rétablit l'harmonie que la pomme d'Ève avait détruite.

On reconnaît dans le besoin d'incarnation de l'idéal, et dans l'antériorité de la femme par rapport à la rencontre amoureuse, le désir de d'Albert dans *Mademoiselle de Maupin*, et on entend l'écho de ses interrogations : « Qui nous a donné l'idée de cette femme imaginaire ? De quelle argile avons-nous pétri cette statue invisible<sup>22</sup> ? ». La présence du désir est fondamentale parce qu'elle est toujours radicalement antérieure à toute expérience : elle est le fondement de toute la psychologie de Gautier, ainsi que de cette espèce de théologie dont il entoure don Juan. Le désir fonde son objet, l'aspiration à l'idéal fonde l'idéal. D'Albert et don Juan ont le mérite de croire à la femme même lorsque la réalité apporte un cinglant démenti à leur foi. Mais c'est cette foi elle-même qui prouve l'existence de la femme, comme la preuve ontologique prouve l'existence de Dieu.

La religiosité paradoxale de don Juan permet de lire son blasphème comme une prière, et son insubordination comme une sorte d'obéissance à la loi divine. C'est pourquoi ce mauvais chrétien mérite le salut, que les dénouements au théâtre devraient lui accorder, comme l'avait accordé Goethe au héros du *Second Faust*. Le catalogue de don Juan n'est donc pas, pour Gautier, une suite de conquêtes mais une

suite d'échecs : don Juan est passé à travers tant de souffrances, a supporté tant de supplices infligés par l'imperfection des femmes, qu'il faut le proclamer martyr et saint.

Ce n'est qu'aux yeux des adolescents ignares, auxquels don Juan s'adresse dans *La Comédie de la mort*, que le catalogue de Leporello apparaît comme une suite de triomphes et de plaisirs. Ces jeunes gens sont plus sentimentaux mais moins idéalistes que Juan, ils se contenteraient d'une femme quelconque, alors qu'il poursuit un idéal de synthèse, un oxymore vivant :

J'avais un idéal frais comme la rosée,  
Une vision d'or, une opale irisée  
Par le regard de Dieu ;

Femme comme jamais sculpteur n'en a pétrié,  
Type réunissant Cléopâtre et Marie,  
Grâce, pudeur, beauté ;  
Une rose mystique, où nul ver ne se cache ;  
Les ardeurs du volcan et la neige sans tache  
De la virginité ! (VII, 88-96)

Les conquêtes, toujours partielles, toujours décevantes, ne sont pas des plaisirs. Le séducteur l'explique aux ingénus :

Enfants, je les connais tous ces plaisirs qu'on rêve ;  
Autour du tronc fatal l'antique serpent d'Ève  
Ne s'est pas mieux tordu.  
Aux yeux mortels, jamais dragon à tête d'homme  
N'a d'un plus vif éclat fait reluire la pomme  
De l'arbre défendu. (VII, 55-60)

Les plaisirs sont piégés pour qui cherche l'incarnation de l'idéal :

J'ai serré dans mes bras de ravissants fantômes (VII, 64)

Tout échappe et tout déçoit. La déception se manifeste dans l'amertume qui suit la possession, dans ces lendemains de la débauche qui sont le châtement immédiatement reçu par don Juan, qui n'en mérite pas d'autres. Le tourment suprême étant non pas le sentiment de la faute, mais celui de l'échec dans la recherche du mot, du secret, de la clé de l'énigme :

Pour en avoir le mot, courtisanes rusées,  
J'ai pressé, sous le fard, vos lèvres plus usées  
Que le grès des chemins. (VII, 67-69)

Cette impossibilité de trouver l'or au fond de la « veine inféconde » (VII, 79), correspond à l'impossibilité d'aimer :

J'ai demandé la vie à l'amour qui la donne,  
Mais vainement ; je n'ai jamais aimé personne

Ayant au monde un nom.  
J'ai brûlé plus d'un cœur dont j'ai foulé la cendre,  
Mais je restai toujours, comme la salamandre,  
Froid au milieu du feu. (VII, 82-87)

On ne peut s'empêcher de relever l'identité de situation entre don Juan et d'Albert : d'abord en ce qui concerne l'idéal de synthèse, qui dans *Mademoiselle de Maupin* est exprimé par l'image de la blonde aux yeux noirs, du tableau de Rubens peint par Giorgione, ensuite en ce qui concerne l'impossibilité d'aimer qui découle du désir de perfection. L'aspiration à l'idéal n'arrive pas à se traduire en amour, ce qui prouve qu'elle n'est pas *a priori* un sentiment. D'Albert, incapable d'aimer Rosette, se fourvoie comme don Juan, même s'il ne fait qu'une seule conquête.

Mais d'Albert, à la différence de don Juan, rencontre son idéal en Madelaine, et a le privilège de cueillir au moins une fois le véritable plaisir, dans la seule nuit d'amour que Gautier lui accorde, à l'avant-dernier chapitre du roman. Les deux héros à la recherche de la femme ne sont séparés que par cette nuit, par ce succès éphémère de d'Albert, ce bonheur dont nous ne savons rien, Gautier se gardant bien de le décrire.

D'Albert est donc un don Juan heureux, mais pourquoi ? Qu'est-ce qui lui permet d'aimer au moins une fois, et de rencontrer l'objet absolu de son désir absolu ? À ces questions on peut donner une réponse, si l'on tient compte de l'ensemble du roman aussi bien que de l'ensemble du poème.

Le protagoniste de *Mademoiselle de Maupin* atteint son idéal sous les auspices d'une incarnation artistique : Madelaine lui est complètement révélée par l'entremise de la fiction théâtrale, tout comme elle s'était d'abord manifestée par la peinture. C'est Rosalinde, le personnage de Shakespeare, qui entre dans la chambre de d'Albert. L'art préside à cette rencontre unique et la rend possible.

Don Juan, en revanche, ignore l'art. Sa recherche ne prend pas en compte cette ressource. Dans *La Comédie de la mort*, l'art ne concerne ni le séducteur, ni le savant, ni l'homme politique. Elle concerne en revanche un quatrième personnage, Raphaël. C'est lui qui cherche la femme dans l'art, alors que don Juan la cherche dans l'amour.

Or, si à première vue Raphaël aussi est une figure de l'échec, en examinant de plus près les vers qui le concernent on s'aperçoit que la défaite de l'art, qu'il signale et déplore, n'est qu'une déchéance. L'art n'est plus ce qu'il a été, son échec est historique, non pas éternel et absolu. A la différence des trois autres personnages, Raphaël a connu le secret, désormais oublié par les modernes :

Il est donc vrai ! Le ciel a perdu sa puissance.  
Le Christ est mort, le siècle a pour dieu la science,  
Pour foi la liberté.  
Adieu les doux parfums de la rose mystique ;  
Adieu l'amour ; adieu la poésie antique ;  
Adieu sainte beauté !

Vos peintres auront beau, pour voir comme elle est faite,  
Tourner entre leurs mains et retourner ma tête,  
Mon secret est à moi.  
Ils copieront mes tons, ils copieront mes poses,  
Mais il leur manquera ce que j'avais, deux choses,  
L'amour avec la foi ! (III, 55-60)

Raphaël a réussi : il a connu le secret, découvert le mot de l'énigme, à travers l'art et par la seule puissance de l'art. S'il a aimé, c'est encore grâce à l'art, comme d'Albert. La Fornarina a été peinte et aimée en même temps, elle est une image artistique, comme Rosalinde.

Les modernes sont exclus du secret de l'art, qui a pourtant ouvert les portes du Paradis à Raphaël ; les secrets de la science, de l'amour et du pouvoir, en revanche, n'ont jamais été : le Sphinx n'a jamais livré le mot de l'énigme, lorsqu'on a cherché à le lui arracher par ces trois moyens.

L'amour étant condamné à l'échec, avec la science et la politique, il ne peut racher le désir sexuel en lui insufflant une dose de sentiment. L'art, de son côté, propose une voie alternative vers l'idéal, qui s'oppose à celle de l'amour et du sentiment. Si cela est vrai, il reste à comprendre le rôle exact du sexe dans ce système : comme l'art, il se distingue de l'amour, mais quels rapports entretient-il avec l'art lui-même ? En d'autres termes, si la sexualité n'est pas entraînée dans la déroute de l'amour, quel rapport peut-elle avoir avec la seule expérience garantissant une réussite, l'expérience esthétique ?

Dans l'œuvre de Gautier, le problème de l'autonomie de l'art se pose constamment, et il est intéressant d'observer que le refus de toute mixtion, toujours revendiqué dans les professions et dramatisé dans les récits, ne semble trouver qu'une seule exception, concernant la sexualité. Dans un cadre où l'art est toujours séparé, impénétrable et intransigeant, comment peut-on concevoir la nuit d'amour de d'Albert ? Faut-il y voir la possibilité, unique et utopique, d'un mélange entre art et sexe ? Faut-il plutôt parler d'une coïncidence que d'un compromis, entre esthétique et sexualité ?

L'enjeu n'est pas mince. Les théoriciens de l'autonomie de l'art, dont Gautier souvent s'inspire, ont tendance à classer la sexualité parmi les expériences qui justement ne peuvent se mêler à celle de l'art. Au risque de disparaître, l'art ne peut souffrir aucune alliance avec le désir sexuel. Victor Cousin a exprimé cette nécessité absolue d'une distinction :

Qu'un artiste se complaise, écrit-il, dans la reproduction de formes voluptueuses ; en agréant aux sens, il trouble, il révolte en nous l'idée chaste et pure de la beauté.<sup>23</sup>

Le sexe appartient, pour le philosophe, au domaine de la sensation, et en tant qu'élément sensoriel la sexualité doit être éloignée de l'art. Or, il me semble que chez Gautier, au contraire, la sexualisation du beau s'appuie sur une vision de la sexualité

comme manifestation d'idéalité. Dans *Mademoiselle de Maupin* l'esthétique ne se dissout pas, lorsque d'Albert regarde avec concupiscence Madelaine qui se déshabille. Au contraire, contemplation et désir s'exaltent mutuellement. Ainsi, la préface du roman pose l'autonomie, alors que le roman lui-même dramatise l'identité d'esthétique et de sexualité.

Finalement, la seule réussite possible est celle d'une association entre beauté et volupté qui soit garantie par l'art, et non pas laissée aux aléas de l'amour : c'est pourquoi don Juan échoue et Raphaël réussit, c'est pourquoi d'Albert connaît le bonheur, ne fût-ce qu'un seul instant.

La sexualité, plus idéale que l'amour, ressemble à l'art par cette idéalité. Baudelaire avait bien vu que « l'enthousiasme » et non pas la « passion » s'adressait à la beauté ; manière de rejeter une spiritualisation sentimentale de l'art qui jurait avec l'univers de Gautier :

Ce but, cette visée, cette ambition, c'était de rendre, dans un style approprié, non pas la fureur de l'amour, mais la *beauté* de l'amour et la *beauté* des objets dignes d'amour, en un mot l'enthousiasme (bien différent de la passion) créé par la beauté<sup>24</sup>.

L'enthousiasme esthétique s'oppose à l'amour ; s'éloignant de toute dimension sentimentale il semble se rapprocher de la sexualité, et même s'identifier à elle.

Mais que devient la sexualité, ainsi soustraite à l'emprise du cœur et des sens ? Elle semble se situer en deçà de tout conflit d'instances psychologiques, là où ne se distinguent pas encore le matériel et le spirituel : elle est l'oxymore vivant dans lequel l'âme et le corps, l'idéalité et l'incarnation fusionnent, ou plutôt retrouvent leur état primordial d'indistinction.

Si le pur désir est idéal, c'est parce qu'il rend manifeste ce qui est ordinairement caché : le nœud par lequel l'âme est jointe au corps, le socle ni matériel ni spirituel sur lequel matérialité et spiritualité s'appuient pour se séparer. L'idéalisation du personnage de don Juan n'est donc pas une de-sexualisation mais au contraire une tentative pour situer le principe du désir là où la sexualité se dégage de toute mixtion avec d'autres instances de la personnalité, et s'érige en principe absolu, exactement comme l'art.

**Paolo TORTONESE**  
Université de Savoie

## NOTES

- 1 *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1858, vol.IV, p.35.
- 2 *Ibid.*, vol.IV, p.36.
- 3 *Ibid.*
- 4 Cela fait songer à la thèse défendue par Camille Dumoulié dans *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, PUF, 1993.
- 5 *Histoire de l'art dramatique...*, cit., v.V, p.15-16.
- 6 *Ibid.*, vol.V, p.15.
- 7 *Ibid.*, vol.V, p.16.
- 8 *Ibid.*
- 9 *Ibid.*
- 10 *Ibid.*
- 11 *Ibid.*, vol.V, p.15.
- 12 *Ibid.*
- 13 *Ibid.*
- 14 *Ibid.*, vol.IV, p.36.
- 15 *Ibid.*
- 16 Anne Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion au XIX<sup>e</sup> siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champion 1999.
- 17 *Histoire de l'art dramatique...*, cit., vol.IV, p.36.
- 18 *Ibid.*
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.*
- 21 *Ibid.*
- 22 Gautier, *Œuvres. Choix de romans et de contes*, éd. P.Tortonese, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995, p.220.
- 23 Victor Cousin, *Du Vrai, du Beau, du Bien*. Paris, Didier, 1853, p.147.
- 24 Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, vol.II, p.112.

## LES « NAVIRES DÉVORÉS » DU POÈTE –

### *Etude des « postures auctoriales » de « la Comédie de la Mort »*

Mon titre peut paraître énigmatique à qui n'a pas tout à fait en tête « la Comédie de la Mort ». Aussi vais-je lever tout de suite le mystère : Qu'est-ce que « les navires du Poète » ? Ce sont tous les rêves et les illusions, les espoirs et les ambitions qui habitent le Poète. Et qu'arrive-t-il à ces « beaux navires » ? Ils se brisent et se disloquent, vont vers la mer ou sont dévorés par l'océan<sup>1</sup>... Dans le poème « la Comédie de la Mort », ces « navires » ont forme « humaine » ; ils sont pris en charge par des figures mythiques et historiques, habituellement représentatives de celle de l'artiste. Quant au terme de « postures auctoriales », je l'emprunte à José-Luis Diaz pour désigner les images que l'artiste donne de lui-même, à partir d'un matériau culturel commun à toute une époque<sup>2</sup>. J'essaierai de montrer comment, dans « la Comédie de la Mort », le Poète construit son image en recourant à un bagage spécifique et quel degré d'originalité il réserve aux mythes et figures historiques qu'il convoque.

\*

« La Comédie de la Mort » peut se lire comme une exploration, menée de manière méthodique et rigoureuse, des voies ouvertes à l'art et à l'artiste en 1838. Le poème est composé de trois parties intitulées respectivement « Portail », « La vie dans la Mort » et « La mort dans la vie », chacune s'insérant logiquement dans l'ensemble, selon une relation consécutive : la partie I joue un rôle d'introduction et pose la question du sens de l'art et de son rapport à la foi ; la partie II répond à cette question en montrant que la foi et l'art ne peuvent plus s'allier ; la partie III explore la voie nouvelle qui est réservée à l'artiste moderne mais qui se révèle finalement inappropriée, puis elle expose le bilan que fait le poète pour son propre compte. Ces trois parties sont subdivisées en neuf sections centrées à chaque fois sur une ou plusieurs individualités pivotales : le poète qui dit « je » (Portail) ; Raphaël (section 3) ; Faust (section 5) ; Don Juan (section 6 et 7) ; Napoléon (section 8) ; le poète (section 9).

La première figure historique de « la Comédie de la Mort » est celle de Raphaël. Le passage où il intervient suit immédiatement la description de l'idylle d'un ver de terre et d'une jeune trépassée et se ressent de cette proximité. Il se présente en effet comme une parodie de la littérature frénétique et fantastique, dont il reprend en particulier le motif éculé de l'animation surnaturelle : une tête de mort s'anime, qui a pour nom Raphaël et qui n'a rien gardé des vestiges du passé, l'haleine passe à travers ses dents déchaussées, le vent souffle anormalement dans les rideaux<sup>3</sup>... Bref, tout est réuni pour rappeler que l'on est dans la convention et le poète ajoute, dans un sourire : « j'eus moins peur cette fois »<sup>4</sup>.

« Je suis le Raphaël, le Sanzio, le grand maître ! »<sup>5</sup> explique Raphaël au début de son discours. Pourquoi ce choix de le faire intervenir, lui ? Comme le montre le titre de la récente exposition au Musée du Luxembourg, Raphaël est d'abord un synonyme de « grâce et de beauté ». Il est aussi le peintre des Madones et de la Fornarina. Quand Ingres le représente, en 1814, il ne détache pas la figure de l'artiste de son modèle. Pourtant, au moment où il commence son poème, Gautier n'avait peut-être pas en tête de faire tenir à Raphaël la place qui est la sienne dans « la Comédie de la Mort », c'est-à-dire celle d'un artiste fervent qui tient son inspiration de sa foi. Une lecture du poème « Melancholia », écrit en 1834, révèle la proximité d'inspiration avec « la Comédie de la Mort ». Bien des éléments qui figureront dans le poème de 1838 sont déjà en place<sup>6</sup>. Or, ce n'est pas Raphaël qui apparaît alors comme archétype de l'artiste pieux, mais Albert Dürer. Et même, Gautier oppose à ce dernier la figure de Raphaël, qu'il accuse de « nourrir » la Beauté de ses Madones avec celle, toute terrestre et impure, de la Fornarina, sa maîtresse décrite comme une courtisane. La représentation qu'il donne alors de cette dernière est conforme à celle de la femme fatale responsable, par ses excès d'amour, de la mort du grand génie, qui domine entre 1830 et 1835. Cette légende vient de Vasari, elle est reprise par Balzac dans *la Peau de chagrin*<sup>7</sup>, et par Alfred de Vigny, qui jette les grandes lignes d'un poème intitulé « la Fornarina » dans son *Journal*, en juillet 1833: Raphaël y est décrit mourant dans les bras de sa maîtresse, après que celle-ci l'a dépossédé de ses sublimes idées<sup>8</sup>. En 1838, dans « la Comédie de la mort », Gautier gomme toute notation négative susceptible de jeter une ombre sur l'amour et l'œuvre de Raphaël. Il rappelle certes qu'elle a « dans un baiser pris (s)on âme pâmée/ Pour la remettre au ciel »<sup>9</sup>, mais cette Fornarina est aussi celle qui est fidèle à son amant par-delà la mort. Et quand Raphaël imagine ses retrouvailles avec elle, dans la mort, il évoque l'horreur qu'elle ressentirait à sa vue, mais ne dit rien de sa forme à elle, comme si elle n'était pas touchée par les lois de la corruption générale. Elle n'a évidemment aucun point commun avec la Véronique d'« Albertus », vraie figure de femme fatale, au propre comme au figuré!

Raphaël prend donc dans « la Comédie de la Mort » la place tenue par Dürer dans « Melancholia ». Il est l'archétype de l'artiste de génie en qui la foi coexiste de manière harmonieuse avec l'amour et avec l'art. Il pourrait répéter le geste que prête Musset à Bartholomé dans « les Vœux stériles » [1831] à qui Raphaël demandait le secret de l'art et qui répondait en montrant le ciel<sup>10</sup>. Raphaël est aussi, et de manière exemplaire, le symbole de la Renaissance italienne, époque dorée de l'art où triomphait la beauté. L'idée se retrouve dans maints textes de la seconde génération romantique, par exemple chez Musset ou Esquiros<sup>11</sup>. Mais cette époque-là est révolue. La Renaissance qui consacre l'art est aussi l'époque au-delà de laquelle l'art se meurt. C'est le thème de la dédicace de « la Coupe et les lèvres » :

Un long cri de douleur traversa l'Italie  
Lorsqu'au pied des autels Michel Ange expira.  
Le siècle se fermait, -et la mélancolie,  
Comme un pressentiment, des vieillards s'empara.  
L'art, qui sous ce grand homme avait quitté la terre  
Pour se suspendre au ciel, comme le nourrisson  
Se suspend et s'attache aux lèvres de sa mère,  
L'art avec lui tomba.

Et Musset ajoute :

Aujourd'hui l'art n'est plus, -personne n'y veut croire!<sup>13</sup>

Chez Gautier, comme chez Musset, il s'agit moins de chanter cet âge d'or perdu que d'attaquer par réaction l'époque positiviste qui l'a rendu impossible. On remarquera que chez Gautier le nom de Raphaël est le plus souvent opposé à l'époque moderne et qu'il prend alors des connotations franchement offensives. Ainsi, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*: « Il y a quelques siècles, on avait Raphaël, on avait Michel-Ange; maintenant l'on a M. Paul Delaroche, le tout parce que l'on est en progrès. »<sup>13</sup>. Ou encore : « Ces aboiements perpétuels assourdissent l'inspiration, et jettent une telle méfiance dans les cœurs et dans les esprits, que l'on n'ose se fier ni à un poète, ni à un gouvernement; (...) Il n'y avait point de critique d'art sous Jules II, et je ne connais pas de feuilleton sur Daniel de Volterre, Sébastien del Piombo, Michel-Ange, ni Raphaël! »<sup>14</sup>. Dans « la Comédie de la Mort », on lit de même:

Il est donc vrai ! Le ciel a perdu sa puissance.  
Le Christ est mort, le siècle a pour dieu la science,  
Pour foi la liberté.  
Adieu les doux parfums de la rose mystique ;  
Adieu l'amour ; adieu la poésie antique ;  
Adieu sainte beauté !<sup>15</sup>

Impossible de disséquer son œuvre, car elle échappe à la critique analytique et aux incursions de la science : elle ne repose pas en effet sur des recettes et elle tire son inspiration de la foi. Je ne peux m'empêcher ici de revenir sur un texte d'un romantique allemand, Wilhelm Wachenroder, intitulé « Vision de Raphaël »<sup>16</sup> qui oppose pareillement le « secret de Raphaël » aux vaines tentatives que font les critiques avides de science pour le percer<sup>17</sup>. Il illustre cette leçon par le récit d'un rêve de Raphaël au cours duquel celui-ci voit son tableau représentant la Madone mystérieusement achevé et devenu vivant, par la grâce de l'esprit saint qui se manifeste dans cette image et qui offre « l'exact reflet de ce qu'il avait cherché à rendre, bien qu'il n'en eût eu qu'une idée obscure et confuse »<sup>18</sup>.

Le message que le peintre de la Fornarina et des Madones adresse à l'époque moderne ne vise donc pas à l'originalité, mais à l'efficacité. On récapitulera les trois points importants que martèle l'artiste :

1/ Il est en possession d'un secret, mais qui n'est pas transmissible (un peu comme le dit Frenhofer dans « le Chef-d'œuvre inconnu »).

2/ Il ne peut donc avoir d'imitateurs.

3/ Il appartient à une époque merveilleuse où la beauté et la foi étaient inséparables mais qui est définitivement achevée. Même si certains tirent leur sujet d'inspiration de la religion, ils ne feront pas pour autant une œuvre pieuse. Il suffit de penser à la description que donne Gautier de Lamennais, des peintres de l'École angélique, ou pire encore de Drouineau dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* : ils ressemblent tout au mieux... à des charlatans.

Au modèle inadéquat, anachronique et inopérant de Raphaël et au vide qu'il laisse, le poète répond par la convocation des figures de Faust, de Don Juan et de Napoléon, qui appartiennent aux mythes habituellement représentatifs de la modernité. Plus particulièrement, ils sont des « modèles auctoriaux » adoptés par les écrivains romantiques quand il s'agit de définir l'artiste romantique et de le mettre en scène. Ils sont aussi des figures d'ambitieux qui ont choisi de s'accomplir par des voies tout humaines, des affranchis sujets de leur parole et des symboles d'un univers sans Dieu. En ceci Gautier ne fait à nouveau pas particulièrement preuve d'originalité. Balzac a, lui aussi, recours à une telle opposition entre les fervents croyants dont l'absolu se confond avec Dieu, comme Raphaël, et les poètes modernes, qui cherchent leur absolu ailleurs, dans l'amour, la gloire, la beauté ou la science. On retrouve, par exemple, cette distinction dans « la Fille aux yeux d'or », où, commentant la passion pour l'infini qui caractérise les hommes vraiment grands, Balzac oppose Faust, Manfred et Don Juan qui espèrent trouver « cette pensée sans bornes à la recherche de laquelle se mettent tant de chasseurs de spectres » et les mystiques qui trouvent cet absolu « en Dieu seul »<sup>19</sup>. Dans *la Peau de chagrin*, Balzac fait même de Raphaël l'exacte antithèse de Faust : quand Raphaël de Valentin craint de subir le sort du savant, il se met en effet à prier, et il aperçoit en réponse « le ciel de Michel-Ange et de Sanzio d'Urbin » ! Gautier reprend donc une opposition stéréotypée, mais il la réactive en la dramatisant grâce au modèle de *la Divine Comédie* et de la descente aux enfers. De Raphaël à Faust, Don Juan et Napoléon, il symbolise le passage d'un ordre à l'autre, d'un changement de système de pensée, mais aussi de situation de l'artiste dans le monde.

Pourtant dès les premières lignes, la voie dont ils sont les représentants paraît d'emblée dévaluée. Appartenant à un même cercle de l'enfer « dantesque », ils font écho au Raphaël décharné de la première partie, dans la mesure où ils sont décrits

comme des ombres parmi les ombres. Mort-vivants et vivants-morts se rejoignent par un commun défaut de vie. On ne les reconnaît qu'à de petits attributs dérisoires (des chapeaux), un cadre (le champ de bataille, l'atelier) ou encore une attitude (Faust rêveur devant ses fourneaux, Don Juan aposté sous un balcon, la nuit). Le fait qu'ils sont obligés, à tour de rôle, de décliner leur identité, ou de voir la Mort le faire à leur place signale le décalage existant entre ce qu'ils sont réellement et l'image que la postérité a gardée d'eux. Ce qui survit du mythe, c'est un nom, certes, mais un nom qui s'ajuste mal à un corps, un signifiant vide de signifié<sup>20</sup>. Du coup, l'être rencontré aux enfers ressemble à un acteur qui joue un rôle plutôt qu'à l'individu qui lui sert de modèle. Gautier manifeste ainsi la fragilité d'une imagerie issue des mythes.

Dans le trio domine quantitativement et qualitativement le mythe de Don Juan (23 strophes lui sont réservées contre 11 pour Faust et 20 pour Napoléon). Cela ne saurait surprendre, dans la mesure où Gautier accorde la primauté à l'amour et à la beauté tenus pour des absolus, et où la science arrive nettement au second plan dans son œuvre romanesque et poétique<sup>21</sup>. Quant à la figure napoléonienne, elle ne l'a guère retenu, si l'on excepte *Partie carrée* qui devient *La Belle-Jenny* en 1865. Ces trois figures sont classées chronologiquement d'après l'époque où est censée se dérouler leur action, mais aussi en fonction d'une aggravation de la charge parodique qui les touche: Gautier dresse un portrait relativement neutre, voire discret, d'un Faust désabusé, puis il allonge et outre la description de Don Juan, enfin il compose de Napoléon un tableau presque grotesque.

Chacun des personnages dresse un bilan de sa « vie » et de son parcours. On a affaire à une variété connue de réécriture du mythe qui se concentre sur « l'après du mythe »<sup>22</sup>, mais qui est restreinte ici à un moment très circonscrit. Quand on découvre Faust par exemple, après son aventure avec le diable, il apparaît comme à ses débuts. Le personnage, décrit dans un cabinet où règne un clair-obscur à la Rembrandt<sup>23</sup>, est comme emprisonné dans la pose que lui a donnée le peintre:

Et tu penches toujours ton grand front chauve et triste  
Sur quelque manuscrit !  
Dans ton livre, aux lueurs de ce soleil mystique  
Quoi ! Tu cherches encoeur le mot cabalistique  
Qui fait venir l' Esprit !<sup>24</sup>

Les adverbes « toujours » et « encore », accentués par leur position dans le vers, juste avant la césure, suggèrent que rien ne s'est passé, que la situation est bloquée, que la temporalité est arrêtée. L'état d'esprit du Faust de Gautier ressemble à celui de Goethe « pauvre fou, toujours aussi sage que devant », qui affirmait dans une crise de découragement: « Je vois bien que nous ne pouvons rien connaître »<sup>25</sup>. Chez Gautier, ces déplorations surviennent alors que l'aventure par-delà l'océan de la connaissance a été tentée. On assiste en fait à une sorte de retour à la case départ, comme si la quête n'avait servi à rien.

Je ne crois plus à rien. J'allais, de lassitude,  
 Quand vous êtes venus, renoncer à l'étude,  
 Et briser mes fourneaux.  
 Je ne sens plus en moi palpiter une fibre,  
 Et comme un balancier seulement mon cœur vibre  
 A mouvements égaux.<sup>26</sup>

Cette image de l'homme-machine rappelle les morts vivants qu'étaient déjà d'Albert et Onuphrius. Et Faust conclut : « La science est la mort » pour ajouter aussitôt, en une volte-face inattendue : « Aimez, car tout est là »<sup>27</sup>. Un rapprochement avec le roman d'Esquiros, *le Magicien*, paru en 1837, permet de comprendre combien cette négativité est dans l'air du temps : Esquiros, l'auteur d'un des rares comptes rendus élogieux de *Mademoiselle de Maupin*, connaissait bien Gautier. Ils faisaient partie tous deux du groupe de la Bohème du Doyenné, et Gautier mettra en scène ce dernier sous le nom du « magicien » dans sa nouvelle « la Pipe d'opium »<sup>28</sup>. Dans son roman, qui peut être considéré comme l'une des sources de « la Comédie de la Mort », Esquiros imagine un magicien nommé Ab-Hakek épris de sa science, qui, sur le point de mourir, estime s'être trompé de voie. La conclusion du roman et celle de Faust sont identiques et paraissent copiées l'une sur l'autre.

« la Comédie de la Mort »	Le Magicien
Eh bien ! Scientia, ta maîtresse adorée, A tes chastes désirs s'est-elle enfin livrée ?	
La science est la mort. Aimez, car tout est là ! <sup>29</sup> .	La science est l'ombre d'une ombre J'aurais mieux fait d'aimer. <sup>30</sup>

Même scénario dans les deux textes, d'autant que Ab-Hakek est accompagné de Stell qui, en tant que peintre, figure également la quête de l'amour et de la beauté. Lui aussi, comme Ab-Hakek, échoue dans son entreprise. Le génie épris de la science et l'adorateur de la beauté renvoient l'un à l'autre l'image de leur échec.

Le cri final de Faust appelle, dans « la Comédie de la Mort », le nom de Don Juan et, en même temps, son surgissement. Don Juan est en effet, comme l'écrira plus tard Gautier dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, « le Faust de l'amour » qui symbolise la soif de l'« infini dans la volupté »<sup>31</sup>. En lui, et de manière plus cruelle encore que pour Faust, le temps a fait des ravages. Le grand séducteur ne peut plus séduire personne :

Il attendait devant une fenêtre éteinte,  
 Sous un balcon désert.  
 Nul front blanc ne venait s'appuyer au vitrage,  
 Nul soleil de beauté ne montrait son visage  
 Au fond du ciel ouvert.<sup>32</sup>

Physiquement, il est en effet le frère de la Zambinella de « Sarrasine », le visage plâtré de fard, les lèvres peintes, les pieds gonflés par la goutte, les yeux immobiles, pareils à des yeux de verre. Une momie ambulante. Figé dans son rôle d'éternel séducteur, il est en lui-même une aberration « une alliance étrange et monstrueuse »<sup>33</sup>, et ne reçoit comme seules réponses à ses plaintes amoureuses que les moqueries du vent. Don Juan interrogé dresse un bilan aussi sinon plus amer de sa longue quête, dont il paraît avoir épuisé les possibilités : il récapitule sous une forme anaphorique chacune de ses actions « j'ai pressé... », « j'ai plongé... », « j'ai vu... », « j'ai fouillé... », il énumère toutes les formes de la volupté humaine auxquelles il s'est prêté, dans les bras des vierges en fleur et des courtisanes rusées, dans les fins d'orgies et les fins de bal. Et au bout de cette quête, la conclusion, désespérante :

Comme un mineur qui suit une veine inféconde,  
J'ai fouillé nuit et jour l'existence profonde  
Sans trouver le filon.  
J'ai demandé la vie à l'Amour qui la donne,  
Mais vainement ; je n'ai jamais aimé personne  
Ayant au cœur un nom.<sup>34</sup>

Remarquons au passage que l'idéal lui-même n'est pas vraiment révoqué en doute, bien que le passage à l'imparfait puisse le laisser croire « j'avais un idéal frais comme la rosée ». Unissant les contraires, « Cléopâtre et Marie », les « ardeurs du volcan » et la « neige sans tache de la virginité »<sup>35</sup>, il correspond fidèlement à celui que Gautier développe dès ses premiers contes fantastiques. Mais qu'est-ce qu'un idéal auquel on ne peut plus croire, parce qu'on le sait inaccessible ? Don Juan finit donc par envier la voie suivie par Faust, comme ce dernier l'avait fait de lui-même :

N'écoutez pas l'Amour, car c'est un mauvais maître ;  
Aimer, c'est ignorer, et vivre c'est connaître.  
Apprenez, apprenez.<sup>36</sup>

Napoléon avait-il sa place aux côtés de Don Juan et de Faust ? Sainte-Beuve estimait que non : « La grande figure historique récente ne se prête pas à la palinodie morale comme des êtres de fantaisie, Faust et don Juan, qui flottent, depuis des siècles, au gré de la tradition et des poètes »<sup>37</sup>. Le rapprochement entre les trois figures n'a pourtant rien d'inédit. Balzac établit, par exemple, dans « l'Elixir de longue vie » [1830], une filiation entre les types de Don Juan et de Faust, et leurs « copies qui se retrouvent de siècle en siècle », en tête desquels sont cités Mirabeau qui « entre en pourparlers avec les hommes » et Bonaparte qui se « contente d'agir en silence »<sup>38</sup>.

Dans « la Comédie de la Mort », le nom et la figure de Napoléon introduits en bout de chaîne servent à dresser une sorte de bilan — ou plus exactement l'impossibi-

lité d'un bilan. Au poète qui l'implore en ces termes:

Ce mot perdu que Faust demandait à son livre,  
Et don Juan à l'amour, pour mourir ou pour vivre,  
Ne le sauriez-vous pas ?<sup>39</sup>

Napoléon rétorque:

J'ai vainement cherché le mot de cette vie,  
Comme Faust et don Juan,  
Je ne sais rien de plus qu'au jour de ma naissance. \*

Cela résonne comme une fin de non-recevoir, Napoléon engageant par ailleurs le poète à revenir à la vie et à s'occuper de son jardin, comme l'ermite le fait au dénouement de « Candide ». Mais la place de Napoléon se justifie aussi par symétrie avec celle de Raphaël. Les deux figures historiques sont des échos inversés, comme le couple mythique de Faust et de Don Juan. Au génie féminin, que constitue Raphaël selon une classification établie dans *Histoire de l'art dramatique depuis 25 ans*<sup>41</sup>, correspond la figure mâle de Napoléon. A la contemplation, à la foi de l'un répondent l'énergie de la conquête guerrière et le goût de puissance de l'autre. On se trouve donc devant deux types de couples, un couple historique « Raphaël/ Napoléon » et un couple mythique « Don Juan/ Faust ».

Le rapprochement s'arrête là, car Napoléon n'envie nullement Raphaël comme Don Juan et Faust le font l'un de l'autre. Dieu est bien mort, et il faut trouver une troisième voie. Ce sera celle, inattendue, de la pastorale et du bonheur champêtre. Or, cette tentation associée au nom de Napoléon fonctionne comme un oxymore. Impossible de prendre au sérieux en effet la nostalgie de l'idylle antique qui, on s'en souvient, s'exprimait dans *Mademoiselle de Maupin*, toujours sur un mode à demi-ironique. Dans « la Comédie de la Mort », le propos n'est pas mis à distance de manière explicite, et la figure de Napoléon tourne au grotesque. Peut-être même le processus de dévaluation gagne-t-il les mythes qui précèdent, déjà mis à mal. Cela expliquerait l'interprétation réductrice que propose Baudelaire du Don Juan de « la Comédie de la mort », « vieux dandy éreinté de tous ses voyages, et le plus sot du monde auprès d'une honnête femme bien éprise de son mari »<sup>42</sup>. Le texte de Gautier ne dit rien de cela, mais le contact avec le mythe de Napoléon dégradé amoindrit le sens de la quête de Don Juan et la portée de ses conclusions.

Les trois figures se voient donc invalidées par leur rapprochement même. Chacune y va de son bilan, démenti plus tard par celui de la suivante. Le doute fait partie de l'image romantique du chercheur épris d'un absolu qui se dérobe à sa quête, il témoigne en quelque sorte de la grandeur de sa tâche, et l'adverbe « peut-être » est

une des formes insistantes du poème (on en compte huit en tout, dont deux pour Faust et Don Juan). Mais ce doute est poussé à l'extrême et prend une dimension nihiliste. Aucune synthèse n'est en effet possible, les quêtes de Faust, de Don Juan et de Napoléon, au lieu de s'équivaloir et de se rejoindre, comme elles le font traditionnellement dans une optique romantique, sont maintenant senties comme exclusives. La juxtaposition des figures mythiques, qui se renvoient la balle, conduit à une annulation des unes par les autres.

Le procédé de convocation et de mise à distance, en œuvre ici, est à placer sur le même plan que ceux qu'utilisent les romantiques de la seconde génération pour exprimer une image de l'artiste plus représentative de leurs préoccupations : soit on se réfère au conditionnel passé aux grands mythes pour montrer qu'ils ne sont plus d'actualité (comme Don Juan le fait par exemple d'Isis dans « la Comédie de la mort »), soit on leur invente une postérité imaginaire, moins glorieuse (les « fils de » Don Juan, Pygmalion, Prométhée), soit encore on met en scène de nouveaux mythes offrant une image apparemment moins assurée de l'artiste, comme Icare, Ixion, Hamlet, etc.<sup>43</sup> Mais le travail de « sape » des grands mythes romantiques est plus poussé ici qu'ailleurs. Car le dédoublement des figures sauve dans « Namouna » ou dans *Mademoiselle de Maupin* par exemple le « vrai » Don Juan ou le « vrai » Pygmalion de la dévaluation ; l'idéal reste intact. Dans « la Comédie de la Mort », c'est la réputation de grandeur qui est touchée et soupçonnée d'être usurpée. Le poète a beau s'adresser à Napoléon en le nommant « grand empereur », Don Juan a beau avoir gardé son panache, ni l'un ni l'autre ne correspondent vraiment à la définition du grand homme qui, d'après *Mademoiselle de Maupin*, est un individu qui va droit au but, sans mettre en question son idéal. S'ils ne doutent pas de l'absolu — et encore la figure de Napoléon prêt à échanger les honneurs du champ de bataille contre le bonheur simple du berger oblige à quelques réserves — ils ne savent ni ce qu'il est ni où le chercher. Placés devant l'« Y du carrefour », comme le dit Don Juan, ils s'engouffrent dans la mauvaise voie :

Au carrefour douteux, Y grec de Pythagore,  
 J'ai pris la branche gauche, et je chemine encore  
 Sans arriver jamais.  
 Trompeuse volupté, c' est toi que j'ai suivie,  
 Et peut-être, ô vertu ! L'énigme de la vie,  
 C'est toi qui la savais.<sup>44</sup>

Du coup, la distance qui les séparait de leurs disciples, eux-mêmes en mal de repères, se trouve réduite et ils finissent par récuser la possibilité de servir de modèles. Don Juan dissuade les rêveurs et les poètes de suivre sa voie et Napoléon invite le poète à abandonner sa quête de la vérité.

Cette mise en scène du choix est essentielle si l'on considère que toute l'œuvre

de Gautier correspond en quelque sorte à l'expression de contradictions internes fortes. (Que l'on songe aux dénouements de « la Morte amoureuse » et du « Chevalier double ».) Dans « la Comédie de la mort », le problème du bon et du mauvais choix se voit multiplié par trois. Tout se passe comme si les contradictions étaient en quelque sorte exprimées par les figures mythiques elles-mêmes qui servent de relais ou encore mieux de cobayes au poète. On peut penser en effet que le poète exprime ses doutes, ses positions en les dramatisant par la convocation des figures mythiques : à quoi bon passer à l'action, persévérer, si les modèles sont à leur tour gagnés par le doute et s'humanisent en trahissant leur fragilité ? Tandis que dans d'autres œuvres de Gautier, comme *Mademoiselle de Maupin*, « la Morte amoureuse » ou « Arria Marcella », les mythes sont combinés pour permettre d'exprimer les contradictions internes du poète mais sans les résoudre<sup>45</sup>, la juxtaposition des mythes de Faust, de Don Juan et de Napoléon pourrait bien manifester une forme de résolution de ces contradictions –par abandon.

### *Les navires dévorés du poète*

L'originalité de « la Comédie de la Mort », reconnue par Sainte-Beuve, Baudelaire ou Yves Bonnefoy, tient surtout à l'insertion des figures mythiques dans une « histoire » racontant un cheminement esthétique et ontologique du poète. Car le véritable sujet du poème me semble être le poète, et ce qui le définit, c'est-à-dire son rapport à l'œuvre, à l'idéal, au monde.

L'itinéraire qui conduit du cimetière à la chambre du poète, puis au royaume des morts fournit des éléments de réponse aux questions posées dans la partie « Portail » laissées jusqu'ici en attente. Chaque rencontre sonne en effet la fin d'une illusion, comme si le poème servait à illustrer à la lettre le phénomène décrit en tête dans « Portail » :

Chacun est le cercueil d'une illusion morte ;  
J'enterre là les corps que la houle m'apporte  
Quand un de mes vaisseaux a sombré dans la mer ;

Beaux rêves avortés, ambitions déçues,  
Souterraines ardeurs, passions sans issues,  
Tout ce que l'existence a d'intime et d'amer,

L'océan tous les jours me dévore un navire ;<sup>46</sup>

Plus précisément, le lecteur mué en spectateur assiste en direct, comme sur une scène de théâtre –et l'on peut comprendre ainsi le titre de « Comédie de la mort »– au détachement de ses illusions. Chacune d'elles, incarnée par une figure mythique,

vient saluer avant de disparaître. La scène se vide, au lieu de se remplir, de sorte que le poète finit par se retrouver seul au dénouement :

Je ne suis plus, hélas ! Que l'ombre de moi-même,  
Que la tombe vivante où gît tout ce que j'aime,  
Et je me survis seul; <sup>47</sup>

Il convient donc, pour terminer, de revenir sur le bilan dressé dans la dernière section. La voie adoptée par le poète, qui est décrite comme une posture de plus, aussi sinon plus fragile que les précédentes, s'impose à lui, de manière profonde, voire intime, comme le révèle une lecture attentive des plans métaphorique et énonciatif du poème.

Le bilan du poète se présente d'abord comme une synthèse des discours de ses prédécesseurs, puisqu'il reprend pour les combiner les idées de « néant », de « gloire » et de « Beauté » empruntées respectivement à Faust, Don Juan et Napoléon<sup>48</sup>. Mais la voie qu'il choisit se veut singulière. S'il n'est pas question de démissionner – son discours émaillé des termes de « louanges » et de « chansons », des références aux « rêves de poète » ou des adresses à la « muse antique » se révèle très classique – il change radicalement de perspective, puisqu'il cesse de vouloir servir un absolu inaccessible, intangible et mal défini et lui substitue la beauté matérielle et palpable de l'antiquité, la beauté de la forme sans âme, vide. Entre les sections 8 et 9, la manière de voir l'art a donc radicalement changé, puisqu'on est passé de la proclamation selon laquelle l'idéal existe mais qu'il est inaccessible (qui serait, pour simplifier, le point de vue des premiers romantiques), de l'affirmation que l'idéal existe, mais on ne sait pas quel il est (qui est le point de vue de Don Juan, de Napoléon et de Faust), à l'idée que l'idéal n'existe pas, et qu'il convient en conséquence de se rabattre sur la beauté de la forme, tout en sachant que celle-ci recouvre le néant<sup>49</sup>. Cette redéfinition de la « mission » du poète s'accompagne d'une modification du rapport de l'art au monde, puisqu'il ne parle qu'en son nom et pour lui seul. Il ne s'adresse jamais aux hommes, contrairement à ce que faisaient Don Juan ou Raphaël, mais à des entités abstraites ou à des éléments de la nature et il évite toute formule généralisante<sup>50</sup>.

Or, ce choix de chanter la beauté antique est présenté comme une posture/ imposture. A un refus des modèles auctoriaux romantiques dont « la Comédie de la Mort » montre la vanité dans la deuxième partie, à une dénonciation des impostures (ce que disait Don Juan de lui-même), répond une nouvelle « posture », comme si le poète avait besoin de justifier sa fonction et en même temps le sentiment de la fragilité de cette identité, le sentiment de se prêter lui-même à son tour à une comédie. « La Comédie de la Mort » rejoue la même scène de démystification de la beauté que dans « Albertus » ou encore dans « Arria Marcella » en montrant au dénouement derrière la forme belle (de la mort, il est vrai) le squelette ...

On voit donc ici comment les choix esthétiques se trouvent en quelque sorte motivés par une forme narrative et poétique. Gautier évite le didactisme (on pourrait par exemple comparer utilement l'utilisation qu'il fait des mythes avec celle de Leconte de Lisle). Ce qui me paraît donner la force du poème, le sentiment du « désespoir » ressenti par ceux qui ont lu « la Comédie de la Mort », c'est aussi que l'idée de vacuité ne résulte pas seulement d'une opération mathématique -l'ajout des bilans contradictoires de Faust et de Don Juan-, qu'elle n'est pas uniquement intellectualisée ou esthétisée<sup>31</sup>, mais exprimée en profondeur. Il faut prendre en effet au sens propre l'image du poète vidé de sa substance qui apparaît au dénouement<sup>32</sup>:

Me voilà revenu du pays des fantômes,  
Mais je conserve encor, loin des muets royaumes,  
Le teint pâle des morts.  
Mon vêtement, pareil au crêpe funéraire  
Sur une urne jeté, de mon dos jusqu'à terre  
Pend au long de mon corps.

Je sors d'entre les mains d'une Mort plus avare  
Que celle qui veillait au tombeau de Lazare ;  
Elle garde son bien ;  
Elle lâche le corps, mais elle retient l'âme ;  
Elle rend le flambeau, mais elle éteint la flamme,  
Et Christ n'y pourrait rien.<sup>33</sup>

L'image du manteau qui pend le long d'un corps mort sera reprise pour décrire Octave de Saville dans « Avatar ». Dans les deux cas, c'est la ruine de l'âme, de l'idéal, des illusions qui est racontée. Cherbonneau ne s'y trompe pas, qui dira à Octave : « Quel désespoir amer ruminez-vous dans l'immobilité ? (...) Avez-vous renoncé volontairement à un but placé hors de la portée humaine ? »<sup>34</sup> Comme Octave, le poète de « la Comédie de la Mort » peut vérifier la sentence inscrite sur la porte des Enfers dans la Divine Comédie « Laissez toute espérance ».

De même que la mort apparaît sous sa véritable forme au dénouement, de même l'âme du poète fait une sorte d'opération de « strip-tease ». Si Raphaël garde dans son crâne vide ses secrets, le poème, par une équivalence fréquente chez Gautier entre poème/tombe /crâne, sert aussi à se dépouiller de ses formes fausses. Cette équivalence s'exprime dans l'ensemble du poème de manière métaphorique par l'analogie entre l'œuvre et le tombeau (« Mon œuvre est ainsi faite, et sa première assise/ N'est qu'une dalle étroite et d'une teinte grise/ Avec des mots sculptés que la mousse remplit ») ou entre l'âme et le tombeau (« Toute âme est un sépulcre où gisent mille choses »<sup>35</sup>). Mais la métaphore est redoublée par la composition du

poème qui fait succéder presque systématiquement les passages où le poète évoque ses pensées « dans le fond de mon âme agitant ma pensée, / Je restais là rêveur » « De lugubres pensées (...) me rasaient le front » « Comme je m'en allais ruminant ma pensée <sup>36</sup> », et les différentes « rencontres » qu'il fait. Le rapprochement est trop systématique pour n'être pas signifiant. La rencontre avec la figure mythique ou historique est en quelque sorte l'extériorisation de sa pensée. Tout se passe comme si par un procédé d'emboîtement, le premier tombeau qu'est l'œuvre s'ouvrait sur d'autres (le crâne de Raphaël, les « âmes sépulcres », « l'homme Nécropolis ») pour fouiller au fond du crâne du poète.

Les figures historiques et mythiques qui interviennent dans « la Comédie de la mort » entretiennent donc un rapport très intime avec le poète : elles sont non seulement des incarnations de ses illusions (une relecture conjointe du poème « Thébaïde » et de « la Comédie de la mort » montre que Don Juan, Faust, Napoléon sont des reprises un peu développées de l'amour, la science et la gloire<sup>37</sup>), mais surtout, elles apparaissent comme ses doubles. On peut le voir au niveau de l'énonciation où alternent plusieurs Je, qui ne paraissent jamais pouvoir coexister, comme s'il s'agissait d'un même personnage se dédoublant indéfiniment. Il n'y a pas de vrais dialogues<sup>38</sup> mais plutôt des gros blocs de monologue. Les formes adoptées de préférence sont les formes affirmatives et injonctives et si le poète pose des questions, il n'est jamais placé en situation de répondre. Les destinataires des discours de Faust, Don Juan, Raphaël dépassent en fait largement la « personne » du poète, puisqu'ils englobent aussi bien les critiques d'art, les petits don juans, l'époque « analytique », etc. Le « vous » qu'emploie Faust équivaut à un « on » impersonnel, et si Napoléon tutoie le poète, il ponctue son discours d'aphorismes généralisants. En fait, le poète, s'efface pour donner la parole aux autres, comme un nouvel Hamlet. L'usage de la prosopopée par laquelle Raphaël s'adresse aux vivants est à cet égard très significatif : le poète prête sa plume pour faire entendre la voix d'un autre qui est mort, ce qui est une façon de l'animer. Mais cette parole est aussi une parole de soi : le noir se fait au dehors mais aussi dans le poète, lorsque Raphaël, Faust, Don Juan, Napoléon -ses autres lui-même- ont fini de parler.

\*

Ainsi, on peut penser que le traitement des mythes dans « la Comédie de la Mort » est moins original en soi que dans la relation qu'ils entretiennent avec le poète qui, grâce à eux, expose ses choix esthétiques, en leur donnant un fondement logique, et offre, en direct, l'illustration de ce dépouillement d'illusions. Gautier réussit donc cette gageure d'osciller entre une utilisation allégorique du mythe -le personnage mythique étant l'expression d'une Idée (la Science, l'Amour de la Beauté et la Gloire) - et « dramatique », le personnage étant aussi un double de lui-même que l'on

met à mort de manière plus civilisée que dans la nouvelle « le Chevalier double » : pas au fil de l'épée, mais en le renvoyant simplement à son néant, après lui avoir donné la parole.

« La Comédie de la Mort » utilise le matériau mythique habituellement réservé pour caractériser le poète romantique. Mais la convocation des figures mythiques sert à définir le poète par défaut. Le poète mis en scène dans « la Comédie de la Mort » ne s'identifie ni aux uns ni aux autres. Il choisit une voie singulière (et Baudelaire insistera sur l'originalité du choix de chanter la beauté antique en pleine exubérance romantique), mais cette voie est artificielle. L'aventure ultime du poète avec la mort suggère que toute tentative de caractérisation de la figure du poète comme un individu à part est vouée à l'échec: il abandonne une posture pour une autre, il est toujours un acteur prenant une pose.

Anne GEISLER-SZMULEWICZ  
Université d'Evry-Val-d'Essonne

## NOTES

- 1 « La Comédie de la Mort », *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1862, p. 126. Toutes les références au poème seront empruntées à cette édition.
- 2 José-Luis Diaz, *L'Ecrivain imaginaire, scénographies auctoriales à l'époque romantique (1770-1850)*, vol. IV, thèse d'état soutenue à Paris VII, 1997.
- 3 « La Comédie de la Mort », p. 137.
- 4 *Loc. cit.*
- 5 *Loc. cit.*
- 6 L'image de Dürer, dans le poème « Melancholia », *Poésies complètes*, Charpentier, 1862, p.190, est très proche de celle de Faust : il est lui aussi assis derrière sa fenêtre étroite, dans son fauteuil d'ancêtre, le coude au genou et le menton dans la main. Il rêve au sort de l'homme « Que pour durer si peu la vie est bien amère, / Que la science est vaine et que l'art est chimère ». Il ressemble également à Raphaël notamment lorsqu'il s'en prend à la nuit éternelle qui a remplacé la foi.
- 7 *La Peau de Chagrin*, édition établie par S. de Sacy, Gallimard, « Folio », 1974, p 234. Balzac reprend cette « légende » dans *Splendeurs et misères des courtisanes, La Comédie humaine*, Gallimard, Pléiade, 1977, p. 475.
- 8 Vigny, « Idée de poème . -La Fornarina » (1833), *Journal d'un Poète*, présentation et notes de Louis Ratisbonne, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1993, p. 82-83.
- 9 « La Comédie de la Mort », p. 138.
- 10 Musset, « les Vœux stériles », *Poésies complètes* (section « Premières poésies »), texte établi et annoté par Maurice Allem, Gallimard, Pléiade, 1951, p. 127.
- 11 *Loc. cit.*; Esquiros, *Le Magicien*, Paris, L. Desessart et Cie, 1838, vol. II, p. 296 sq.

- 12 Musset, « la Coupe et les lèvres », *op. cit.*, p. 169.
- 13 Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, *Œuvres*, Laffont, collection « Bouquins », édition établie par Paolo Tortonese, 1995, p. 197.
- 14 *Ibid.*, p. 203. Les attaques contre le « siècle analytique » responsable de la mort de l'art constituent un topos de la littérature de l'époque. Voir le poème de Musset, « Rolla », et l'exergue des *Jeunes France*: « Nous tous enfants perdus de cet âge critique/ Au bruit sourd du passé qui s'écroule au néant, / Dansons gaiement au bord de l'abîme béant », *Œuvres*, éd. cit., p.183.
- 15 « La Comédie de la Mort », p. 139.
- 16 « Raphaëls Erscheinung », tirée des *Epanchements d'un moine ami des arts*, 1797 (s.n.), *Romantiques allemands*, vol. I publié sous la direction de Maxime Alexandre, Gallimard, Pléiade, 1963, p. 1527.
- 17 *Loc. cit.*
- 18 *Ibid.*, p. 1529.
- 19 Balzac, « La Fille aux yeux d'or », *La Duchesse de Langeais*, *La Fille aux yeux d'or*, édition établie par Rose Fortassier, Gallimard, 1976, p. 338.
- 20 On n'est pas tout à fait ici dans le cas défini par Gilbert Durand de perte de sens par défaut de signifié (« Pérennité, dérivations et usure du mythe », *Actes du colloque de Chantilly*, 24-25 avril 1976, Les Belles Lettres, 1978, p. 41-43), car c'est le mythe d'origine lui-même qui est accusé de fausseté.
- 21 Le mythe de Faust est néanmoins fortement présent dans « Albertus », « La Toison d'or », « Arria Marcella », et « Avatar ».
- 22 Voir par exemple l'analyse que Pierre Brunel réserve à « la tentation des "après" » dans *Le Mythe d'Electre*, A. Colin, 1971.
- 23 Rappelons aussi que Delacroix a représenté en 1827 la légende de Faust. Voici la description qu'en donnera Gautier dans son *Guide de l'amateur au Musée du Louvre* : « Il nous montre, dans sa cellule obscure, un docteur Faust ou quelque souffleur hermétique se soulevant de son fauteuil à la vue du microscope éblouissant qui rayonne à travers les ténèbres de son cabinet d'étude », (...) Séguier, 1994, p. 47.
- 24 « la Comédie de la Mort », p. 146.
- 25 Goethe, *Faust*, traduction de G. de Nerval, Bordas, « Classiques Garnier », 1990, p. 35. L'allusion au Léviathan donne à penser que Gautier s'inspire aussi du roman de Klinger, *Vie, exploits et descente aux enfers de Faust*, paru en 1791 en Allemagne, mais traduit et édité en France en 1824.
- 26 « la Comédie de la Mort », p. 147-148.
- 27 *Ibid.*, p. 148.
- 28 Gautier, « La Pipe d'opium », *Œuvres*, éd. cit., p. 585.
- 29 « la Comédie de la Mort », p. 146; 147; 148.
- 30 Esquiro, *op. cit.*, vol. I, p. 104 et vol. II, p. 325.
- 31 Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans*, vol. V, 11 janvier 1847, Genève, Slatkine, 1968, p. 18.
- 32 « la Comédie de la Mort », p. 151.
- 33 *Loc. cit.*
- 34 *Ibid.*, p.155.
- 35 *Loc. cit.* Gautier expliquera dans son compte rendu de la représentation de *Don Giovanni* aux Italiens le mépris de Don Juan pour les femmes par la croyance en son idéal extra-humain : « Il avait une trop haute idée de la femme pour ne pas mépriser les femmes », *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans*, vol. IV, 27 janv. 45, p. 37). Il imagine alors, contrairement à ce qu'il écrit dans la « Comédie de la Mort » que Don Juan, au paradis, se voit récompensé de sa fidélité à son idéal et que pour lui, Dieu créera une figure radieuse à partir des types d' « Hélène, Cléopâtre, Béatrix, Laure, Ophélie », p. 38.
- 36 « la Comédie de la Mort », p. 156.
- 37 Sainte-Beuve, « *Fortunio*, roman ; La Comédie de la mort, poésies », section « Revue littéraire » dans *Revue des deux mondes*, 4<sup>e</sup> série, tome XV, juillet 1838, p. 865.

- 38 Balzac, « L'Elixir de longue vie », *La Comédie humaine*, présentation et notes de Pierre Citron, vol. 7, Seuil, 1965, p. 258.
- 39 Gautier, « La Comédie de la Mort », p.158.
- 40 *Loc. cit.*
- 41 Gautier, *Histoire de l'art dramatique depuis 25 ans*, vol. III, [mars 1843], p. 19.
- 42 Baudelaire, « Choix de maximes consolantes sur l'amour », *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, édition établie par Claude Pichois, vol. I, 1975, p. 551.
- 43 Musset imagine, par exemple, un Don Juan moderne nihiliste, Hassan, dépossédé de la ferveur du premier « Ce que Don Juan cherchait, Hassan n'y croyait pas », dans « Namouna », *op. cit.*, p. 275.
- 44 « La Comédie de la mort », p.155.
- 45 Voir mon étude *Le Mythe de Pygmalion au XIX<sup>e</sup> siècle, pour une approche de la coalescence des mythes*, Champion, « Romantisme et modernités », n° 24, 1999.
- 46 « La Comédie de la mort », p. 126.
- 47 *Ibid.*, p. 160.
- 48 Voir p.161.
- 49 Notons que ce choix de la beauté formelle (« Loin de moi, cauchemars, spectres des nuits ! Les roses, / Les femmes, les chansons, toutes les belles choses », p. 163) comme réponse aux angoisses du néant est également celui qui est envisagé dans *Mademoiselle de Maupin*. On relira utilement le chapitre 11 opposant le théâtre de fantaisie et le paysage cauchemardesque qui grouille dans l'âme de d'Albert lorsqu'il ne le domestique pas.
- 50 On pourrait opposer cette vision du poète à celle, toute hédoniste, qui figure dans le poème « La farce du monde. Moralité » en exergue de *Jeune France* : « En avant les viveurs ! usons bien nos beaux ans, / Faisons les lords Byrons et les petits don Juans ; / (...) Enivrons-nous, amis , de toutes les ivresses, / Jusqu'à ce que la mort, cette vieille catin/ Nous tire par la manche au sortir d'un festin », *op. cit.*, p. 34.
- 51 Gautier représente la Mort comme une vierge plus belle que le jour, aux beaux seins d'albâtre et aux cheveux noirs, p. 163.
- 52 Il y a toujours chez Gautier un mode d'effondrement du Moi -valeurs, idéal- dont la nature varie en fonction des lieux et des sites. Voir par exemple l'image du volcan dans « Jettatura » et de la « poussière » dans « la Morte amoureuse ».
- 53 « La Comédie de la mort », p.160.
- 54 « Avatar », *Œuvres*, éd. cit., p. 780.
- 55 « la Comédie de la Mort », p. 123 et p. 142.
- 56 *Ibid.*, p.132, p. 136, p. 150.
- 57 Dans « Thébaïde », le poète présente l'amour, la science et la gloire comme des « mots creux » avant de conclure : « Car je sais maintenant que vaut cette fumée/ Qu'au-dessus du néant pousse une renommée./ J'ai regardé de près et la science et l'art:/ J'ai vu que ce n'était que mensonge et hasard », *La Comédie de la Mort*, *op. cit.*, p.174.
- 58 Si l'on excepte évidemment l'idylle introductive du ver et la belle morte, p.133-136.

*Gautier et  
l'architecture*



## LES ENCEINTES FORTIFIÉES ET LE MYTHE D'INSULARITÉ

Villes, monuments et bâtiments sont en littérature, autant d'éléments au service de la vraisemblance de la fiction et, pourtant, leur choix de la part des auteurs n'est pas toujours innocent, car la façon de les présenter et de les décrire cache souvent un sens symbolique.

Dans la plupart des cas, les histoires de Théophile Gautier se déroulent, comme chez n'importe quel auteur, dans des villes qui ont un référent réel –ou qui pourraient l'avoir, tellement elles imitent la réalité–, dont les maisons et les édifices ressemblent tout à fait aux nôtres et où l'on peut arriver comme nous le ferions dans notre vie quotidienne. Quand Gautier décrit un espace urbain, il n'oublie aucun des traits de la morphologie des quartiers : le paysage urbain possède un contenu social et une fonction propre qui font que les différents quartiers d'une même ville ont une certaine autonomie<sup>1</sup>. D'ailleurs le type de demeure qu'il décrit renvoie, lui aussi, à la réalité de l'époque : les villas, ces petits palais en miniature qui donnent aux villes un aspect résidentiel et que l'on trouve si fréquemment chez Gautier, sont nées au XIX<sup>e</sup> siècle du désir d'un rapport plus étroit avec la nature, de l'essai de représentation et de division sociales et du refus ou de l'incapacité de s'insérer dans une image urbaine continue.

Mais le trait essentiel des villes de l'univers narratif de Gautier n'est pas toujours leur fidélité à la vie réelle, malgré la multiplication des signes de l'illusion réaliste et malgré le travail de documentation réalisé par l'auteur. Bien au contraire, l'emploi qu'il fait dans ses récits de l'art architectural nous semble être tout proche de la théorie symboliste de l'Einfuehlung, selon laquelle l'architecture transcrit des états d'esprit et déclenche des réactions dans notre corps et dans notre pensée<sup>2</sup>. Cela est possible grâce au réseau de signes linguistiques, anthropologiques, thématiques, sociologiques et éthiques que la seule allusion ou référence à son architecture met en jeu, et au sens qui découle de leur manière d'être dans le texte.

Il faut se rappeler encore une fois que le moteur des histoires de Gautier est la quête de la beauté, de l'amour et du bonheur. La poursuite inlassable de cet idéal difficile à atteindre met les personnages de Gautier en conflit éternel avec le monde et les entraîne à mener une bataille acharnée sur le double front de leur subjectivité et du milieu social. C'est pourquoi ces histoires se déroulent suivant un schéma pareil à celui du conte populaire, où le héros se trouve confronté à toute une série d'épreuves qu'il doit surmonter. Mais dans le cas qui nous occupe, l'obstacle le plus difficile n'est autre que l'incapacité d'aimer de l'individu lui-même, bien que, dans le niveau anecdotique des récits<sup>3</sup> ces entraves intérieures se matérialisent souvent dans l'espace environnant.

Cette façon de construire les histoires comme des itinéraires initiatiques<sup>4</sup> donne à l'espace urbain une importance extrême. Aussi la description des rues et des

maisons dépasse-t-elle toujours la simple construction d'un décor qui donne l'illusion de la réalité, constituant plutôt une expérience qui vient s'ajouter aux autres faits vécus.

Soumis à l'espace, l'homme perçoit l'architecture comme un élément hostile qui s'oppose à l'individuel et au subjectif et contre lequel il doit lutter pour survivre et pour mener à bien sa quête. La ville devient un espace subverti, c'est-à-dire porteur d'un nouveau sens, en tant que réalité qui exerce son influence sur la subjectivité du personnage.

Cette subversion est bien évidente dans *Le Club des Hachichins*, où la scène de l'aventure n'est autre que l'hôtel Pimodan, dans l'île Saint-Louis, en plein cœur de Paris. Il s'agit d'un lieu à référent réel, bien connu de Gautier – il y éprouva les effets de la drogue-, et qui garde, dans le texte, tous les éléments de la réalité, mais le savoir-faire descriptif de l'écrivain réussit à faire de lui un espace diégétique et tout à fait fictif, de sorte qu'il devient espace insulaire, île utopique où le temps peut être aboli permettant à l'âme de se détacher du corps.

...J'arrivai dans un quartier lointain, espèce d'oasis de solitude au milieu de Paris, que le fleuve, en l'entourant de ses bras, semble défendre contre les empiètements de la civilisation...<sup>5</sup>

...En entrant là, on faisait un pas de deux siècles en arrière. Le temps, qui passe si vite, semblait n'avoir pas coulé sur cette maison<sup>6</sup>.

Dans ces lignes, on perçoit avant tout la solitude, cette même solitude qui revient sans cesse dans les récits de Gautier et qui est spécialement présente dans les nombreux bâtiments qui sont entourés de grands arbres ou de hautes murailles les rendant inaccessibles aux regards des passants.

C'est justement ce type d'architecture urbaine qui retient notre attention dans la présente analyse.

Ces maisons isolées par des arbres ou des murailles qui se dressent au milieu de la grande ville, servent à re-créeer le mythe de l'insularité, inscrit avec réitération dans l'œuvre de Gautier.

Dès ses récits de jeunesse, la solitude de l'amant et de l'artiste est présentée par Gautier comme quelque chose d'indispensable. Lui-même et ses amis du Doyenné éprouvèrent ce désir de se soustraire à la foule :

Quelque temps après la révolution de Juillet, vers 1833 à peu près, une petite colonie d'artistes, un campement de bohèmes pittoresques et littéraires menait une existence de Robinson Crusoé, non dans l'île de Juan Fernandez, mais au beau milieu de Paris, à la face de la monarchie constitutionnelle et bourgeoise, à cet angle du Carrousel laissé en dehors de la circulation comme ces places stagnantes des fleuves où ni courants ni remous ne se font sentir. C'est un endroit singulier que celui-là : à deux pas du roulement tumultueux des voitures, vous tombez tout à coup dans une oasis de solitude et de silence<sup>7</sup>.

Il rêve de s'évader dans un espace solitaire, où règne la beauté, tout comme le ferait Fortunio dans son palais, univers fermé, sans fenêtres, dans un quartier éloigné du centre de Paris, ce refuge intemporel qui est « comme un nid de poésie où il allait de temps en temps couvrir ses rêves<sup>9</sup>. » Bien que, comme le remarque Pierre Laubriet<sup>9</sup>, le monde oriental et exotique que Fortunio se fait construire à Paris et la vie d'esthète qu'il y mène rappellent plutôt des Esseintes que Robinson :

Il rêvait à une Thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine<sup>10</sup>.

L'espace utopique de Théophile Gautier ressemble extrêmement à l'île de Robinson Crusoe, à cette différence près qu'il n'y a pas de place pour Vendredi<sup>11</sup>.

On comprend donc bien qu'au-delà de la représentation mimétique d'un morceau de réalité urbaine, la description des demeures insulaires disséminées çà et là dans les textes de notre auteur préfigurent le royaume possible du bonheur et de la forme parfaite, un ailleurs opposé à l'ici peuplé auquel les héros appartiennent.

Le récit inachevé *Blason et Caducée* s'ouvre avec la description d'un quartier parisien,

Un de ces quartiers tranquilles de Paris (...). Quartier solitaire, heureux quartier<sup>12</sup> !

La végétation du jardin et les murailles qui l'entourent empêchent le passant de voir le couvent qui se trouve à l'intérieur, où habite Sophie Lenoir, de qui Paul de Voltry tombera éperdument amoureux en entendant sa voix.

Ces quelques mots du début contiennent tous les éléments-clé d'un espace utopique, insulaire et urbain en même temps. L'histoire n'a pas encore commencé et le narrateur, au moyen de cette espèce de prolepse nous annonce déjà l'importance de ce décor où solitude et bonheur deviennent synonymes. Ce bâtiment dans un quartier solitaire et peu fréquenté d'une ville tumultueuse comme Paris, constitue une île infranchissable, à peine entrevue derrière les murs du jardin et qui enferme une femme que sa voix fait imaginer très belle.

C'est le même isolement que Lavinia éprouve en regardant Paris de sa fenêtre :

Aussi éprouvai-je une vraie joie en regardant à travers mes fenêtres cette oasis de fraîcheur, de silence et de solitude<sup>13</sup>.

Comme Sophie et Lavinia, la plupart des héroïnes de Gautier habitent dans des villes ou des palais qui se trouvent dans des villes réelles telles que Le Caire, Paris, Florence, Poitiers ou Naples, dont les rues sont inlassablement parcourues par des personnages qui n'ont d'autre activité ni d'autre but que la recherche frénétique de la personne aimée. Ainsi, Mahmoud-Ben-Ahmed cherche la princesse Ayescha, Octave de Saville cherche la comtesse Labinska, Paul d'Aspremont cherche Alicia Ward,

Lavinia cherche Guy, le Pharaon cherche Tahoser et celle-ci Poéri, et même le caricatural Léandre cherche celle qui, pour quelques instants, est pour lui l'idéal de beauté féminine, la marquise de Bruyères.

L'égyptien Mahmoud-Ben-Ahmed de *La Mille et deuxième nuit* parcourt les rues de sa ville natale, où «il n'y a que des fellahs»<sup>14</sup>, pour arriver à une demeure qui lui est impénétrable :

Il ne vit rien que des murailles crénelées et blanchies à la chaux. Rien ne paraissait aux trois ou quatre petites fenêtres obstruées de treillis de bois à mailles étroites, qui (...) ne laissaient aucun espoir aux regards indiscrets et aux curieux du dehors. Les palais orientaux (...) réservent leurs magnificences pour l'intérieur et tournent (...) le dos au passant (...). La grande porte, fermée par un arc découpé en cœur, était murée au fond, ne donnait accès dans la cour que par une porte latérale, et ne permettait pas au regard'y pénétrer<sup>15</sup>.

L'exotisme de l'architecture orientale fournit une bonne excuse pour faire du palais un espace insulaire, inaccessible à qui que ce soit. Pour y accéder, il faut oublier la ville réelle et s'enfoncer dans la ville imaginaire et inconnue qui se cache derrière les murailles. Mahmoud-Ben-Ahmed devra donc être guidé par l'esclave noir, sorte d'initié<sup>16</sup> qui le conduira dans le palais par une porte dérobée située dans un quartier que le héros ne connaît pas. Avant son arrivée devant Ayesha, le jeune homme doit encore traverser

un passage sombre, étroit (...). Ils descendirent d'abord plus de cent marches, et suivirent ensuite un corridor obscur d'une longueur interminable<sup>17</sup>.

L'ancienne nécropole qui donne accès à l'intérieur du palais n'est que le symbole du retour aux origines et de la mort indispensable pour atteindre le royaume de la beauté immortelle, cet espace de bonheur absolu que d'Albert avait déjà décrit dans *Mademoiselle de Maupin* dans des termes d'architecture arabe que l'on retrouve ici à nouveau associé au marbre blanc, aux colonnes d'albâtre et à l'eau :

...une salle dallée de marbre blanc, avec un bassin et un jet d'eau au milieu, des colonnes d'albâtre, des murs revêtus de mosaïques de verre, de sentences du Coran entremêlées de fleurs et d'ornements, et couverte par une voûte sculptée, fouillée, travaillée comme l'intérieur d'une ruche ou d'une grotte à stalactites...<sup>18</sup>.

Les éléments architecturaux et décoratifs des bâtiments orientaux, que Gautier avait connus lors de ses voyages et à travers les peintres de l'époque<sup>19</sup> n'ont pas pour seule fonction la description mimétique de l'espace, mais aussi la construction, au milieu de la ville, d'un microcosme utopique, fermé et imaginaire.

Dans *Le Roman de la momie*, la ville de Thèbes, disparue depuis des milliers d'années, est reconstruite avec une telle profusion de détails architecturaux que, dans la description de la maison de Tahoser<sup>20</sup>, prototype de « l'architecture égyptienne

civile et religieuse », on ne trouve aucun anachronisme. Tous les éléments qui caractérisent ce type de construction sont minutieusement énumérés, sans oublier aucun motif : la monumentale façade à lignes droites, les colonnes à motifs floraux, le grand pavillon central, les galeries autour de la cour, les terrasses.... Cet espace comporte toute l'apparence d'une réalité qui, quoique alors inexistante, a existé dans le passé. Pourtant cet effet de réel est démenti peu après : la villa de Poéri

ne ressemblait en aucune manière aux maisons de Thèbes<sup>21</sup>

Cette remarque du narrateur nous paraît ajouter de la vraisemblance au décor. Mais ne nous laissons pas tromper : la particularité architecturale de cette enceinte est porteuse de toutes les caractéristiques de l'utopique insularité où Tahoser aurait pu résoudre son conflit : bâtiment entouré de murailles qui isolent l'entourage :

Une enceinte de murs de pierre calcaire tirée des montagnes voisines enfermait le jardin (...); ces murs (...) étaient surmontés d'un acrotère à pointes de métal capable d'arrêter quiconque eût pu essayé de les franchir<sup>22</sup>.

Bâtiment fait, comme le palais de Fortunio, « tout à souhait pour un bonheur rêvé »<sup>23</sup>, promesse de bonheur inaccessible, espace donc, qui servira de support matériel à l'action des personnages mais que, en même temps, le texte nous présente *a priori* comme le royaume auquel l'individu aspire en vain, placé à la fois ici et ailleurs, que l'on pressent et que l'on voit, mais auquel on ne peut pas arriver, si ce n'est en renonçant à l'identité du moi :

Je me nomme Hora, répondit Tahoser, qui d'avance avait arrangé sa petite fable...<sup>24</sup>.

L'exotisme en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle est un bon outil pour créer des espaces symboliques, car il offre l'avantage d'être accepté d'emblée par le lecteur qui se sent prêt, dès le début de sa lecture, à voyager à travers l'espace et le temps en quête de valeurs qui n'existent plus dans la réalité du présent. Pourtant Gautier ne se borne pas à l'emploi de cette technique du déplacement exotique. Il n'est pas forcément obligé d'avoir recours à des époques et à des endroits révolus et fantastiques. Et cela grâce à sa façon de décrire villes et monuments contemporains et d'agencer ces descriptions dans l'action des récits. Il réussit donc à faire que les villes européennes du XIX<sup>e</sup> siècle aient, elles aussi, le pouvoir de transporter les personnages et les lecteurs jusqu'à un au-delà difficile à atteindre.

La villa et le petit hôtel bourgeois, reproduction à petite échelle du palais monumental des siècles précédents et l'un des points centraux du programme éditiltaire du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>, deviennent l'espace urbain idéal pour construire ce microcosme utopique. Les référents ont une existence extralittéraire réelle qui crée chez le lecteur l'illusion du vrai, mais les éléments retenus et leur organisation dans la description,

permettent de parler, au moyen d'un langage urbain<sup>26</sup>, de quelque chose qu'on ne peut pas énoncer : le désir, l'amour, l'art et la mort.

C'est ce qui arrive, par exemple, dans *Avatar*, où Octave de Saville fait au docteur Cherbonneau une description de son séjour à Florence qui offre toutes les caractéristiques de l'événement bien réel enraciné dans l'espace et le temps<sup>27</sup>, mais qui, en réalité, est faite d'un amas d'éléments tirés du souvenir de l'auteur et de ses préférences en matière d'art. Ainsi, s'il habite vers la fin de l'été 184\* sur les rives de l'Arno, c'est peut-être parce que Gautier a voyagé à Florence à la fin de l'été 1850. D'ailleurs, homme de son temps, Octave mène une vie parfaitement en accord avec son statut social et culturel : il fréquente les jardins, les monuments, les salons et les théâtres de la bonne société, et, évidemment, il admire les œuvres d'art que la ville abrite, mais dont l'énumération laisse transparaître l'artifice car, si le Persée de Benvenuto Cellini se trouve bien sous la loggia dei Lanzi, le portrait de la Fornarina ne se trouve pas aux Uffizi, mais au palais Pitti, tandis que la référence à la Vénus de Canova renvoie directement au goût constant que Gautier a pour ce chef-d'oeuvre<sup>28</sup>.

Malgré toutes ces licences narratives, rien ne nous arrache à la réalité, si ce n'est la villa de la comtesse Labinska, nettement éloignée et différenciée du quotidien.

La comtesse Labinska avait loué une villa magnifique, ayant appartenu jadis aux Salviati, à une demi-lieue de Florence, et en quelques jours elle avait su installer tout le confortable moderne dans l'antique manoir, sans en troubler en rien la beauté sévère et l'élégance sérieuse (...) Le présent ne dissonait pas au milieu du passé : -La comtesse avait l'air si naturellement châtelaine, que le vieux palais semblait bâti exprès pour elle<sup>29</sup>.

Soulignons d'abord l'emplacement de cette villa, île solitaire et calme, hors de la portée du grouillement humain. Mais remarquons surtout la parfaite harmonie entre l'architecture ancienne et la décoration moderne qui, en se superposant, procurent la rencontre du passé et du présent ou, en d'autres termes, l'abolition du temps comme condition indispensable pour l'existence de la beauté<sup>30</sup>. Eloignement donc, aussi bien spatial que temporel, qui revient dans beaucoup d'autres récits, tel *Spirite*<sup>31</sup> ou *Jettatura*, où Paul d'Aspremont fait renaître dans ses rêves la demeure du Lincolnshire, promesse de bonheur :

Un ancien château féodal (...) arrangé intérieurement avec tout le confort moderne<sup>32</sup>

Quant à *Avatar*, on constate que la confluence passé-présent se trouve inscrite aussi bien dans la ville florentine que dans le petit hôtel parisien de l'avenue Gabriel. L'une comme l'autre font penser au temple grec, dont la forme a été fréquemment imitée pendant le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles, à partir des études réalisées par James Stuart et Nicolas Revett<sup>33</sup>. Ainsi, à Florence, la comtesse Labinska apparaît

sous un portique soutenu de sveltes colonnes, ouvrant sur une terrasse par laquelle on descendait au jardin<sup>34</sup>,

tandis que l'hôtel parisien possède

de sveltes colonnes d'ordre ionique soutenant l'attique surmonté à chaque angle d'un gracieux groupe de marbre, (qui) lui donnaient l'apparence d'un temple grec transporté là par le caprice d'un millionnaire, et corrigeaient, en éveillant une idée de poésie et d'art, tout ce que le luxe aurait pu avoir de trop fastueux (...)»<sup>35</sup>.

Richesse et passé s'unissent en tant qu'éléments indispensables pour accéder au bonheur et à l'expression artistique parfaite. Architecturalement, cela se traduit soit en style féodal et aristocratique, soit en imitation du temple grec. Ces deux styles architecturaux mettent en évidence les préférences de Gautier, c'est-à-dire son goût de l'art grec<sup>36</sup> ainsi que du style aristocratique, éloigné de la mentalité bourgeoise et utilitaire de son siècle<sup>37</sup>. Malgré son effort pour conjuguer antiquité et modernité, ce qui prend toujours les devants, c'est l'esprit aristocratique –esthétique ou éthique–, que la bourgeoisie naissante essaie en vain d'imiter et que certains personnages, comme Lavinia, louent sans cesse :

La duchesse de C... habitait un de ces vastes hôtels du faubourg Saint-Germain bâtis pour les existences grandioses d'autrefois, et que la vie moderne a peine à remplir<sup>38</sup>.

Un hôtel de pur style Louis XV, avec ses hautes fenêtres, ses pilastres à demi engagés et ses combles à la Mansart, rappelant l'architecture de Versailles<sup>39</sup>.

Ce qui me plaisait dans le luxe de cette maison, c'est que rien n'y semblait récent (...). On sentait que cette richesse était immémoriale et que cela avait toujours été ainsi<sup>40</sup>.

D'autre part, la disposition scénique de la maison italienne de Labinska, caractéristique de l'architecture urbaine du XVIIe et du XVIIIe siècles, permet de voir le dôme de Santa Maria del Fiore, ajoutant par là, au symbolique ascendant des colonnes, la perfection des éléments sphériques<sup>41</sup>, car ce dôme ne renvoie pas seulement à l'espace de la cathédrale, mais à un horizon circulaire plus large, qui embrasse toute la ville<sup>42</sup>, et qui renvoie à l'espace dans sa totalité. Même dépourvue de murs qui l'isolent de son entourage, la villa des Salviati n'est pas pour autant moins insulaire, car elle constitue une sorte de refuge imaginaire qui met à l'abri d'un monde avili et banal. Par conséquent, au-delà de l'anecdotique du récit, les deux maisons de la comtesse incarnent l'idéal insulaire du bonheur, l'utopie, l'espace où la beauté

est incarnée hic et nunc dans la chose elle-même, vision ici et maintenant d'un au-delà exaltant et radieux<sup>43</sup>.

Il en est de même pour les hôtels parisiens de *Spirite*, la maison napolitaine de *Jettatura* et le palais du *Capitaine Fracasse* où Léandre est reçu par la marquise de Bruyères.

Dans le premier de ces textes, il existe deux microcosmes insulaires qui font contraste et s'opposent : le couvent où la jeune Lavinia est élevée et où elle retournera pour mourir, et la maison paternelle où elle habite pendant le temps qui s'écoule entre ces deux clôtures. Enfermée derrière les hautes murailles du couvent des Oiseaux, Lavinia reste morte à la vie et elle n'a d'autre souhait que de rencontrer Guy. Mais, puisque son idéal habite le monde réel et la société mondaine, l'appartement où la jeune fille s'installe à la sortie du couvent est un lieu isolé mais d'une disposition nécessairement scénique :

(...) Les fenêtres donnaient sur un jardin, qui s'augmentait de la perspective des jardins avoisinants. Un mur bas (...) servait de ligne de démarcation<sup>44</sup>.

Ici, la richesse assure encore une fois le bonheur de pouvoir vivre dans un univers gratifiant au milieu de la médiocrité de la grande ville. Or l'aventure de Spirite et de Malivert, en tant que solution aux grands thèmes de la narration de Théophile Gautier, ne pouvait se résoudre que sur une scène qui, dans l'imaginaire de l'auteur, représente le sommet de la perfection formelle : le Parthénon. Voilà pourquoi la maison parisienne de Lavinia n'est qu'une île utopique où la rencontre des deux amants aurait pu être possible, mais qui, pourtant, ne mène pas à une vraie solution. La seule issue est la mort, la rencontre des amants dans l'au-delà, suggérée dans la plupart des récits. Cette renonciation à la vie passe, dans l'anecdotique du texte, par la clôture de la jeune fille dans un couvent.

La clôture religieuse, où certains critiques voient un symbole de la mort<sup>45</sup>, est, du point de vue architectural, un espace sans beauté, décrit en termes négatifs par Lavinia elle-même :

Point d'arcades en ogive, de colonnettes festonnées de lierre, de rayons de lune (...) La bâtisse en est moderne et n'offre pas le moindre recoin obscur pour loger une légende. Rien n'y amuse les yeux ; aucun ornement, aucune fantaisie d'art, ni peinture, ni sculpture, ce ne sont que lignes sèches et rigides. (...) Partout règne une sévérité morne, insouciance du beau et ne songeant point à revêtir l'idée d'une forme - (...) architecture maussade (...). On est là au milieu d'une forteresse élevée contre les embûches du monde. La solidité de la clôture suffit. La beauté serait superflue<sup>46</sup>.

L'absence de motifs architecturaux et décoratifs, tels qu'arcades, colonnes, sculptures ou peintures, la modernité du bâtiment et la rigidité des lignes, donnent à l'enceinte un caractère lugubre et morne. L'espace est perçu comme prison et tombeau qui empêche la naissance d'images et où le seul événement possible est la mort. L'architecture est le signe du moment vécu par les personnages et elle s'accorde avec leur subjectivité<sup>47</sup>, comme le disent souvent personnages et narrateurs. Un accord pareil apparaît dans les maisons de certains personnages secondaires, comme celle de la marquise de Bruyères qui constitue un microcosme céleste, à l'image de « la céleste marquise », mais qui se trouve, elle aussi, cachée derrière

une haute muraille noirâtre qui lui (à Léandre) paraît être la clôture de quelque parc ou jardin<sup>6</sup>.

On voit donc bien que, indépendamment de leur sens dernier, presque toutes les demeures analysées ici dans les œuvres de Gautier se caractérisent par la clôture physique, c'est-à-dire par une parfaite délimitation spatiale, faite matériellement de murailles qui isolent l'enceinte et qui préservent de l'entourage le micro-univers intérieur. Dans la ville réelle, tout bâtiment revêt un double caractère<sup>9</sup> : il a une utilité matérielle et un but immédiat, mais en même temps il constitue un reflet et une manifestation du caractère de l'habitant. Mais, dans les bâtiments littéraires, on constate que les rapports qui s'établissent entre les éléments textuels et les techniques employées par l'écrivain, ajoutent une troisième dimension au signifié et à l'expressivité des formes architecturales. Disons donc pour conclure que maisons, palais et hôtels dans l'œuvre de Gautier montrent bien des styles architecturaux de l'époque, conséquence de l'évolution socio-politique et idéologique, attributs de la classe sociale à laquelle appartiennent leurs habitants, mais que ces bâtiments empruntés à l'entourage immédiat, sont en même temps les porte-parole des préférences artistiques et sociales de leur auteur et surtout l'instrument dont il se sert pour construire des espaces fermés ; des îles de Robinson, sans aucun lien avec le monde environnant, qui peuvent donner une forme à son besoin ontologique d'isolement.

Ma Josefa MOLINA RUEDA

## NOTES

1 Sur la morphologie des quartiers, voir Aldo Rossi, « Area y barrio », dans *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 118-125.

2 Sur cette théorie, dite de la « sympathie », on peut voir Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura*, Barcelona, Poséidon, 1991, pp. 126-133.

3 C'est-à-dire dans l'ensemble d'événements qui constituent l'histoire racontée dans le texte.

4 Selon Robert Baudry « Fantastique ou merveilleux Gautier ? », *BSTG*, 1982, pp. 231-256, les récits fantastiques de Gautier suivent le même schéma que les récits bretons du Moyen-Age, où le héros poursuit un monde mystérieux à travers un chemin mystique. Sur ce même thème, on peut voir aussi Véronique Avignon « L'Univers mythique de Théophile Gautier », *BSTG*, 1994, pp. 53-80.

5 *Le Club des Hachichins*, dans Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels, précédé de...*, Paris, Gallimard, 1964, p. 43.

6 *Ibid.*, p. 45.

7 Citation faite à partir d'Anne Ubersfeld, *Théophile Gautier*, Stock, 1992, pp. 86-87.

8 *Fortunio*, dans *Nouvelles*, Paris, Charpentier, 1877, p. 142.

9 Pierre Laubriet « Théophile Gautier, un annonciateur de l'esprit fin de siècle ? », *BSTG* n° 13, pp. 7-34.

- 10 J.-K. Huysmans, *A Rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, pp. 65-66.
- 11 Gautier lui-même parle de l'impression que la lecture de cet ouvrage produit sur lui : « L'ouvrage qui fit sur moi le plus d'impression, ce fut *Robinson Crusoé*. J'en devins comme fou, je ne rêvais plus qu'île déserte et vie libre au sein de la nature (...) *Portrait de Théophile Gautier par lui-même*, *L'Anabase*, 1994, p. 11. Ce texte fut publié dans *L'Illustration* du 9 mars 1867 et repris dans *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874. A propos de la passion de Gautier pour *Robinson Crusoé*, voir Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 14.
- 12 Fonds Lovenjoul, C531, p. 1. NDLR: ce texte est considéré comme apocryphe par les critiques.
- 13 *Spirite*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 91-92.
- 14 *La mille et deuxième nuit*, dans *Romans et contes*, Genève, Slatkine-Reprints, 1979, p. 338.
- 15 *Ibid.*, p. 338-339.
- 16 *Ibid.* p. 343.
- 17 *Ibid.*, p. 344.
- 18 *Ibid.*
- 19 Les descriptions de l'architecture arabe sont nombreuses dans les récits de voyage de Gautier. Elles contiennent toujours des commentaires personnels qui mettent en évidence toutes les connotations positives que l'Orient a pour l'auteur. Rappelons-nous également qu'il y a dans ces écrits beaucoup d'allusions aux tableaux des orientalistes qu'il connaît.
- 20 Voir *Le Roman de la momie*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, pp. 60-61.
- 21 *Ibid.*, p. 99.
- 22 *Ibid.*
- 23 *Ibid.*, p. 102
- 24 *Ibid.*, p. 106.
- 25 Sur ce type de bâtiments, voir Bruno Zevi, « El espacio urbanístico del siglo XIX », *op. cit.*, pp. 98-100.
- 26 Nous parlons de la transcription linguistique des faits urbains et architecturaux et non du système de signes non verbaux que l'architecture constitue.
- 27 *Avatar*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 221-231.
- 28 On en trouve de bons témoignages dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* et dans le poème « A une robe rose », publié dans *L'Artiste* le 15 février 1850.
- 29 *Avatar*, p. 225.
- 30 Marta Giné voit dans cette union de l'ancien et du nouveau un manque d'adéquation entre l'intérieur et l'extérieur -entre l'être et le paraître-, au dépens de celui-ci : « les cosas no són el que semblen i sovint té més realitat el que roman amagat que el que s'ensenya (...) », *La voluntat creadora. Assaig sobre l'obra poètica i narrativa de Théophile Gautier*, Lleida, Facultat de Filosofia i Lletres, 1994.
- 31 Voir la description du Parthénon.
- 32 *Jettatura*, Paris, Gallimard, 1981, p. 349.
- 33 Stuart et Revett ont séjourné à Athènes de 1751 à 1754, et en 1762, ont publié des reproductions exactes, à l'échelle, des bâtiments grecs. Ces dessins ont eu une influence décisive dans la naissance et le développement de l'historicisme grec, né en Angleterre et vite propagé en Europe et en Amérique. Sur ce point, on peut voir John Summerson, « La luz de la razón... y de la Arqueología », dans *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L.B. Alberti a Le Corbusier*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, pp. 118-121.
- 34 *Avatar*, p. 228.
- 35 *Ibid.*, p. 234.
- 36 Voir « Du Beau antique et du Beau moderne », *L'Événement*, 8 août 1848, dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1883, pp. 197-203.
- 37 Ce même goût aristocratique est visible également dans les endroits de Paris que Gautier nomme.
- 38 *Spirite*, p. 104.
- 39 *Ibid.*
- 40 *Ibid.*, p. 107.

- 41 Nous faisons ici appel à l'interprétation physio-psychologique de l'architecture, que nous croyons évidente chez Gautier. Voir Giulio Carlo Argan « El significado de la cúpula », dans *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984, pp. 95-102.
- 42 « Au fond, au-dessus de la silhouette de Florence, s'arrondissait le dôme de Santa Maria del Fiore et jaillissait le beffroi carré du Palazzo Vecchio », *Avatar*, p. 229.
- 43 Nous reproduisons ici les mots de Gilbert Durand, *Beaux-Arts et archétypes*, Paris, P.U.F., 1989, p. 24.
- 44 *Spirite*, p. 91.
- 45 Quoique les critiques soient unanimes à penser, avec Ross Chambers, que « prendre le voile c'est entrer dès cette vie dans la mort » (*Spirite de Théophile Gautier : une lecture*, Archives des lettres modernes, Minard, Paris, 1974, p. 15), il existe pourtant des nuances dans l'interprétation de ce symbole. Ainsi, par exemple, M.Cl. Schapira (*Le Regard de Narcisse*, P.U., Lyon, 1984, pp. 243 sqs) et J. Savalle (*Travestis, métamorphoses et dédoublements*, Paris, Minard, 1981, pp. 216-217) y voient la première étape de l'initiation amoureuse de Spirite, que suivra le passage de la mort à une existence supérieure ; il s'agirait donc du symbole de la mort à la vie mondaine et du seuil de la renaissance spirituelle. De son côté, Camille Dumoulié croit que le sens de cette prise de voile consiste à « se faire l'objet du regard de l'Autre, et devenir ainsi objet du désir de Malivert, car quel autre regard que celui de l'Autre est-il nécessaire à Narcisse pour s'assurer de son être ? » (*Spirite : de l'allégorie du désir à la métamorphose de l'écriture*), *BSTG*, n°14, p.16.)
- 46 *Spirite*, pp. 125-126.
- 47 Voir, entre autres, *Avatar*, p. 225 ou la description du salon de Mme d'Ymbercourt dans *Spirite*, p. 24.
- 48 L'aventure de Léandre et de la marquise est un reflet en ton d'humour de l'aventure de n'importe quel héros de Gautier, « reduplication secondaire de l'intrigue principale ». Voir Françoise Court-Perez, « Vallombreuse et Léandre : le langage de l'amour », *BSTG* n° 14, pp. 47-64.
- 49 Le terme « caractère » est ici employé dans le sens de ce que d'autres appellent « expression architecturale », c'est-à-dire signification des formes artistiques. Voir Georges Gromont, *Essai sur la théorie de l'architecture*, Paris, 1942, pp. 98 sqs, et Philippe Minguet, *Esthétique du Rococo*, Paris, Vrin, 1966, p. 143.



## GAUTIER, PRADIER, L'HELLÉNISME

L'emploi du mot hellénisme, pour qualifier certains développements de la sculpture française entre 1820 et 1850, peut paraître un acquis sur lequel il n'est pas besoin de revenir. Pourtant, il est loin d'aller de soi. A l'origine, en effet, ce mot désignait les particularismes de la langue grecque, puis, par extension, la civilisation grecque toute entière. On est donc très loin du milieu français, des divers courants sculpturaux du premier dix-neuvième siècle. On l'est d'autant plus que ce concept n'est pas propre à la période qu'il qualifie. On ne le trouve employé ni par Gautier ni par ses contemporains. C'est une notion toute moderne et qui, pour l'essentiel, a été forgée par René Canat<sup>1</sup>. Il s'en est servi, on le sait, pour mettre en évidence la « leçon du marbre grec<sup>2</sup> » et ses répercussions sur la sculpture française, mais il faut souligner que, pour lui, l'hellénisme concernait et englobait aussi la peinture, la poésie, l'archéologie, le théâtre et bien d'autres choses encore. Comme le remarquait avec justesse Philippe Durey en 1986, l'hellénisme est devenu un concept « souvent employé mais encore mal défini<sup>3</sup> », une sorte de mot-valise qui apparaît lorsque le besoin s'en fait sentir. A chaque fois qu'on l'utilise, il renvoie à un renouvellement des attitudes vis-à-vis des œuvres grecques de l'Antiquité classique ; il est à la fois le désir d'un retour aux sources et la volonté d'inventer, au mieux, un langage nouveau ou, pour le moins, renouvelé<sup>4</sup>. Or, si l'on enlève les exemples historiques de démonstration fournis par M. Durey, le flou de sa définition devient patent. On peut parler, en effet, de l'hellénisme des Romains, de celui des Florentins et des Vénitiens de la Renaissance, voire même de l'hellénisme de Picasso. De plus, il s'applique aussi bien à la peinture qu'à la sculpture, et pourrait s'étendre, sans trop de mal, à certaines formes d'architecture. Bref, en tant que concept forgé pour des raisons d'inventaire et de classification, l'hellénisme n'est rien d'autre qu'une division aussi arbitraire qu'abstraite qui, dans un tel contexte, a eu l'avantage de définir et de nommer ce qu'on ne pouvait mettre ni dans le néo-classicisme ni dans le romantisme.

Le confronter à la critique d'art de Gautier s'est révélé un exercice plus que périlleux, une véritable chasse au Snark ! Comment peut-on, en effet, concilier le regard d'un contemporain et notre perception moderne des choses ? En quoi notre regard est-il plus pertinent et meilleur que le sien ? Et que faire, pour finir, d'un mot, pour convenant qu'il soit, dont on ne sentit pas le besoin sur le moment ? A bien des égards, il a fallu faire la part des choses et, à partir de notre vision du mouvement des arts, tenter de montrer et les limites de notre lecture et celles des gens du XIX<sup>e</sup> siècle.

En sculpture, l'hellénisme est né de la « découverte » des marbres du Parthénon et/ou des statues du fronton d'Egine ; Quatremère de Quincy, dans ses *Lettres à Canova*, a parfaitement résumé le choc visuel que causèrent, par exemple, le *Thésée*

et l'*Illyssus* aujourd'hui au British Museum. Ils lui parurent « effrayants de vérité ; à l'exactitude de la musculature se joint la sensation de la chair et de l'épiderme... ces figures vivent et respirent... » On peut dire qu'ils firent mesurer tout l'écart qui existait entre les copies romaines d'après lesquelles on avait cru avoir accès à l'art grec et les véritables originaux eux-mêmes. La leçon de réalité et de réalisme qu'ils offraient au regard fit son chemin auprès de la génération formée sous l'empire et, plus précisément, chez David d'Angers, Pradier et Rude qui, on le sait, allèrent à Londres pour étudier de près les marbres Elgin. C'est ainsi que, sous la Restauration, on vit apparaître dans la statuaire et la sculpture funéraire<sup>6</sup> tout un ensemble de traits stylistiques issu de leur étude attentive. Pourtant, ce qui avait semblé devoir être un courant très prometteur, se mua, sous la Monarchie de Juillet, en une tendance intermittente. Enfin, au Salon de 1847, l'émergence des néo-grecs et le scandale provoqué par le réalisme de la *Femme mordue par un serpent* de Clésinger<sup>7</sup> annoncèrent une dissolution qui ne s'acheva vraiment qu'avec la mort de Pradier en 1852.

A son apparition, l'hellénisme fut surtout une critique sévère de la tradition classique et une révision drastique de la vision idéalisée de l'Antiquité telle que l'avaient léguée les Lumières. Ce fut aussi une illusion, celle d'un retour aux sources de l'art en général et de la statuaire en particulier car, finalement, cette Grèce retrouvée, accessible et archéologique est toujours une Grèce rêvée et idéale, un mythe visuel, un pur imaginaire. C'est sans doute pourquoi, malgré des débuts prometteurs, l'hellénisme ne produisit que peu d'œuvres et ne fut le fait que de peu d'artistes. Citons Etex, Simart<sup>8</sup>, Jouffroy dans certaines de leurs œuvres ; citons surtout Pradier, son chef de file et, presque, son unique représentant et défenseur ! Notons cependant qu'il fut un fait artistique suffisamment patent pour les critiques d'art de l'époque le prennent en compte, l'analysent ou, tout simplement, s'intéressent aux œuvres de ses représentants, sans les lier d'ailleurs. Notons aussi qu'il émergea en même temps que la sculpture romantique, qu'il peut donc être considéré comme une forme de romantisme et qu'il s'est quasiment très vite résumé aux créations du seul Pradier. Dans son *Salon de 1834*, Gustave Planche a fort bien résumé la réception de son œuvre par ses contemporains. En assignant à l'art français trois principes fondamentaux, la Rénovation, la Conciliation, l'Invention<sup>9</sup>, le critique d'art identifiait trois directions stylistiques différentes, valables aussi bien en peinture qu'en sculpture. Cortot et Ingres incarnaient la Rénovation ; Delaroche et Pradier la Conciliation<sup>10</sup> ; Decamps, Delacroix, David d'Angers et Barye l'Invention. Et de conclure sur un ton visionnaire :

C'est pourquoi, sans vouloir contester le talent et la persévérance révélés par les deux premiers principes, nous ne croyons pas qu'ils aient prises sur l'avenir. L'avenir sera le domaine exclusif de l'Invention. S'il en était autrement, l'avenir ne serait pas, car il s'absorberait tout entier dans le passé et le continuerait sans l'agrandir<sup>11</sup>.

Gustave Planche fit ainsi de ce sculpteur une sorte de voie moyenne entre le classicisme et le romantisme, bref un éclectique dont les œuvres disparates montraient toutes l'absence de parti. Car le tort de Pradier, aux yeux de Planche et de la plupart de ses contemporains, a consisté en une étrange hybridation d'antiquité et de modernité, d'idéal et de vérité.

Le compromis ingénieux qu'il essaye, depuis vingt ans, entre la tradition et la réalité ne pourra jamais produire une œuvre une et harmonieuse. Le ciseau de l'artiste, malgré sa prodigieuse habileté, ne conciliera jamais la beauté idéale des modèles antiques et la beauté réelle de la nature<sup>12</sup>.

Ainsi que le montrent bien les Salons de G. Planche, le rapport à la tradition était alors au cœur des débats soulevés par l'invention d'un art nouveau, et Pradier, sous un tel jour et dans une telle optique, occupait une position des plus ambiguës. C'est justement cette ambiguïté qui va séduire peu à peu Gautier. Car l'art de ce statuaire, fait de citation et de réalisme, d'une combinaison habile de schémas de composition issus de l'antiquité et d'une exécution matérielle raffinée, pouvait certes donner l'illusion aux gens du dix-neuvième siècle de contempler « in vivo » une reviviscence pour le moins singulière, mais surtout, il était pour le critique une illustration concrète et vivante de ses thèses esthétiques en matière de sculpture. Mieux qu'une illustration, une incarnation !

Qu'est-ce en effet que la statuaire, sinon un hymne de marbre à la beauté, une déification de la forme ? Sans nu point de sculpture, car sans le nu point de forme<sup>13</sup>.

Art robuste, matériel et tangible, telle est la sculpture, et, pour Gautier, elle n'a d'autre but que de montrer, que de concrétiser la beauté, ce qui définit à la fois ses limites plastiques et ses contraintes iconographiques.

La sculpture ne vit que sur le passé. C'est un art né du paganisme, et qui, de quelque manière qu'on le travestisse, restera païen ou cessera d'être. C'est le legs du monde antique évanoui, une croyance éteinte partout ailleurs que dans l'âme des artistes ; la religion de la beauté, la déification du corps humain<sup>14</sup>.

Autrement dit, le but de cet art est de donner une forme, au travers d'un corps humain, au Beau. C'est là son être véritable et fondamental. Par conséquent, du fait de son rapport au passé et à l'antiquité, l'invention, l'innovation formelle, la recherche de nouveaux sujets, typiques de la sculpture romantique, relèvent, certes, de la statuaire, mais n'en expriment pas l'essence.

Quoi qu'en disent les critiques progressifs et autres, l'on ne trouvera jamais de meilleur sujet en sculpture que Vénus Anadyomène, Mercure ajustant ses talonnières, les trois Grâces, les déesses devant Paris, Andromède et Persée, Bacchus, le doux père de la joie, Apollon

Musagète, Jupiter Altitonnant, l'Hercule domptant les monstres, et tous ces types variés de la beauté humaine, si merveilleusement idéalisés par les artistes grecs<sup>15</sup>.

Qu'on ne s'y trompe pas, Gautier, dans ces lignes, ne fait en aucune façon l'apologie d'un quelconque retour à l'Antique. Il aborde en fait une des questions fondamentales de l'époque, celle de la forme et du fond, celle du but de l'art et de la mission de l'artiste. Tournant le dos aux considérations politiques, morales ou sociales, Gautier se fait le champion de l'art pur et oriente toute sa critique d'art vers une mise en évidence des fondements naturels de la peinture la sculpture, ce qui est une position extrêmement moderne, si l'on y songe un tant soit peu...

Dans un pareil contexte et à la lumière d'une telle conception esthétique, Pradier prend tout son sens. Du point de vue de la sculpture, non seulement il reconduisait ce domaine à son référent premier en matière de tradition, la Grèce de l'époque classique, mais, en même temps, par ses sujets, il prouvait, et la validité des opinions critiques de Gautier, et la pérennité de certains sujets et de certaines formes, modernes et éternels à la fois. Et d'ailleurs, il ne fut pas le seul ! Au Salon de 1845, s'arrêtant face au groupe représentant Héro et Léandre présenté par Etex, Gautier ne dit pas autre chose : « Chaque poète, chaque peintre, chaque sculpteur essaie à son tour ce sujet si usé, si banal, et il en tire une inspiration nouvelle<sup>16</sup>. » Cette assertion n'est surtout pas à comprendre comme un éloge de la répétition ou de l'imitation, auquel cas le critique aurait aimé la statuaire néo-classique. On est plutôt face à une vision archétypale et formelle de cet art. Il n'est qu'un sujet pour le critique, un sujet de prédilection – le nu féminin<sup>17</sup> ; il n'est qu'une morale en art : la beauté dans l'excellence et la perfection du travail, dans l'harmonie ou l'équilibre, le tumulte et l'éclat, bref la parfaite adéquation de la forme et du fond. L'hellénisme de Pradier répondait, à quelques détails près, à toutes les exigences posées par le critique. A ce titre, le sculpteur, fait presque figure de paradigme. A lui seul, il incarne ce que nous avons, depuis, appelé « hellénisme ». Mais, pour Gautier, il était, avant tout, le dernier des Grecs :

... Il est l'homme de ce siècle qui s'inquiète le plus de la beauté matérielle. C'est presque le seul fidèle qui conserve la sainte tradition de la nudité dans l'art. Il n'y aura bientôt plus que lui qui fasse des nymphes, des mères d'Amour et de belles jeunes femmes nues ; c'est dans son riant atelier que s'est réfugiée la mythologie chassée du ciel par les martyrs chrétiens<sup>18</sup>.

Le critique l'a constamment présenté comme le seul statuaire contemporain à avoir repris la leçon de Phidias, de Praxitèle, de Cléomène, donc comme le dernier dépositaire, non pas d'une religion, mais d'un sentiment particulier de la beauté, l'artisan d'une nouvelle renaissance. Dans les généralités qu'il lui consacrait régulièrement, Pradier était presque toujours « celui de nos sculpteurs qui a le plus vif sentiment de l'antique, et dont Praxitèle ou Cléomène signeraient les nymphes et les Vénus.<sup>19</sup> » En revanche, lorsque Gautier arrivait à l'examen critique des œuvres, la

louange sans réserve cédait le pas à un jugement qui, par bien des côtés, rejoignait celui des autres critiques de la période. Le disparate stylistique des statues de Pradier, cette hybridation entre un schéma de composition antique et une recherche de vérité, voire de réalité tactile, dans le rendu des chairs n'étaient pas sans le gêner, car ils introduisaient un écart et un décalage au sein même de l'œuvre. En cela, Gautier rejoignait l'opinion de Gustave Planche, et ce, jusqu'à l'aube des années 1840. Au Salon de 1841, ce qu'il écrit de l'*Odalisque* présentée par Pradier, est un parfait condensé de tout ce qu'il a professé jusqu'alors :

Vous savez quel heureux naturel de statuaire possède M. Pradier : le marbre est vraiment ductile sous ses doigts, il le pétrit et le travaille comme les autres modèlent la cire ou l'argile ; jamais il n'y eut de ciseau plus fin, plus souple, plus libre et plus habile ; la morbidesse des chairs, les moiteurs de la peau, le grain de l'épiderme, il rend tout sans effort et sans minutie ; mais quelquefois il remplace la forme par la volupté, l'idéal par le désir. Il oublie que les marbres ne doivent être aimés que platoniquement, et que l'on sera peut-être obligé un jour de garantir ses statues de l'adoration des Anglais, comme la *Vénus Callipyge* du musée de Naples. L'*Odalisque* de cette année mérite quelques reproches de ce genre ; elle sent la statuette agrandie, et la pose rappelle un peu celle de la terre cuite de Clodion ; la tête, quoique fine et jolie, n'a pas assez de sévérité, et l'Orient, à défaut de la Grèce, pouvait fournir à l'artiste un type plus pur et poétique ; le torse, très étudié et très bien rendu, est peut-être trop nature et manque de noblesse ; il eût fallu élaguer quelques détails et simplifier les divisions. La *Vénus accroupie*, dont la position est presque analogue, pouvait servir d'exemple à M. Pradier qui sacrifie trop au réel, et que l'amour de la chair fait quelquefois dévier de la pureté des artistes grecs, ces maîtres souverains en matière de sculpture<sup>20</sup>.

Pourtant, au fil des années 1840, le ton de Gautier va peu à peu changer. Il passe de la critique exigeante à l'adhésion pure et simple, comme si l'évolution de sa propre esthétique vers une perfection marmoréenne trouvait alors dans les créations de Pradier une incarnation modèle et un équivalent réel. Au fil des œuvres et des salons, le critique va commencer à présenter Pradier comme « une mystérieuse incarnation de sculpteur grec<sup>21</sup> » et développer une singulière rêverie à propos de ses statues, les décrivant comme des équivalents modernes de l'ancienne manière des Grecs<sup>22</sup>. Et ce n'est peut-être pas un hasard si cette singulière vision culmine dans les premiers salons de la seconde République, alors même que le réalisme est en train de s'affirmer comme une des tendances majeures de l'art français. On peut même avancer qu'à partir de là, Gautier commence à sortir des réalités contemporaines pour entrer dans une évocation à la fois littéraire, poétique, fantastique et fantasmée de l'Antiquité. Pourtant, cette vision n'est pas nouvelle. Dès les années 1830, on la trouve exprimée dans des nouvelles comme la *Chaîne d'or* ou *Une Nuit de Cléopâtre* ; elle commence à prendre de l'ampleur à partir du *Roi Candauile* et se développe en totalité dans *Arria Marcella* et dans le *Roman de la Momie*. Le monde contemporain s'abolit pour permettre la résurrection d'une Antiquité solide et lumineuse, où les héroïnes sont des statues vivantes auxquelles Gautier applique les mêmes qualificatifs qu'aux œuvres

de Pradier. Ouvrons par exemple la *Chaîne d'or*. Voici ce qu'on peut y lire : « le ciseau de Cléomène ou le pinceau d'Apelles, fils d'Euphranor, pourraient seuls donner une idée de l'exquise perfection des formes de Plangon<sup>23</sup> », et lorsqu'on se reporte aux commentaires qu'il fit de la *Nyssia* et de la *Sappho* du Salon de 1848, c'est à peine si l'on peut encore parler de pensée critique. Il s'est produit une très curieuse abolition de toute distance entre la perception et la réception des œuvres. Il convient d'ailleurs de citer presque tout le passage :

Nyssia vient de laisser tomber son dernier voile ; elle se tient debout dans sa chaste nudité de statue, et Gygès, de l'ombre où il est tapi, peut juger à quel point l'enthousiasme de Candaule avait raison. Ce corps divin, suprême effort de la nature jalouse de l'art, développe ses belles lignes avec ces ondulations harmonieuses, et ces balancements rythmés – musique de l'œil, que les sculpteurs grecs savaient si bien entendre. Un des pieds porte sur un pavé de mosaïque dont les nuances sont indiquées en tons affaiblis, et semble un flocon de neige sur un bouquet ; l'autre fait ployer à peine la plume d'un moelleux coussin, et tous deux ont des orteils si élégants, des doigts si délicatement effilés, des ongles si parfaits qu'ils paraissent n'avoir jamais foulé que l'azur du ciel ou la pourpre des roses. Les bras élevés au-dessus de la tête font ruisseler des torrents de cheveux sur un dos charmant qu'ils cachent, hélas, en partie ; opulence regrettable ! Le bout d'une de ces mèches vagabondes va se désaltérer aux parfums d'une longue cassolette placée à côté de la figure, et d'un goût plus grec qu'asiatique. La tête penchée un peu avant et l'œil déjà inquiet semble, comme par un pressentiment de pudeur, chercher dans l'ombre le profane regard de Gygès.

La *Nyssia* brille, comme tout ce que fait Pradier, par un mélange de style antique et de réalité moderne, d'où l'étude n'exclut pas la pureté ; les jambes et les cuisses de sa *Nyssia* ont les lignes sévères du marbre et la tendreté de la chair ; les genoux surtout sont admirables pour leur modelé fin, souple et savant. L'anatomie la plus consciencieuse n'y ôte rien à la grâce et à la morbidesse ; les passages des aines au ventre, les lignes serpentine du torse, les attaches de la gorge, le sein lui-même, détaché et mis en relief par le mouvement des bras, ont cette beauté placide, cette perfection sereine qui caractérisent le talent de Pradier, un des plus complets tempéraments de sculpteurs qui se soient peut-être produits depuis le siècle de Périclès<sup>24</sup>.

Tous les ressorts du discours de Gautier sont ici à l'œuvre, d'autant plus peut-être parce qu'il est face à la réalisation en trois dimensions d'une de ses héroïnes littéraires. Il a fondu ensemble, dans ces paragraphes, les techniques de l'ekphrasis, le mouvement de l'œil et du corps autour de la figure de marbre, les ondulations rythmiques de cette dernière, tout un jeu de références classiques, afin d'essayer de rendre sensible au lecteur l'impact visuel produit sur lui par cette statue et la délectation qu'il en a tirée. Le jugement critique n'est plus de mise ; on est face à une pure adhésion, à une sorte de fusion. Une illusion très curieuse se produit : on ne voit plus que ce que l'on veut voir ; on ne perçoit plus que soi-même et ses propres désirs.

La même métamorphose affecte ce que le critique a pu dire de la *Sappho* : « Si elle était convenablement oxydée et vert-de-grisée par un séjour prolongé sous la terre ou dans la mer, qui lui donnerait la patine antique, elle pourrait passer pour une des œuvres du beau temps de l'art grec ou romain...<sup>25</sup> »

Le « rêve grec<sup>26</sup> » de Pradier, tel que le perçoit et le présente désormais Gautier, a tout d'un exotisme temporel<sup>27</sup> et d'une fantasmagorie compensatoire<sup>28</sup>. Il est une fuite hors des réalités du siècle. L'Antiquité ainsi rêvée et ressuscitée des limbes où le passage du temps l'avait mise, ne peut même plus prétendre à l'exactitude d'une reconstitution ou même d'une restauration archéologique. Elle est devenue un pur lieu imaginaire, un rêve réalisant tout ce que la vie ne permet pas. La façon dont Gautier décrit, en 1849, l'élaboration mentale de la Chloris, est, à ce titre, révélatrice ; elle fantasmait la Grèce antique sans se soucier de vraisemblance :

Pendant que tout le monde s'occupait de réformes, d'élections, de Plaine et de Montagne, lui marchant en idée le long du Céphise ou de l'Ilyssus aux rives obstruées de lauriers-roses, regardait les jeunes Athéniennes courir sur le gazon naissant, se choisissant un modèle et cherchait pour la réaliser une colonne tombée de quelque temple de Vénus<sup>29</sup>.

Que reste-il alors de l'hellénisme ? A peine une évanescence, juste la trace du spectre d'une rose...

Francis MOULINAT

## NOTES

1. R. Canat, *L'Hellénisme des Romantiques, la Grèce retrouvée*, Paris : Marcel Voisin, 1951.
2. Idem, *L'Hellénisme des Romantiques, II, le Romantisme des Grecs*, Paris, Marcel Voisin, 1953, p. 183.
3. P. Durey, « la Tradition classique » in *La Sculpture française au XIXe siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1986, p. 298.
4. *Ibidem*, pp. 298-299.
5. *Ibidem*, p. 298.
6. Citons le Mausolée du duc d'Orléans de Pradier (1824), le Monument à Bonchamps (1824) et le tombeau du comte de Bourcke (1826) de David d'Angers, le relief de Rude (1837) pour le tombeau de Cartellier.
7. Les commentaires de Gautier sur cette œuvre sont très éclairants : « L'antique n'est pour rien dans cette figure étincelante d'une beauté toute moderne ; [...] car elle n'est pas de marbre, elle est en chair ; elle n'est pas sculptée, elle vit [...] M. Clésinger a rompu avec le passé. La beauté vivante, telle qu'il la voit et la sent, voilà ce qu'il veut rendre. » (*La Presse*, Feuilleton du 31 mars 1847, Exposition de 1847).
8. Sur Etex, voir Bruno Chenique, « Une œuvre inspirée par André Chenier, la Damalis d'Etex au musée de Lille » in *Revue du Louvre* 1, 1990, XIe année, pp. 26-36. Sur Simart, voir P. Durey, « Le tombeau de Napoléon 1er aux Invalides, les inscriptions de la gloire » in *La Sculpture...*, *op. cit.*, pp. 176-182.
9. «Trois principes bien distincts sont en présence dans l'école française : la Rénovation, la Conciliation, l'Innovation, c'est-à-dire, que les esprits se divisent en trois camps séparés ; l'un, qui veille nuit et jour pour reconquérir la pureté idéale des maîtres du XVIe siècle de l'Italie ; l'autre qui hésite entre le passé et le présent, et voudrait concilier toutes les écoles de l'Europe dans une manière sobre et inoffensive ; le troisième enfin, qui prend le passé pour ce qu'il vaut, pour un enseignement, et qui veut le continuer en fondant lui-même un avenir nouveau. Le chef du premier camp, c'est Ingres ; le chef du second, c'est M. Delaroche ; le commandement du troisième se partage entre MM. Delacroix, Decamps et Paul Huet »

- (G. Planche, « De l'École française au Salon de 1834 » in *Revue des deux Mondes*, tome II, 3e série, 31 mars 1834, p. 83)
10. « M. Pradier veut la conciliation de l'art grec et des études modernes ; M. Paul Delaroche espère l'alliance et l'union des maîtres illustres, quels qu'ils soient, et de la nature qu'il essaie de copier » (*Ibidem*, p. 83)
  11. *Ibidem*, p. 84.
  12. G. Planche. *Études sur l'École française (1831-1852) – Peintures et sculptures*. I. Paris : Michel Lévy frères, 1855, pp. 298-299 (Salon de 1836).
  13. *Cabinet de lecture*, 9 avril 1836, Exposition de 1836.
  14. *La Presse*, 8 avril 1837. Variétés. Sculptures.
  15. *Idem*.
  16. *La Presse*, 18 avril 1845. Feuilleton.
  17. « Un corps de femme est le sujet de statue qui se présente le plus naturellement ; une femme peut se traduire en marbre presque sans mensonge : c'est le même poli, la même blancheur diaphane, la même finesse transparente. A la froideur et à la dureté près, l'on pourrait s'y tromper. » (*Cabinet de lecture*, 9 avril 1836, Exposition de 1836). A ce sujet, il faut noter combien l'imaginaire du poète et de l'écrivain a pu influencer sur sa vision de la sculpture, sur cette question, voir, par exemple, N. David-Weil, *Rêve de pierre : la quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève : Droz, 1989.
  18. *Cabinet de lecture*, 9 avril 1836, Exposition de 1836.
  19. *La Presse*, 22 mars 1839, Salon de 1839.
  20. *Revue de Paris*, tome XXVIII, avril 1841, Salon de 1841.
  21. *La Presse*, feuilleton du 8 avril 1846, Salon de 1846.
  22. A propos des deux groupes en bronze présentés au Salon de 1846, il écrit : « Si l'on avait trouvé dans quelque fouille, en Grèce, en Etrurie, les deux petits groupes de bronze exposés par M. Pradier, à quinze pieds sous terre, encroûtés, rouges de rouille et couverts d'une lèpre de vert-de-gris, nul doute que toute l'Europe savante n'eût éclaté en cris d'admiration ; que de mémoires on aurait composé sur leur origine et leur époque ; quelles ingénieuses hypothèses on eût inventé pour en expliquer les détails et la signification ; à quels prix fabuleux seraient-ils montés, grâce à la concurrence des musées royaux et des amateurs anglais ! » (*La Presse*, feuilleton du 8 avril 1846, Salon de 1846).
  23. « la Chaîne d'or ou l'Amant partagé » in Théophile Gautier, *Œuvres*, Paris ; Robert/Laffont/Bouquins, p. 461 ; voir aussi la préface d'Alain Buisine, *ibidem*, pp. 5-37.
  24. *La Presse*, feuilleton du 23 avril 1848, Salon de 1848.
  25. *Idem*.
  26. *La Presse*, feuilleton du 28 juillet 1849, Salon de 1849.
  27. Sur l'exotisme temporel, voir Jules et Edmond de Goncourt, *Journal (1851-1863)*, I, Paris : Fasquelle et Flammarion, 1956, p. 1360 (23 novembre 1863).
  28. Sur ce rapport aux déceptions du réel, Françoise Court-Pérez écrit : « L'idée du néant est intolérable et l'art (tous arts confondus), le marbre, le fantastique, sont là pour faire échec [...] Que se défasse l'intégrité du corps, voilà la pire angoisse ; et voilà pourquoi le corps antique est miraculeux : il possède la plus grande fermeté. De là le lien de la beauté avec le marbre dur/ La statuaire antique fournit le modèle incomparable de la beauté, son type éternel, et la définition de la beauté ne peut vraiment se dire qu'à travers la sculpture, qui semble son langage approprié, le plus proche du corps, une langue transparente. » (*Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*. Paris : Honoré Champion, 1998, p. 286.)
  29. *La Presse*, feuilleton du 28 juillet 1849, Salon de 1849.

## DE ROMANORUM ARTE VIVENDI ARCHITECTURAQUE.

Octavien remarqua une boutique d'amulettes dont l'étalage était chargé de branches de corail bifurquées et de petits Priapes en or, comme on en trouve encore à Naples aujourd'hui, pour se préserver de la jettature, et il se dit qu'une superstition durait plus qu'une religion.

*Arria Marcella.*

Sauf au cours de son voyage en Italie de 1850, Gautier a eu rarement l'occasion de visiter des monuments romains. Ses itinéraires de voyage l'ont tenu à l'écart, en France, de Nîmes et du pont du Gard, vanté par Rousseau et peint par Hubert Robert, en Espagne de l'aqueduc de Ségovie et, en Algérie, de Tipasa, Djemila, Tebessa. Certes, il devait connaître les thermes de Lutèce et, lors de sa descente du Rhône en 1845, il a aperçu au passage Vienne, dont il ne voit que le « vieux pont dont quelques arches sont romaines » ; mais s'il s'est arrêté à Arles « la romaine » il estime que ses monuments, « sont trop connus et ont été trop de fois décrits pour [qu'il prenne] la peine de les décrire » : il s'agit des arènes et du théâtre dont il parle si rapidement qu'on sait pas s'il les a admirés ou non. Les a-t-il visités d'ailleurs ? On a plutôt l'impression qu'il n'a fait que les regarder de l'extérieur, peut-être étaient-ils fermés.

En Italie, il en va autrement. Son itinéraire lui permet de visiter Vérone, Rome et la Campanie. Malheureusement, son récit de voyage, *Italia*, s'interrompt au milieu de la visite de Florence. Nous savons ce qu'il pense de l'amphithéâtre de Vérone, mais nous ignorerons toujours ses impressions lors de la visite de la Ville éternelle, de ses vestiges architecturaux et de ses sites romains.

En Campanie, les sites importants sont les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, révélés partiellement à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle et suscitant une curiosité et une admiration universelles. Nous savons par le rapport de police qui rend compte de l'*espulsione* de *Teofilo Gottier* que l'écrivain est resté dix ou douze jours à Naples<sup>1</sup>. C'est amplement suffisant pour penser que Gautier a pu visiter ces deux sites archéologiques<sup>2</sup> reliés à Naples par un chemin de fer. Peut-être, comme les personnages d'*Arria Marcella*, a-t-il passé la nuit dans une *osteria* proche des fouilles, peut-être comme Octavien s'est-il promené dans les ruines au clair de lune, peut-être a-t-il visité Pompéi plusieurs fois. Ce qui semble certain en tout cas c'est que, lorsqu'il a écrit son histoire fantastique au cours de laquelle Pompéi redevient telle qu'elle était avant l'éruption du 24 août 79 qui la détruisit, il complète son information par des ouvrages spécialisés. Pierre Laubriet a supposé que la précision archéologique d'*Arria Marcella* doit beaucoup au magnifique ouvrage de François Mazois, *les Ruines de Pompéi*, et au récit *Le Palais de Scaurus* du même auteur<sup>3</sup>. Michel Crouzet de son côté signale l'apport indiscutable du *Voyage à Pompéi* de l'abbé Dominique Romanelli<sup>4</sup>.

Paolo Tortonese enfin, vérifie et complète ces données<sup>5</sup> que la dernière édition d'*Arria Marcella*, dans la bibliothèque de la Pléiade, précise encore<sup>6</sup>.

Les brèves remarques qui suivent ont pour but de définir ce que Gautier pensait de l'architecture romaine. L'admirait-il ? Et si oui, qu'admirait-il particulièrement et quelle était la nature de son admiration ?

### Grandeur :

L'éloge de la grandeur des monuments romains, plutôt convenu, Gautier le formule à propos des célèbres arènes de Vérone et de l'amphithéâtre de Pompéi :

Comme si l'on avait voulu donner une échelle de la médiocrité moderne comparée à la grandeur antique, on a bâti un théâtre en planches dans l'intérieur de l'arène, dont il couvre à peine quelques gradins ; vingt-deux mille personnes pouvaient s'asseoir à l'aise dans l'amphithéâtre romain.<sup>7</sup>

L'amphithéâtre ne les surprit pas. Ils avaient vu celui de Vérone, plus vaste et aussi bien conservé, et ils connaissaient la disposition de ces arènes antiques aussi familièrement que celle des places de taureaux en Espagne, qui leur ressemblent beaucoup, moins la solidité de la construction et la beauté des matériaux.<sup>8</sup>

Pourtant, dans *Arria Marcella*, Gautier s'attarde peu sur l'aspect imposant de certains bâtiments de Pompéi : il nomme à peine en passant, le forum, la basilique, les temples dont le fameux temple d'Isis auquel Nerval a quelques années plus tôt consacré un récit. Les murailles, alors presque entièrement dégagées ne sont pas décrites et la porte d'Herculanum suscite seulement quelques commentaires relatifs à sa ressemblance avec une porte du moyen âge, époque que Gautier n'aimait guère et qu'il jugeait tout au plus pittoresque.

En fait, tout cet aspect de la vie publique des Romains le laisse plutôt indifférent. Sans doute a-t-il trop vu de colonnes, de frontons, de péristyles, chez les vedutistes romains<sup>9</sup> et dans la peinture classique et néo-classique française. Chez Vien (*Saint Denis prêchant la foi en France*, 1767), chez David (*Les Sabines*, 1799), chez Hubert Robert (*L'Incendie de Rome*, 1787), chez Ingres (*Le Martyre de Saint Symphorien*, 1834), chez Delacroix même (*La Justice de Trajan*<sup>10</sup>, 1840) ce ne sont que frontons et astragales. Lorsque les scènes quittent le forum et le parvis des temples pour entrer dans l'intérieur des demeures (ou plutôt des palais), la grandeur martiale ne désarme pas ; rythme solennel des colonnes et des draperies ( David, *Les lecteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, 1789) ; portique corinthien aux lignes sévères scandant comme des accords pompeux la frise des corps aux poses voluptueuses dans *les Romains de la décadence* de Thomas Couture : ce tableau qui a fait sensation au Salon de 1847 est d'inspiration classique puisque deux vers de Juvénal l'ont suscité, et quelque peu moralisateur comme l'a bien vu Gautier :

Des statues aux physionomies sévères, aux attitudes solennelles, représentant les grands Romains des époques glorieuses, assistent, témoins impassibles, du haut de leur piédestal, aux débauches de leurs descendants dégénérés. "



Thomas Couture : Les Romains de la décadence

Quant à la grande toile de Gérôme, *le Siècle d'Auguste*, longuement décrite par Gautier en 1855<sup>2</sup>, et qui se déploie sur un décor architectural d'extérieur, elle appartient elle aussi à une conception classique de l'Antiquité et sa réalisation recherche grandeur et solennité :

Sous un ciel d'un azur placide que ne traverse aucun nuage, se découpe, avec le quadriges qui surmonte son fronton, le temple de Janus... Au devant du temple, Auguste divinisé siège sur un trône d'or... À l'angle droit du socle, se tient debout Tibère adolescent... Sur le marbre de l'escalier monumental...etc

Ce qu'on peut dire du commentaire de Gautier, c'est qu'il est très admiratif, mais aussi très énumératif et que c'est la prouesse technique plutôt que l'inspiration de Gérôme qu'il loue.

En opposition avec toute cette archéologie érudite et solennelle, ce que Gautier va découvrir à Pompéi, c'est la vie quotidienne des habitants de cette petite ville de Campanie, telle qu'elle est révélée par leurs habitations. Et dans cette vie quotidienne, ce qui l'intéresse c'est moins sa ressemblance avec la nôtre que sa différence, car les habitants de Pompéi possédaient, selon Gautier, quelque chose que les siècles ont

presque fait disparaître : un art de vivre dû au goût du confort, pour ne pas dire du luxe, et du beau — d'ailleurs, pour Gautier, luxe et beauté vont de pair.

### Luxe et beauté :

Ainsi, lorsqu'il entreprend de décrire en détail les vestiges de la maison de Diomède, bien qu'en apparence il ne fasse que s'inspirer de Romanelli, par la multitude de petites retouches qu'il apporte au récit incolore de l'honnête « conservateur de la bibliothèque publique de Naples », il indique assez la nature de son admiration. L'*impluvium* est comparé à un *patio* espagnol, formule architecturale qu'il apprécie, et non à un cloître, auquel cette disposition ressemble pourtant beaucoup plus ; il en souligne, comme Romanelli, la commodité par temps de pluie ; à propos du pavement de briques et de marbre blanc, il ajoute que l'effet en est « doux et tendre à l'œil ». Il insiste plus que Romanelli sur les avantages de la disposition de l'*exèdre* « ouvert du côté de la mer pour en aspirer les fraîches brises », car Gautier semble avoir connu le « sirocco », vent d'Afrique dont il parlera dans *Jettatura*. Pour la terrasse, il introduit des couleurs pures : le marbre blanc n'est qu'une décoration chez Romanelli, chez lui la terrasse est toute de ce matériau, elle ouvre sur les jardins « verts » et sur la mer « bleue » ; pour la description du *nymphaeum* (la salle de bain), il abandonne toutes les rébarbatives explications techniques expliquant le système d'alimentation en eaux chaude, tiède, froide, mais a des additions gracieuses quand il parle de « sa cuve de marbre qui reçut tant de corps charmants évanouis comme des ombres » (traduisons : des corps de femmes...), et ce « cubiculum, où flottèrent tant de rêves venus de la porte d'ivoire » — c'est-à-dire de la porte des Songes trompeurs et ici on peut penser que les hommes et les femmes sont à égalité. Enfin, à propos du *gynécée* dont l'abbé ne dit presque rien, il a cette jolie comparaison anthropomorphique : « le *gynécée* ou appartement des femmes, composé de petites chambres en partie ruinées, dont les parois conservent des traces de peintures et d'arabesques comme des joues dont on a mal essuyé le fard. »

Par tous ces détails, Gautier féminise la ville morte, comme un écrin digne de la femme dont la divine forme gît, moulée dans les cendres d'une armoire vitrée, froide et fonctionnelle, sous la curiosité des visiteurs des Studii. Et alors que les compagnons d'Octavien se sont intéressés aux inscriptions, notamment à celles annonçant des combats de gladiateurs, le narrateur contemple autrement la « ville-momie<sup>13</sup> » comme s'il la voyait par les yeux d'Octavien dont les aptitudes visionnaires sont soulignées par les couleurs du monde qu'il découvre.

### Un univers multicolore :

Lors de la visite des ruines que les personnages d'*Arria Marcella* accomplissent en plein jour, le cryptoportique où périt la jeune femme est éclairée d'un « vif rayon de jour [passant] par un étroit soupirail obturé d'orties, dont il changeait les feuilles traversées de lumières en émeraudes et en topazes » ce qui doit conférer à ce lieu un peu de l'aspect magique de la *Grotta azzura* de Capri, où Gautier est peut-être allé rêver comme Nerval à quelque sirène.

Le jeu des couleurs deviendra beaucoup plus intense lorsque la ville ressuscitée paraîtra aux yeux surpris et charmés d'Octavien ; or, chez Gautier, les couleurs sont signe d'une vie intense et riche. Ainsi, la première maison « restaurée » a ses colonnes comme enveloppées d'une « draperie pourpre » et les cimaises « colorées d'ornements polychromes ». La ville ressemble peu à peu à « un de ces tableaux de diorama » dont on sait que c'était un spectacle basé sur un jeu d'éclairages et de couleurs.

À mesure que la lumière augmente, les détails apparaissent, et ce sont de menus éléments de décoration comme la peinture à l'encaustique d'un chien sur un seuil ou « de petites enseignes sculptées et peintes ». Lorsque viendra pour Octavien le moment de pénétrer dans la maison d'Arria Marcella, ce sont toujours les raffinements de la vie privée qui sont mis en valeur. Pierre Laubriet a montré que l'appartement où la belle Pompéienne reçoit le jeune Français est inspiré du *venereum*, ou appartement secret, de la maison d'Actéon. Celui que décrit Gautier est remarquable par son luxe (colonnes de marbre grec d'ordre ionique) et sa décoration bariolée : colonnes « peintes jusqu'à la moitié de leur hauteur, d'un jaune vif, [au] chapiteau relevé d'ornements rouges et bleus » ; « guirlande d'aristoloche [suspendant] ses larges feuilles vertes en forme de cœur aux saillies de l'architecture comme une arabesque naturelle » ; « bassin encadré de plantes » où se tient un flamant rose, « fleur de plume parmi les fleurs végétales ». Une autre salle est revêtue de marbre cipolin (qui est un marbre veiné vert et blanc originaire d'Égypte).

Pour s'harmoniser avec cet univers coloré, Octavien est dépouillé de sa redingote noire et du reste de son habillement moderne et revêtu d'une tunique blanche : on croirait qu'il va absorber tout ce monde coloré en lui et que bientôt il pourra arborer une tunique couleur safran, comme son ami Rufus Holconius, plutôt que l'élégante toge blanche bordée de pourpre des patriciens.

### Confort, commodité et volupté ; invention, fantaisie et virtuosité :

Lorsque Octavien est conduit par Rufus Holconius au théâtre, la description insiste sur la commodité de ce lieu, sa disposition prévue pour le bien-être, son aération, ses raffinements : « une fine pluie d'eau, aromatisée de safran, tombait des frises en

gouttelettes imperceptibles, et parfumait l'air qu'elle rafraîchissait. Octavien pensa aux émanations fétides qui vicient l'air de nos théâtres, si incommodes qu'on peut les considérer comme des lieux de torture, et il trouva que la civilisation n'avait pas beaucoup marché. »

Les soins de toilette appliqués à Octavien dans le nymphæum de la maison d'Arria Marcella rendent compte rapidement d'une sorte de métamorphose du jeune Parisien passés par les mains du strigillaire, parfumé, habillé de blanc. Ce raffinement des mœurs, recomposé d'après des données archéologiques banales, enchante visiblement Gautier qui a visité les thermes de Pompéi ainsi qu'en témoigne le commentaire qu'il fera en 1855 du *Tepidarium* de Chassériau<sup>14</sup> :

Nous avons vu nous-même la voûte que borde une frise d'enfants et de dauphins, la lucarne qui laisse apercevoir le ciel si pur, si transparent, les Hercules de terre cuite séparant les niches à serrer les vêtements des baigneurs. (...) Ce tableau est un de ceux de l'auteur que nous aimons le mieux. Au salon de 1850-1851, il obtint un très-grand succès. Ces jeunes femmes, les unes demi-nues, les autres ayant repris leurs vêtements, assises dans des attitudes charmantes de rêverie et de nonchalance, rajustant leurs cheveux, consultant le miroir de métal poli, cherchant une parure dans leur boîte à bijoux, ou causant entre elles (...) forment un bouquet vivant, très-agréable aux yeux ; la femme qui s'étire avec un mouvement de lassitude voluptueuse, celle qui tend ses mains au reflet de la flamme, une troisième ramassant ses draperies autour d'elle en montrant un dos blanc et souple où s'évaporent les dernières perles du bain, une autre, au visage majestueux et fier, qui s'isole de tout ce babil ...



**Théodore Chassériau : Le Tepidarium**

*Le Tepidarium* est en effet une sorte de triomphe du féminin<sup>15</sup>, avec sa composition pyramidale inscrite dans une architecture cintrée supportée par les statues colonnes d'Hercules séparant les niches pour les vêtements dans une perspective, non pas frontale mais fuyante.

A Pompéi, les formes complexes et l'invention caractérisent la décoration. Ainsi les fresques présentent « des architectures capricieuses ou des paysages de fantaisie ». Ailleurs court une frise « composée de cerfs, de lièvres et d'oiseaux », qui sont des symboles spiritualistes que Gautier semble avoir déplacé du triclinium de la Voie des Tombeaux à ce lieu ; enfin le sol est composé d'une mosaïque de toute beauté et dont le sujet est plus qu'original puisqu'elle « représentait des reliefs de festin exécutés avec un art qui faisait illusion ».

### Symboles et significations :

La plupart des symboles épars dans le récit fonctionnent selon une opposition entre la mort, représentée par le monde moderne, et l'art de vivre des Anciens. Ainsi, « le glorieux phallus de terre cuite coloré et l'inscription *hic habitat felicitas* » figurant sur la plupart des échoppes<sup>16</sup>. Dans le *venereum* d'Arria, au plafond d'une autre salle extrêmement ornée règne une magnifique peinture consacrée aux amours de Mars et Vénus comme il y en avait une dans la maison d'Actéon. L'omniprésence de l'érotisme dans la Pompéi recomposée par Gautier prépare évidemment la rencontre amoureuse mais en fait aussi l'éloge. La décoration est luxueuse et colorée mais non point tapageuse puisqu'elle a été confiée à de grands artistes : la fresque des amours de Mars et Vénus montrait « une pureté de dessin, un éclat de coloris et une liberté de touche qui sentaient le grand maître et non plus le décorateur à l'adresse vulgaire » et la mosaïque était peut-être due à « Sosimus de Pergame<sup>17</sup> ». Ce n'est que pour cet appartement intérieur que Gautier fait de si vifs éloges, signe que les actions qui s'y déroulent sont vouées au Beau, donc au Bien.

Mais les symboles les plus ambigus sont ceux consacrés à la mort. La Voie des Tombeaux qui commence à la porte d'Herculanum est bordée d'édifices funéraires d'architectures variées et les trois jeunes gens s'y attardent, déchiffrant des épitaphes, plaisantant, s'asseyant au *triclinium* funéraire, « joyeux comme des héritiers ». Gautier explique ainsi leur comportement : cette voie « n'offrait pas les mêmes significations tristes pour les anciens, dont les tombeaux, au lieu d'un cadavre horrible, ne contenaient qu'une pincée de cendres, idée abstraite de la mort. L'art embellissait ces dernières demeures, et, comme dit Goethe, le païen décorait des images de la vie les sarcophages et les urnes ».

C'est donc la vie, partout, qui triomphe dans cette cité antique, et Octavien est lui-même un païen de cette époque. Les véritables symboles de mort que Gautier introduit dans son récit, sont ceux qui appartiennent à l'iconographie et l'architecture

chrétiennes, tels la croix qu'Arrius Diomédès porte sur sa poitrine et la cloche qui sonne l'Angélus dans une église voisine des fouilles de Pompéi.

Cependant l'univers moral de Gautier ne saurait être résumé à une opposition simpliste entre un paganisme doté de toutes les vertus et un christianisme destructeur. Le monde antique, et particulièrement le monde latin, n'a jamais été à l'abri des catastrophes naturelles comme le montre bien le sort de Pompéi, frappée une première fois par un tremblement de terre en l'an 63 puis détruite seize ans plus tard alors que ses réparations n'étaient pas achevées ; ainsi, dans le chapitre XIII de *Jettatura*, Paul d'Aspremont, en se rendant au fatal duel qui aboutira à la mort d'Altavilla, voit d'un œil distrait « les colonnes cannelées enduites à mi-hauteur de stuc rouge ou jaune, et les peintures à fresque, et les inscriptions tracées sur les murailles » qui témoignent de ce que l'art de vivre des anciens n'a été qu'un vain effort pour rendre agréable une existence toujours menacée par les forces naturelles. Mais il y a plus. Le duel de Paul et d'Altavilla doit avoir lieu dans les thermes : « C'était là que les femmes de Pompéi venaient, après le bain, sécher leurs beaux corps humides, rajuster leurs coiffures, reprendre leurs tuniques et se sourire dans le cuivre bruni des miroirs ». Ce lieu chargé de si charmants souvenirs n'empêchera pas le duel d'aboutir, d'une façon que n'explique même pas le pouvoir maléfique de Paul, puisqu'il combattra les yeux bandés, à la mort injuste du chevaleresque Altavilla. Paul d'Aspremont, à la fois acteur et victime de la fatalité antique est la figure même du désastre qui menace l'individu et les sociétés, et cela même si le narrateur d'*Arria Marcella* affirme dans un passage célèbre : « Rien ne meurt, tout existe toujours ; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois »<sup>18</sup>.

François BRUNET

## NOTES

- 1 Voir Henri Bédarida, *Gautier et l'Italie*, Boivin, 1934. Bédarida cite un article d'un érudit italien qui a retrouvé ce rapport de police d'où il appert que Gautier a été expulsé comme « socialiste » et qu'il a quitté le royaume des Deux-Siciles le 10 novembre 1850.
- 2 En ce qui concerne Herculaneum, il n'y a rien de sûr, Gautier n'ayant rien écrit de précis sur ces fouilles. Pourtant, son attention sur ces vestiges, d'ailleurs souvent plus saisissants que ceux de Pompéi même, avait dû être attirée par son ami Nerval qui les visita en 1835.
- 3 Pierre Laubriet, « Un informateur de Gautier : François Mazois (à propos d'*Arria Marcella*) », dans *De Jean Lemaire de Belges à Jean Giraudoux*, Nizet, 1970.
- 4 Gautier, *L'Œuvre fantastique*, I, Nouvelles, édit. de Michel Crouzet, Classiques Garnier, 1992.
- 5 Théophile Gautier, *Œuvres*, édit. de Paolo Tortonese, Collection Bouquins, Robert Laffont, 1995.
- 6 Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, édition établie sous la direction de Pierre Laubriet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2002.
- 7 *Italia*, édition de Marie-Hélène Girard, La Boîte à Documents, 1997, p. 74.
- 8 *Arria Marcella*, édit. de Pierre Laubriet, Pléiade, Gallimard, 2002, T. II, p. 291.
- 9 Citons par exemple : Gian Paolo Panini, *Ruines de Rome* (vers 1740) où sont groupés artificiellement la colonne Trajane, le Panthéon, l'obélisque de la Piazza del Popolo, le temple d'Hadrien, le temple de la Fortune et l'arc de triomphe de Janus ; et le tableau d'Hubert Robert : *les Monuments de Rome* (1788) qui groupe le Colisée, l'obélisque, un arc de triomphe, le temple d'Hadrien, un cénotaphe et une statue d'Hercule.
- 10 Par opposition à ce tableau antique (Musée de Rouen), Delacroix éliminera en 1844 tout décor architectural dans *Marc-Aurèle mourant* (Musée de Lyon).
- 11 *Salon de 1847*, *La Presse*, 30 mars 1847. Gautier désigne constamment ce tableau sous le titre de *l'Orgie romaine*.
- 12 *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, première série, Michel Lévy, 1856, p. 218-226.
- 13 L'expression est dans *Jettatura*, chapitre XIII.
- 14 *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, première série, Michel Lévy, 1856, p. 256-7.
- 15 Avant le célèbre *Bain turc* d'Ingres (1863) dont la composition est circulaire et toute en courbes.
- 16 Romanelli cite un seul de ces emblèmes, mais il est vrai qu'Octavien peut se déplacer dans des parties non fouillées de la ville. Cependant, cette pluralité de symboles phalliques indique bien que Gautier cherche à souligner la présence d'un culte populaire de la fécondité.
- 17 Erreur de Gautier qui veut sans doute parler de Sosis de Pergame auteur d'une mosaïque de ce genre décrite par Pline l'Ancien.
- 18 *Arria Marcella*, Pléiade, 2002, II, p. 309, phrase commentée dans l'article célèbre de Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain I*, Presses-Pocket, 1989, [Plon, 1952], p. 315-345.



## THÉOPHILE GAUTIER ET L'ARCHITECTURE POLYCHROME

La question de la polychromie de l'architecture antique est l'une des polémiques les plus vives du monde scientifique du XIXe siècle. Pendant les premières décennies de ce siècle, des historiens, des archéologues et des artistes s'affrontent pour admettre si les monuments de l'Antiquité étaient effectivement couverts de peinture ou non<sup>1</sup>. Rappelons que l'idée de la pureté du marbre nu est théorisée par l'archéologue allemand Winckelmann au XVIIIe siècle. Cependant elle est contrecarrée par des découvertes faites sur le terrain, autant en Grèce qu'en Italie inférieure et en Sicile. Ainsi, en 1815, Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, publie son étude sur le *Jupiter Olympien* dans laquelle il défend la thèse de la coloration de la statue de Zeus réalisée par Phidias. Mais c'est seulement grâce aux travaux de l'architecte et archéologue Jacob Ignace Hittorff que l'idée de la polychromie antique est systématisée<sup>2</sup>. En effet, dans les années 1820, après avoir découvert des traces de couleurs sur diverses parties des monuments antiques de Sélinonte en Sicile, il décide de présenter ses travaux devant l'Académie des Beaux-Arts, à Paris. Toutefois, la controverse qui s'ensuit oppose moins les défenseurs de la pureté du marbre nu aux partisans de la polychromie que, parmi ces derniers, les tenants d'une coloration modérée contre les approbateurs d'une coloration prononcée. Cette controverse dure jusque dans les années 1850 et ne cesse qu'avec la publication, en 1851, de l'ouvrage de Hittorff, *L'architecture polychromie chez les Grecs* et les travaux de Jean-Antoine Letronne qui imposent finalement l'idée de la coloration de l'architecture antique.

Néanmoins, d'une façon étonnante, si les anciens opposants finissent par accepter cette découverte, ils préconisent aux architectes contemporains de ne pas suivre l'exemple des Grecs. Cette recommandation, qui va à l'encontre de leurs propres idées de l'art – puisque depuis longtemps l'Antiquité est considérée comme l'apogée de l'art dont il faut s'inspirer –, amène ces penseurs à des positions extrêmement périlleuses et même, quelques fois sur le chemin d'une certaine indépendance d'esprit. Ainsi, Quatremère de Quincy écrit en 1832 dans son *Dictionnaire historique d'architecture*, que

l'architecture, en tant qu'elle ne peut rien représenter de naturel dans les corps, en tant que ses formes tirent leur valeur d'un ordre de choses indépendant de la matière, n'a nullement besoin de couleurs pour remplir sa vraie destination<sup>3</sup>.

Dans le même genre d'idée, trente-cinq ans plus tard, Charles Blanc, dans sa *Grammaire des arts du dessin*, ne peut admettre que

le sentiment [se soit] laissé étouffer par l'érudition et que l'esthétique [ait] été vaincue par les textes.

Car pour lui,

la philosophie de l'art doit s'élever au-dessus de l'histoire [...] : c'est le privilège des principes d'être indépendants de la tradition, et de passer avant tout, même avant les Grecs.

Sa thèse est la suivante : « A mesure que la création s'élève, elle abandonne la couleur pour le dessin et tend à la monochromie ». Il en va ainsi des minéraux multicolores jusqu'à l'homme, centre de la création. Cet homme « s'est montré revêtu d'une couleur dont les nuances légères, presque imperceptibles, se fondent dans l'unité. » Mais, « si le corps humain est à peu près monochrome au dehors, il contient à l'intérieur des colorations brillantes ». Et quand il devient « créateur à son tour, [il] trouve dans son corps les lois qui vont présider à ses créations. » Ces créations ne peuvent se comparer à la Nature qui « elle seule a conservé les grands secrets de la couleur » et un monument polychrome bâti au milieu de la nature paraîtra misérable avec ses « lumières artificielles » et ses « lourdes harmonies ». De fait, si un

temple [...] est d'un seul ton, quel caractère ne va-t-il pas emprunter de cette indivision qui le fera paraître plus grand, de cette simplicité qui le fera paraître plus solennel !

Cependant,

quand nous serons entrés dans l'intérieur du temple et que nous n'aurons plus sous les yeux les décorations de la nature, alors la polychromie sera opportune et pourra devenir nécessaire [...] pour préciser la pensée qui réside dans l'axe de l'édifice<sup>4</sup>.

Cette position intermédiaire, qui accepte en partie les travaux de Hittorff tout en maintenant une certaine idée winckelmannienne de la solennité de l'architecture est l'une des plus couramment rencontrée au XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour sa part, Hittorff ne peut se contenter de cette position en demi-teinte. Selon lui, il faut copier les Grecs en toutes choses car il regarde « la glorieuse tradition des beaux siècles de l'antiquité comme le type éternel du beau ». C'est pourquoi il répercute sa propre découverte dans les bâtiments qu'il construit à Paris : le Cirque des Champs-Élysées et l'église Saint-Vincent de Paul, deux bâtiments où la polychromie est encore discrète et le Cirque d'hiver, qui revêt une polychromie plus accusée.

L'affirmation de la coloration de l'architecture est donc, au XIX<sup>e</sup> siècle, un rude combat qui a besoin de valeureux défenseurs pour lui assurer la victoire. Pour cela, elle trouve appui sur certains peintres qui représentent des monuments colorés dans leurs œuvres et sur des critiques d'art qui ne manquent pas de donner à cette découverte la publicité qui lui est indispensable.

C'est dans ce sens que nous pouvons nous demander quelle est la position de Théophile Gautier dans cette controverse. En effet, étant lui-même féru de culture antique<sup>5</sup>, cette question de la polychromie n'a certainement pas manqué de l'intéresser. Pour découvrir cette position, nous avons interrogé ses diverses critiques artistiques ainsi que quelques-uns de ses romans et récits de voyage.

En rassemblant les différents feuillets de Théophile Gautier qui font référence à la polychromie de l'architecture, il n'est pas étonnant de voir que ceux-ci semblent suivre la carrière de son instigateur, Jacob Ignace Hittorff. Ainsi, il faut attendre 1844 et le compte-rendu de l'inauguration de l'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris, l'un des premiers bâtiments pour lesquels Hittorff met à profit ses préceptes, pour lire une critique sérieuse et circonstanciée sous la plume de Gautier. Auparavant, il n'en fait que très vaguement mention, comme dans l'introduction de son Salon de 1833 où il écrit que « le peintre arrive à quelques pas derrière [l'architecte et le sculpteur] », puisqu'il «

voile avec ses toiles ou ses fresques les grandes murailles nues ; il colorie les arabesques et au besoin même les statues.

Il faut croire qu'en 1833 la découverte de la polychromie est encore trop récente pour être clairement énoncée et défendue par la critique.

En 1844, en revanche, devant la nouvelle église Saint-Vincent-de-Paul, Théophile Gautier ne reste pas insensible aux tentatives coloristes de Hittorff. Dans son texte, paru dans *La Presse* du 3 novembre 1844, il se réjouit du fait que l'architecte « [promette] de réchauffer et de varier » « l'abus des lignes verticales et horizontales [qui] donne de la froideur à la silhouette du monument » en appliquant des « plaques en lave émaillée, donnant de plus beaux effets que les plus riches mosaïques<sup>6</sup> ». Ainsi, selon Gautier, en apposant ces plaques, même s'il ne s'agit pas ici de véritables peintures décoratives, Hittorff donne à son monument un aspect moins solennel en le rendant plus familier aux utilisateurs.

Par ailleurs, pour l'intérieur de l'église, le critique approuve sans restriction l'emploi subtil de la couleur et en particulier dans le plafond en charpente où elle ne cache pas mais, au contraire, met en valeur. Il écrit à ce propos :

Presque toujours en architecture on arrive à de beaux résultats lorsqu'on se sert comme motif d'ornement des parties réelles de la construction. – Ainsi, pour un plafond, pour une toiture, accentuez, sculptez, travaillez, dorez, peignez les poutres au lieu de chercher à les dissimuler. [...] développez [les motifs d'ornementation], exagérez-les, et vous serez surpris de la facilité avec laquelle les arabesques les plus gracieuses naîtront de tous ces détails qu'on cherche ordinairement à cacher.

Toutefois, Hittorff n'exagère en rien sa décoration et, dans son église, la polychromie reste modérée. Il ne doit pas appuyer outre mesure la ressemblance déjà grande de son église avec un temple païen. Cette ressemblance est d'ailleurs condamnée par Gautier qui écrit :

Nous ne comprenons pas l'architecture catholique empruntant les formes du style grec ; pas plus que nous comprendrions un temple à Vénus Pandémos en style ogival.

Il est vrai qu'à cette époque le gothique est considéré comme l'art catholique par excellence. Ajouter plus de couleurs à un tel bâtiment exposerait l'architecte à une vive contestation. Gautier, devenant dogmatique, condamne le mélange de genres en martelant :

Dans un monument qui n'est pas de fantaisie ou purement ornemental, on ne doit pas se laisser aller aux réminiscences d'une autre époque et d'une autre religion.

Théophile Gautier semble conserver cette position tranchée concernant la décoration d'un bâtiment selon sa destination, lorsqu'en 1857 il relate sa visite à la villa dite « pompéienne » que le prince Napoléon, cousin de l'empereur, vient de se faire construire sur l'avenue Montaigne, à Paris. Jacob Ignace Hittorff en a dressé les plans et élévations mais laissé la réalisation à Alfred Nicolas Normand, ancien grand Prix de Rome. Etant purement de fantaisie (une fantaisie de son propriétaire, amoureux d'art et d'archéologie et fervent admirateur de l'Antiquité), cette maison peut aborder fièrement sa polychromie à l'antique.

Nous l'avons dit, cette demeure est conçue comme une réplique d'une villa de Pompéi. Gautier relaie cette idée dans la description qu'il donne à *L'Artiste* en novembre 1857 où il précise qu'

en isolant son regard [de l'avenue Montaigne] et en le fixant sur la façade, on pourrait se croire à Pompéi, rue de Mercure ou de la Fortune, avant l'éruption du volcan ; car ce n'est point un à peu près élégant, mais une restitution rigoureuse où Vitruve lui-même ne trouverait rien à reprendre, un traité d'archéologie d'une science profonde écrit en pierre et qu'on peut habiter<sup>7</sup>.

Mais Gautier omet de préciser que cette villa est depuis toujours considérée comme une « restauration rigoureuse » [reproduisant] « la maison d'Arrius Diomède » dans la rue des tombeaux<sup>8</sup> ». Le critique ne peut ne pas être au courant de ce point puisqu'il a lui-même visité cette célèbre villa, lors de son passage à Pompéi, en 1850. Il en fait même le décor de son *Arria Marcella* et s'en inspire encore pour son prologue, *La Femme de Diomède*, célébrant la résurrection d'une maison de Pompéi sous Napoléon III. Ce prologue est d'ailleurs récité lors de la fête d'inauguration de la villa pompéienne, le 14 février 1860.

Si la ressemblance architecturale entre les deux villas est récusée de nos jours, puisque le catalogue de l'exposition *Pompéi, Travaux et envois des architectes français au XIXe siècle* note que cette « maison n'a réellement de pompéien que l'atrium tétrastyle<sup>9</sup> », le rapprochement reste pertinent quant à la polychromie. Le texte de Gautier est d'ailleurs une longue description détaillée de cette décoration qui n'est pas sans rappeler celle qu'il donne de la villa d'Arrius Diomède ayant retrouvé son faste d'antan, dans *Arria Marcella*. Plantant le décor d'une action de ce récit pompéien, il écrit :

Octavien se trouva dans une cour entourée de colonnes de marbre grec d'ordre ionique peintes jusqu'à moitié de leur hauteur d'un jaune vif, et le chapiteau relevé d'ornements rouges et

bleus ; une guirlande d'aristoloche suspendait ses larges feuilles vertes en forme de cœur aux saillis de l'architecture comme une arabesque naturelle.

Cinq ans plus tard, il écrit au début de sa description de la villa Napoléon :

La façade présente à l'œil des lignes sobres et pures encadrant des surfaces qu'égayent les richesses de l'architecture polychrome. Le refend des pierres est indiqué avec du minium ; des filets de couleur accusent les ornements des panneaux et de la frise. Un avant-corps tétrasty-le occupe le milieu et forme le vestibule extérieur : il se compose de deux piliers aux angles et deux colonnes ioniennes, teintés de jaune jusqu'à moitié de leur fût et dont les fenêtres, dissimulées dans les grandes divisions de l'architecture, percent, sans en altérer les lignes, la façade.

Par ailleurs, les deux descriptions comportent de nombreux points communs qu'il est inutile de reproduire ici pour prouver que Gautier voit dans la villa du prince Napoléon une architecture qu'il avait rêvée sept ans plus tôt, en visitant les ruines de Pompéi. Chez le cousin de l'empereur, il retrouve tout le luxe de l'Antiquité, il jouit pour un instant d'un saut dans le passé et il peut se croire, tout comme Octavien, le héros de son récit, « lui, Français du dix-neuvième siècle, au temps de Titus ».

Ce sentiment de luxe que Gautier éprouve dans la villa pompéienne tient pour beaucoup dans la polychromie et il le fait bien sentir dans son article. D'ailleurs, celui-ci, à l'instar de la maison, semble uniquement fait pour imposer l'idée de la coloration de l'architecture antique. On y sent la fierté de Gautier d'attacher son nom à la défense de la théorie de Hittorff. Il est vrai qu'il a lui-même fait directement l'expérience de la polychromie grecque, quand en 1852, sur le chemin de retour de Constantinople, il s'est « hissé sur l'attique du Parthénon [et y a] vu des traces non équivoques de bleu et de jaune<sup>10</sup> ». C'est donc presque avec l'assurance d'un archéologue qu'il prend la plume et qu'il énumère doctement les éléments polychromes de la villa de l'avenue Montaigne.

Cette visite de la maison pompéienne, ainsi que sa présence lors de son inauguration prouve les liens qui existent entre Théophile Gautier et le prince Napoléon. Ceci nous permet alors de penser que le poète fréquente aussi à cette époque Jacob Ignace Hittorff. Malheureusement, il n'est pas possible de mettre au jour la véritable teneur de leur relation et d'en préciser le commencement. Nous pouvons néanmoins évoquer quelques vraisemblances : ainsi, si avant 1844, les deux hommes ne se connaissent pas, comme le prouve une lettre de Hittorff à Gautier, datée du 22 octobre 1844<sup>11</sup>, dans laquelle le style est poli et retenu, ils font peut-être connaissance lors de la visite de l'église. Néanmoins, ils se lient plus certainement par la suite, au début de l'Empire, grâce à de nombreuses relations communes, dont font partie Arsène Houssaye, Paul de Saint-Victor, la princesse Mathilde, etc.

Ces liens que l'on peut deviner amicaux amènent Théophile Gautier à donner, à

l'occasion du Salon de 1859, une critique d'une œuvre d'art particulière, commandée en 1854 par le prince Napoléon et exécutée sur les dessins de Jacob Ignace Hittorff ; un « modèle en relief de la restitution d'un temple grec, du temps de Périclès, dédié aux Muses », comme l'écrit Gautier.

Cette œuvre d'un mètre de haut, dont la localisation est maintenant inconnue, affirme elle aussi la thèse de la coloration de l'architecture antique. Les dessins de Hittorff renfermés dans un recueil des plans et élévations de ce Temple des Muses (1858, Cologne, Universitäts- und Stadtbibliothek) montrent toute l'attention qu'il a apportée pour faire ressortir la polychromie. Il écrit d'ailleurs dans une dédicace au prince Napoléon, adjointe à ce recueil :

Vous avez ordonné, Prince, que le travail fût des plus précieux et les ornements les plus délicats aux couleurs brillantes et harmonieuses, découpés et incrustés comme des mosaïques, ont fait de la magnifique restitution d'un temple hypaethre du siècle de Périclès, une œuvre unique par sa merveilleuse exécution.

Paul Mantz dans sa critique de *La Gazette des Beaux-Arts* comprend bien la position de l'architecte quand il écrit que

M. Hittorff a trouvé là l'occasion d'appliquer, dans des dimensions réduites, les résultats des savantes études qu'il a faites sur l'architecture polychrome des temps antiques. Tout est peint dans ce petit temple, et les ornements les plus délicats y sont incrustés comme par la main d'un habile mosaïste<sup>12</sup>.

Pas ailleurs, la lecture d'autres critiques nous donne la preuve que la polychromie antique est toujours à cette époque un sujet sensible. C'est par exemple le cas de Maurice Aubert qui écrit que

la plupart des critiques mentionnent, avec quelques réserves, la polychromie du modèle qui attirait l'attention par son aspect quelque peu étrange [...]. On a dépensé là beaucoup de talent pour un effet médiocre. Cette tentative ne nous habituera pas à un bariolage qui est peut-être conforme aux traditions archéologiques, mais qui aura toujours l'inconvénient de détruire l'harmonie architecturale et de rapetisser les proportions des grands monuments, auxquels il faut laisser leur imposante nudité<sup>13</sup>.

Pour sa part, et d'une manière bien étonnante, Gautier ne prend pas partie ni pour l'un ni pour l'autre des deux bords. Il se contente d'éluder la question en qualifiant laconiquement Hittorff de « champion de l'architecture polychrome », à la suite de quoi, il préfère s'intéresser aux formes architecturales, aux bas-reliefs et aux statues ainsi qu'à la peinture d'Ingres ornant le posticum.

La raison de cette position décevante est difficile à comprendre. Nous pouvons d'une part penser que pour lui la coloration de l'architecture est un fait acquis et qu'il n'en parle pas parce qu'elle va de soi ; d'autre part, pour une raison bien pragmatique, le fait que sa critique soit publiée en octobre 1859, soit quatre mois après la fermeture

re du Salon, fait penser que son avis a perdu de son mordant quand la polémique est déjà retombée. Ce deuxième point semble d'ailleurs être prouvé par le peu de lignes qu'il accorde à cette œuvre.

Toutefois, le silence de Gautier sur la coloration du Temple des Muses de Hittorff peut aussi être le symptôme d'une évolution dans sa conception de la polychromie de l'architecture. En effet, dans les numéros du 13 mai et du 7 août 1867 du *Moniteur universel*, il donne deux textes à propos du nouvel opéra de Paris construit par son ami Charles Garnier, où il exprime une nouvelle théorie. Ainsi, même s'il considère toujours qu'il faut de la couleur « sur ces vastes surfaces blanches [pour amuser] l'œil, qui ne saurait se contenter seulement de lignes et auquel il faut des tons » et, si pour lui,

il nous est si difficile de comprendre, quoique la preuve en soit acquise, qu'on ait recouvert de couleurs, sans doute hiératiques, ce marbre dont la nudité nous semble si belle dans les ruines des Propylées, du Parthénon et du temple de Thésée,

il ajoute qu'

il y a une différence entre la décoration factice des diverses parties d'un monument bâti d'une seule matière et la variété de tons naturelle de la pierre, du marbre, du bronze et de l'or ; la sincérité des nuances charme l'œil qui ne se sent pas trompé<sup>14</sup>.

Gautier confirme cette nouvelle position dans sa critique du mois d'août quand il écrit que

sans pousser à l'extrême le goût de la polychromie, le jeune architecte de l'Opéra, qui reste sage jusque dans ses hardiesses, a cherché la coloration par la variété des matériaux gardant leurs nuances naturelles. Rien n'est peint sur cette façade, où la pâleur froide des monuments monochromes est habilement évitée et qui néanmoins conserve une sérénité lumineuse et tranquille, que ne trouble pas la diversité des tons sobrement employés, et résultant du choix de la matière.

Par la suite, il précise son point de vue en marquant sa préférence pour la décoration des monuments italiens de la Renaissance et du baroque à celle des temples grecs :

L'Italie qui en fait d'art vient la première après la Grèce, a employé les marbres de couleur avec une profusion étonnante, Palladio, Sammichele, Longhena, Sansovino, Scamozzi ne s'en sont point fait faute, et personne pour cela n'en a trouvé moins purs les charmants édifices qu'ils ont élevés.

Cette dernière référence au « charmant » est symptomatique de l'esthétique de Gautier mais aussi de tout le second Empire. A cette époque, le style n'est définitivement plus au sévère du néoclassicisme, qui a pu se propager jusqu'à la deuxième

République. Sous Napoléon III, on cherche des références dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le baroque tardif et le rococo, et l'opéra de Charles Garnier en est le meilleur représentant. D'ailleurs, pour Gautier, les théâtres et les opéras sont des lieux particulièrement propices à l'expression de ce « charmant ». Il exprime cela quand il écrit dans son feuilleton de mai :

N'oublions pas que l'Opéra est un centre rayonnant, une sorte de cathédrale mondaine de la civilisation, où l'art, la richesse, l'élégance célèbrent leurs plus belles fêtes. Une splendeur joyeuse ne messied pas à son architecture qui, tout en respectant le bon goût, ne doit cependant pas affecter une austérité hypocrite. Il est bon que l'aspect du mouvement éveille une idée de plaisir par la beauté de ses lignes, le luxe de sa matière et la gaîté de sa coloration.

Et dans la livraison d'août, il renchérit :

L'opéra, c'est le temple de la civilisation moderne, c'est là qu'aboutissent l'art, le luxe, l'élégance, tous les raffinements de la haute vie.

L'art, le luxe, l'élégance, les raffinements de la haute vie, nous retrouvons là, les maîtres mots de l'esthétique de Gautier. Celle qu'il n'a de cesse d'exprimer dans son œuvre en vers autant qu'en prose. Comme exemple citons un extrait des *Variations sur le carnaval de Venise* dans *Emaux et Camées* où le poète évoque la ville qu'il aime tant et qui dispute son cœur avec Athènes :

Sur une gamme chromatique,  
Le sein de perles ruisselant,  
La Vénus de l'Adriatique  
Sort de l'eau son corps rose et blanc.

Les dômes, sur l'azur des ondes  
Suivant la phrase au pur contour,  
S'enflent comme des gorges rondes  
Que soulève un soupir d'amour.

L'esquif aborde et me dépose,  
Jetant son amarre au pilier,  
Devant une façade rose,  
Sur le marbre blanc d'un escalier.

Cette pompe fastueuse des palais italiens, dont Venise peut être considérée comme le paradigme, a profondément marqué Gautier. Il est en cela en accord avec le second Empire qui désire reproduire cette abondance de luxe. Les fêtes organisées par le nouveau régime et auxquelles il assiste lui permettent d'assouvir sa soif de fastes. En outre, au milieu des années 1850, il exprime directement ce désir de luxe en jouant le rôle de directeur artistique pour la réalisation de l'hôtel de la Païva, sur les Champs-Élysées. Là, grâce à la fortune de cette aventurière, il se permet une débauche de

matériaux rares, de marbres de différentes origines, de métaux finement travaillés, de bois de diverses essences ; il fait appel aux meilleurs ouvriers et artisans ; il invite les plus grands peintres de l'époque : Jean-Léon Gérôme, Paul Baudry, Eugène Fromentin. Et toujours l'enduit peint est absent, remplacé par les matériaux luxueux naturellement colorés car ils sont générateurs de sensualité.

Cette préférence de la part de Gautier semble être un désaveu des théories de Hittorff puisque, s'il n'en rejette pas la découverte primordiale, il en refuse du moins la réutilisation dans l'architecture contemporaine. Comme si, à cause de son affaiblissement face au puissant baron Haussmann, Hittorff perdait en même temps ses principaux supports. Cependant, à l'inverse de Hittorff, ce n'est pas la vérité historique que Gautier recherche à tous prix. Il se

soucie assez peu des ruines, lorsque la beauté en est absente et qu'elles sont réduites à l'état de simples tas de moellons<sup>13</sup>,

comme il l'écrit dans son *Constantinople*. Les ruines n'ont pour lui d'intérêt que parce qu'elles sont les vestiges des fastes d'une époque révolue qu'il idéalise. Elles ne sont qu'un support sur lequel il peut laisser aller son imagination à des reconstitutions poétiques ou romancées, comme dans *Arria Marcella*. D'ailleurs, dans cette nouvelle, il s'exclame :

L'aspect de Pompéi est des plus surprenants ; ce brusque saut de dix-neuf siècles en arrière étonne même les natures les plus prosaïques et les moins compréhensives, deux pas vous mènent de la vie antique à la vie moderne, et du christianisme au paganisme.

Il apprécie ses déambulations dans les ruines de Pompéi mais ne peut se contenter d'une admiration romantique. Il voudrait être comme Octavien, dans son récit pompéien : pouvoir vivre une journée dans la ville antique renaissante ou, comme Guy de Malivert dans *Spirite*, voir « dans un éblouissement rapide [...] le Parthénon comme il était aux jours de sa splendeur ». Il est même certain que Gautier préfère la reconstitution de la villa du prince Napoléon aux ruines de Pompéi, puisque la villa offre aux sens le luxe de l'Antiquité et ce, sans effort. Il en accepte la polychromie car elle lui est agréable mais l'émotion aurait été plus grande encore si elle avait été éveillée par des matériaux naturellement colorés. Il rejoint en cela l'avis du baron Haussmann qui écrit dans ses *Mémoires* :

Autant j'approuvais l'utilisation de la mosaïque, de la fresque ou de la peinture à l'huile sur toiles marouflées, pour décorer les murs des églises, en y représentant des sujets religieux pouvant contribuer à l'édification des fidèles, autant je trouvais indignes de la majesté de ces monuments les badigeonnages dont on barbouille nombre d'églises en Italie et ailleurs, pour simuler des tentures ou des tapisseries dont elles ne peuvent pas se donner le luxe.

Grecs, Italiens ou Français, l'enduit coloré non seulement de la surface des murs, mais encore des fûts, cannelures et chapiteaux de colonnes, des plinthes, corniches, moulures des frises,

et voussures de voûtes, dont le but est de remplacer la froideur et la monotonie de la pierre par des teintes plates diverses, a, selon moi, le grand tort de cacher la beauté simple et noble des matériaux de taille employés dans la construction. Et quand on agrémenté cet enduit d'ornements variés, qui me rappellent ces tatouages dont les peuples barbares couvrent leur nudité, en guise de vêtement, je ne puis m'empêcher de trouver grotesque ce mode prétentieux de décoration<sup>16</sup>.

L'idée de mensonge de la peinture appliquée sur les murs, que Haussmann formule ici, est aussi évoquée par Gautier quand il parle de « décoration factice des diverses parties d'un monument ». Cette idée est symptomatique de l'esthétique du poète. En effet, le mensonge n'existe pas dans l'Age d'or mythique dans lequel il rêve un retour. La beauté, exprimée par l'art, le luxe, l'élégance et le raffinement, y est vraie, sans tache, sans malice, sans rapport à l'argent. Dans la société contemporaine, les œuvres d'art exécutées avec passion sont des réminiscences de cette époque merveilleuse. Malheureusement, elles sont trop rares car viciées par la modernité. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'il préfère l'Orient à l'Occident, puisque l'Orient est resté plus authentique. La preuve lui en est donnée lors de son séjour à Constantinople où il découvre un monde encore éloigné de « notre plate et laide civilisation ». Dans son récit, les mosquées et surtout les palais sont l'occasion de longues descriptions où abondent les matériaux précieux, à l'opposé de la froideur des monuments parisiens.

De plus, cette soif de luxe n'est pas réservée à la seule architecture. Gautier se régale des couleurs, des senteurs et des goûts de la nourriture, il ne se lasse pas de détailler les vêtements aux riches broderies qui sont pour lui une véritable fête. En revanche, quelle déception quand il aperçoit sur le bateau qui le mène dans la capitale turque

deux ou trois Grecs [portant] la fustanelle et une veste blanche agrémentée assez élégante ; mais [...] coiffés de bonnets de coton comme les Bas-Normands !

Son effarement est toutefois apaisé quand il remarque que

ces bonnets de coton, vus de près, offraient quelques passementeries de fil qui en mitigeaient un peu la triviale laideur [...].

Ainsi, comme on l'a souvent répété, tout doit être pour Gautier matière à une jouissance esthétique, tout doit porter le sentiment du beau. Il n'a pas de préférence pour un art plutôt qu'un autre, pour le grand art plus que pour les arts mineurs, mais il préfère le pittoresque à l'emprunté. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que, dans ses descriptions, il emploie très souvent le terme « matière » qui s'applique aussi bien à la pierre, aux métaux, aux tissus, à la peinture. Un artisan de talent ne saurait mentir et, travaillant cette matière selon ses règles propres, exécute une œuvre simplement belle.

Pour Théophile Gautier, une architecture est donc comme une toile, elle est inachevée tant qu'elle n'a pas été colorée. Un bâtiment monochrome n'est qu'une gri-

saille qui attend la couleur. Cependant, s'il accepte les découvertes de Jacob Ignace Hittorff et s'il peut s'en faire le défenseur dans les décennies 1840-1850, par la suite, il préfère des monuments dont la coloration provient directement de la spécificité des matériaux utilisés. Il semble alors évoluer de l'art quarantuitard, qui cherche ses exemples dans la Grèce retrouvée, vers l'éclectisme baroque de l'Empire.

Pourtant, plus qu'une contradiction, cette évolution d'esprit est, dans le monde artistique, tout à fait logique. En effet, si au cours de la monarchie de Juillet, dans une conception saint-simonienne, les artistes rêvent de transformer Paris en une nouvelle Athènes, ils voient, après la déception de la deuxième République, l'arrivée du second Empire comme un bienfait et en espèrent une digne politique artistique. Cet espoir est d'ailleurs renforcé par les travaux du baron Haussmann, qu'ils considèrent comme une régénération de la ville et le préambule à de nombreuses commandes officielles.

En outre, plutôt qu'une évolution sans retour, plutôt qu'une préférence définitive pour l'éclectisme baroque contre le rationalisme néo-grec, Théophile Gautier favoriserait plutôt l'association des matériaux naturellement colorés aux formes architecturales parfaites de la Grèce antique. En effet, l'impression forte qu'il a reçue sur l'Acropole ne peut pas être effacée par la vue de l'Opéra de Paris. Il rêve plutôt d'une alliance extraordinaire, on pourrait dire impossible, de la sensualité du baroque avec la sobriété raisonnable de l'antique. L'alliance de Venise et d'Athènes. Cette idée de l'association des contraires est un vieux mythe qui connaît un fort regain au XIXe siècle. A cette époque, on cherche à allier la raison à l'amour, c'est-à-dire l'enseignement de Platon à celui du Christ. Le but de cette alchimie est de retrouver l'idéal, de renouer un dialogue privilégié avec Dieu, de retourner enfin dans l'Age d'or.

**Pierre-Olivier DOUPHIS**

## NOTES

- 1 Pour une présentation approfondie de cette polémique nous renvoyons au texte de Marie-Françoise Billot « Recherche aux XVIIIe et au XIXe siècles sur la polychromie de l'architecture grecque », in cat. expo. Paris, Rome, Athènes, pp. 61-125.
- 2 Précisons que pour Hittorff, la polychromie provient du fait que « les premiers temples des Grecs étaient de bois et leurs premières idoles venues d'Égypte, de la même matière recouverte de couleurs conservatrices, [et aussi] que le besoin de conservation des sanctuaires devait leur faire appliquer des couleurs analogues à celles des images qu'ils étaient destinés à recevoir, afin que les temples et les idoles pussent offrir, avec une durée égale, un aspect concordant. » Extrait du mémoire de Jacob Ignace Hittorff, lu en 1830 à l'Institut de France, Académie des beaux-arts et des inscriptions et belles-lettres, publié dans Hittorff (Jacob Ignace), *L'Architecture polychromie chez les Grecs*, Paris, 1851, p. 13.
- 3 Quatrième de Quincy (Antoine Chrysostôme), *Dictionnaire historique d'architecture...*, 2 t., Paris, 1832.
- 4 Blanc (Charles).- *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*, Paris, Renouard, 1867, p. 244 et sqs.
- 5 N'écrit-il pas dans son article sur l'église Saint-Vincent-de-Paul, que « personne plus que nous n'est admirateur de l'art grec ; nous le sommes à ce point qu'on nous a souvent accusé de paganisme » (« Inauguration de l'église de Saint-Vincent-de-Paul », *La Presse*, 3 novembre 1844).
- 6 Cet essai coloriste, tout à fait particulier puisqu'il ne s'agit pas de peinture directement appliquée sur les murs, est d'ailleurs un échec puisque quelques années après leur installation, ces plaques en lave émaillée, dont Hittorff est lui-même le promoteur, sont enlevées à la demande des paroissiens qui sont autant choqués par la représentation de personnages nus que par l'aspect criard des couleurs.
- 7 *L'Artiste*, 29 novembre 1857, p. 193-196.
- 8 Nous reprenons ici une citation malheureusement anonyme rapportée par Marie-Claude Dejean de la Batie dans son article *La Maison pompéienne du prince Napoléon, avenue Montaigne*, paru dans *La Gazette des Beaux-Arts*, avril 1976, t. LXXXVII, p. 129.
- 9 Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 14 janvier-22 mars 1981.
- 10 *L'Artiste*, 29 novembre 1857, p. 193.
- 11 Lov. C 495, f. 152, publiée dans *Correspondance générale de Théophile Gautier*, t. 2, Droz, Genève, n° 589, p. 186. Hittorff écrit à Gautier de la part d'Émile de Girardin et il lui demande de venir visiter l'église Saint-Vincent-de-Paul et d'en faire la critique.
- 12 Mantz (Paul), « Salon de 1859 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, II, p. 33.
- 13 Aubert (Maurice), *Souvenirs du Salon de 1859*, Paris, J. Tardieu, 1859.
- 14 « *Le nouvel opéra* », *Le Moniteur universel*, 13 mai 1867.
- 15 *Constantinople*, chapitre Smyrne.
- 16 Haussmann (Georges Eugène).- *Mémoires du baron Haussmann, grands travaux de Paris*, Paris, Guy Durier, 1979, t. II, p. 238-239.

## L'OPÉRA DE PARIS

L'Opéra de Paris a été créé le 28 juin 1669 et son histoire est bien connue<sup>1</sup>. Il apparaît dès sa naissance comme une institution de toute première importance, mais, paradoxalement, il eut beaucoup de peine à trouver une salle digne de lui : il est passé de la rue Mazarine au Palais-Royal, puis rue Saint-Nicaise, puis rue de la Loi (l'actuelle rue de Richelieu) — c'est là que fut assassiné le duc de Berry en 1820 —, puis salle Favart, puis rue Le Peletier en août 1821. Cette disparité entre un renom et un lieu d'accueil en fait un sujet qui revient périodiquement dans l'actualité, et Gautier, le feuilletoniste par excellence de tous les problèmes et de toutes les manifestations artistiques de son temps, ne pouvait manquer de s'impliquer très passionnément quand fut envisagée la construction d'un nouvel Opéra, un des ouvrages de prestige qui s'inscrivait dans le cadre des grands travaux du Paris moderne d'Hausmann, et qui devait se révéler digne à la fois de sa destination et de la gloire du Second Empire.

Gautier a consacré au nouvel Opéra cinq longs feuilletons, qui s'étalent sur huit ans, du 11 février 1861 au 2 août 1869.

Le projet de construction fut mis au concours ; cent-soixante-dix projets furent retenus et proposés au regard des Parisiens. Gautier se dit ébloui par cette abondance, voire même un peu désemparé et débordé par une profusion quasi hétéroclite de dômes, de frontons, de portiques, d'arcades de tous styles, plus ou moins hauts, plus ou moins colorés.. La variété est infinie, et certains architectes se sont laissés emporter par leur imagination : l'on peut ainsi passer du palais de cristal à un alhambra ou à une pagode chinoise..... Il est vrai qu'il se posait un réel problème technique. L'architecture a ses lois, son esthétique, qui régissent les constructions : on reconnaît immédiatement un temple, un palais, un arc de triomphe, mais le théâtre n'a pas de loi ; les théâtres antiques, obéissant à des mœurs très différentes des nôtres ne peuvent servir de modèle, et le théâtre, pourtant au centre des activités culturelles de l'époque, n'a jamais fait l'objet d'une construction spécifique durable, le seul théâtre à l'aspect monumental existant à l'époque étant l'Odéon. Les architectes sont donc livrés à eux-mêmes, ils hésitent, tâtonnent sans arriver à rien de définitif. Gautier est donc amené à donner ses propres intuitions en la matière et les projets présentés lui ont paru dans l'ensemble trop tristes et trop massifs pour un lieu de plaisir :

Il semblerait qu'une architecture élégante, fleurie, coquette même et un peu chargée d'ornements, conviendrait mieux qu'une autre. Trop de sévérité ne serait pas de mise. Un lieu de plaisir doit avoir l'aspect gai, clair, heureux, épanoui et comme en fête.

Deux projets ont retenu particulièrement son attention, comme ils ont retenu celle du public qui s'est amassé autour d'eux : ce sont les n° 30 et 34, des numéros, puisque les projets sont présentés anonymement. Il va donc les décrire, avec un

vocabulaire précis dans sa technicité, tout en faisant ressortir l'impression qui s'en dégage, le tout assorti de jugements esthétiques personnels :

La façade se distribue avec une clarté heureuse (...) des ornements choisis avec goût....

Il va même jusqu'à suggérer quelques corrections qui parfaieraient l'ensemble :

Quelques marbres de couleur meubleraient (...) la porte principale gagnerait (...)

Le n° 30 lui paraît concilier harmonieusement des impératifs contradictoires :

Quoiqu'il ait une légèreté élégante, l'édifice se piète carrément et présente des garanties de solidité monumentale.

Après avoir étudié ces deux projets qui lui paraissaient les plus intéressants, Gautier picore encore quelques détails par-ci par-là : ici un œil-de-bœuf original et neuf, là des toits côtelés en forme de clochetons, là un bizarre toit conique en porcelaine bleue et blanche...

Ces comptes rendus n'occupent que les deux tiers du feuilleton : quittant le rôle de juge artistique, Gautier emprunte celui du spectateur. En tant que critique professionnel, sa propre expérience est très vaste : il a fréquenté non seulement les salles parisiennes, mais aussi les salles étrangères, La Fenice, la Scala, San Carlo, à Londres le théâtre de sa Majesté et Covent Garden, les théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg et de Moscou, les théâtres de Munich et de Berlin.... C'est pourquoi il demande aux architectes de s'inspirer des expériences européennes, et tout particulièrement pour ménager le confort du spectateur. Il va passer en revue les problèmes d'aménagements intérieurs, desquels les architectes ont d'intéressantes leçons à tirer : les problèmes de circulation du public, de ventilation, d'éclairage, d'acoustique ( pas de décorations en saillies qui dévient les sons...) lui paraissent devoir être intégrés de manière primordiale au projet dès sa conception. Et ce premier feuilleton se termine par une exhortation à la grandeur et au luxe, en vue des siècles futurs :

(..) bâtissons, - *urbi et orbi*, - avec la pierre, le marbre, l'airain, le fer et l'or, sans ménager la place, un théâtre colossal, cœur étincelant d'une immense étoile de railways.

Ce fut, on le sait, Charles Garnier qui remporta le concours. C'était un ami proche de Gautier : ils s'étaient rencontrés en 1852, sur le *Leonidas* qui les emmenait à Constantinople, où Gautier allait rejoindre Ernesta Grisi et Estelle. Ils se lièrent immédiatement de sympathie, et, comme l'atteste la *Correspondance*, leurs relations furent étroites et durables, au point que Garnier consultait régulièrement Gautier sur ses intentions artistiques aussi bien que sur les aléas de la réalisation du projet. Garnier avait d'ailleurs participé à la rénovation de la salle Lepeletier en 1863.

Quand le choix de l'architecte fut connu, Gautier lui consacra tout son feuilleton du 13 mai 1863, et ce fut pour lui l'occasion de rendre un vibrant hommage à l'ex-

périence, à l'audace, en un mot au talent de Garnier. Ce dernier incarne pour Gautier les qualités contradictoires et cependant indispensables à la réalisation d'un projet comme celui d'une salle d'opéra digne de Paris. Ce qui caractérise l'approche de Gautier dans ce compte rendu, c'est le contact avec le réel : il ne juge pas au nom de grands principes mais par le côté pratique : l'esthétique doit être respectée, certes, c'est l'évidence même, mais elle doit être au service de la réalité et de la destination du monument. Gautier apprécie tout particulièrement le fait que le projet de Garnier soit matérialisé dans une maquette, qui reproduit à l'identique le futur monument, de sorte que le visiteur n'a pas besoin de faire appel à son imagination pour « voir » ce que sera la réalisation : il l'appréhende directement.

Il ne peut être ici question de suivre le déroulement des descriptions, mais il est évident que le texte de Gautier a d'abord valeur de témoignage : il s'agit d'évoquer le monument avec à la fois le plus de précision possible et suffisamment de recul pour donner une idée d'ensemble. Ces pages ont une réelle valeur dans la mesure où elles donnent la physionomie du monument au moment de sa naissance ; elles marquent donc une date dans l'histoire de l'architecture française ; certes « l'Opéra Garnier » existe encore à l'heure actuelle, et il n'a pas eu le sort d'autres monuments de Paris pour lesquels les feuilletons de Gautier sont la seule trace qui reste de leur physionomie sous le second Empire ; je pense par exemple à l'œuvre d'Auguste Préault et sa Palingénésie qui devait décorer le Panthéon, ou aux peintures murales de Chassériau à la Cour des Comptes, œuvres englouties pendant la Commune. Sans entrer dans l'étude de l'art descriptif de Gautier, disons, pour synthétiser, que ces descriptions ont les qualités traditionnellement reconnues aux descriptions de Gautier : la précision, nous l'avons déjà dit, qui fait appel à un vocabulaire technique spécifique employé avec pertinence. La tâche du feuilletoniste est de faire voir par les mots au plus grand nombre possible de lecteurs qui ou bien n'auront jamais l'occasion de voir par eux-mêmes, ou bien seront guidés par la science du descripteur dont l'œil toujours en éveil s'attache aussi bien aux lignes qu'aux couleurs ou aux volumes, et qui sait faire ressortir les caractéristiques originales ou les beautés de l'objet décrit.

Gautier ne perd jamais cette ligne directrice qui structure tous ses feuilletons, mais son originalité, nous semble-t-il, est dans le point de vue auquel il se place : pour décrire le monument, il se place pour ainsi dire dans la position de l'architecte, dont il dégage les impératifs ; il suit le cheminement du projet, en suivant celui de l'architecte : il ne s'agit pas de construire une belle façade, et ensuite d'imaginer les installations intérieures ; il faut partir des nécessités intérieures, très spécifiques en ce qui concerne un théâtre, puis ensuite seulement les habiller. Il voit les choses pour ainsi dire de l'intérieur et suit le projet depuis sa première hypothèse. Il faut qu'il y ait

d'abord une prise de conscience très nette des problèmes techniques spécifiques en la matière, -on ne construit pas une vaste salle de théâtre comme une église ou un palais- et ces impératifs une fois intégrés doivent déterminer le cheminement du travail créatif de l'artiste ; ce n'est qu'une fois que cet aspect purement technique est résolu, que peut, - et doit,- intervenir le talent, qui s'exprimera dans les limites imposées et acceptées. Si l'artiste réussit à concilier ces contradictions, toute son originalité pourra s'exprimer et prendre son sens, parce que l'œuvre obéira à une nécessité interne qui la fondera.

Gautier réagit en artiste : il possède un système de références esthétiques héritées de sa vaste culture ; et il reste égal à lui-même : extrêmement sensible à l'harmonie générale, le mariage des lignes ou des couleurs obéit à des lois qui, transgressées, conduiraient au laid, or le principe fondamental avec lequel il n'a jamais transigé est le respect du beau. On pourrait penser que la solidité de la structure de son microcosme amènerait à une forme de rigidité, voire de sclérose ; certes il lui arrive de porter un jugement réservé s'il estime que certaines règles esthétiques ne sont pas rigoureusement observées : c'est le cas des escaliers de l'arrière du monument, qui ne sont pas symétriques ; et cela gêne le critique, mais, comme, après tout, on ne peut les saisir simultanément par le regard, le sentiment de ce manquement est purement théorique. On pourrait craindre que Gautier se laisse entraîner à une condamnation de la modernité. Or il n'en est rien. Un aspect frappant dans ces feuilletons sur l'opéra est la souplesse de son adaptation au sujet, la facilité et la sincérité avec lesquelles il s'extasie devant les réussites originales de l'architecte. Ce qu'il admire le plus peut-être chez Charles Garnier c'est la façon dont ce dernier a su mettre son art au service de la technique et de la réalité : Garnier a su faire preuve d'esprit pratique sans rien renier de son art et de son originalité, sans sacrifier la beauté.

Pour terminer, je voudrais mettre l'accent sur le ton général de ces quelques feuilletons : c'est l'enthousiasme vibrant de Gautier pour la profusion du luxe, aussi bien dans le choix des matériaux que dans la décoration artistique, un luxe mis au service de la grandeur, non sans une pointe de chauvinisme. Certes Gautier n'a pas vu l'inauguration du monument qui n'eut lieu qu'en 1875, mais il a vécu assez longtemps cependant pour connaître ce que serait le monument achevé, et c'est pour lui la matérialisation d'un rêve : une réalisation visible, palpable, concrète qui allie dans une harmonie qu'il juge parfaite, le luxe et la beauté.

**Claudine LACOSTE**

Université Paul-Valéry, Montpellier

## NOTES

<sup>1</sup> Voir Jean Gourtet, *Histoire des salles de l'Opéra*, 1985.

## GAUTIER ET LA NOUVELLE RENAISSANCE EN ARCHITECTURE

... les hôtels de la rue de Rivoli sont aussi laids que les bouges de la rue Mouffetard : leur valeur artistique est la même. – C'est toujours un mur plane percé de fenêtres carrées, de pierres de taille ou de plâtre, et pas autre chose. L'architecture n'a rien de commun avec cela ; ce sont des fourmilières, des alvéoles, des ruches, des polypiers humains, rien de plus. (Théophile Gautier, « Applications de l'art », *La Presse*, 27 décembre 1836)

En 1836, l'abonné parisien de *La Presse*, grand quotidien récemment lancé par l'ambitieux entrepreneur, Emile de Girardin, était sans doute très étonné de lire une telle condamnation scandaleuse de sa ville, qui lui paraissait plutôt comme le centre de l'univers et qui se décernait « tranquillement la couronne de la civilisation. »<sup>1</sup> Cependant, ces lignes ne sont que le début du long engagement d'un jeune critique qui vient de se plonger dans un débat, lequel à ses yeux, aurait des conséquences énormes sur l'avenir de la civilisation.

En effet, l'auteur de ces lignes, un Gautier âgé de vingt-cinq ans, vient d'entamer sa carrière comme critique auprès de *La Presse*. Chargé du feuilleton des Beaux-Arts, le jeune critique entreprend de faire le bilan des arts et de ses rapports avec la société de l'époque. « Nous commencerons naturellement par l'architecture », annonce-t-il le 27 décembre 1836. Or, après avoir surveillé le paysage architectural de la capitale tel qu'il existait en son temps, il conclut que « dans toutes les maisons de Paris, il n'y en a pas une seule qui ne soit parfaitement hideuse... A l'exception de quelques monuments publics, d'un goût plus ou moins équivoque, on pourrait ... raser [la ville] entièrement, sans que l'art eût la moindre chose à y regretter. »

Quinze ans plus tard, cet œil, farouchement critique à l'égard de l'état en ce qui concerne l'architecture, imagine de passer sur Paris « un rouleau qui écrase ses maisons et ses monuments » afin d'en faire « un plateau parfaitement uni » sur lequel une future ville « d'une magnificence architecturale » pourrait être construite.<sup>2</sup> Cependant, dans l'esprit de notre critique, le rouleau aurait un effet plus conséquent que la simple destruction de maisons et de monuments. Car dans la pensée de Gautier, il s'agit d'un projet plus vaste, plus important, un projet destiné à avoir des répercussions radicales sur la vie usuelle des gens. Or, pour effectuer un tel projet, il faut faire *table rase* de la manière de concevoir l'architecture et son rôle dans la société contemporaine. Dès 1837, notre jeune critique annonce à ce propos que « la civilisation est l'ennemie née de tous les arts plastiques, et le but auquel elle tend avec une effrayante rigueur mathématique, est d'ôter la forme à toute chose. » Comme preuve de cette apparente boutade, Gautier invite ses lecteurs à voir « nos rues, nos édifices, nos maisons, nos commodes et nos secrétaires, odieux meubles, tous nos misérables ustens-

siles. »<sup>3</sup> Partout autour de lui, notre critique remarque la disparition progressive de la forme: le rond s'aplatit, les reliefs se nivellent, la courbe perd sa fluidité, se dresse, devient droite et raide. « La civilisation préfère toujours une planche à un bas-relief ; — l'uni, le raboté, le vernissé, voilà son triomphe. Avec quel soin touchant elle ébarbe toutes les efflorescences de l'architecture ! Comme elle ratisse les arabesques! » lit-on dans le « Salon de 1837 ». <sup>4</sup> Plus loin dans ce même « Salon », notre auteur laisse entrevoir les conséquences désastreuses de cette tendance vers la dégradation de la forme dans une société pour laquelle « Progrès » (« le grand substantif de l'époque »<sup>5</sup>) est devenu le véritable mot de passe qui devait donner accès à la perfection et au bonheur humains.<sup>6</sup>

Ainsi donc — prédit notre critique non sans une bonne dose d'ironie — à mesure que le progrès avancera et que le monde se civilisera, les formes de toutes choses s'affaîsseront et tendront à disparaître; les montagnes, envahies par la culture, finiront par se niveler; les forêts rasées, les marais desséchés, ne retenant plus l'humidité nécessaire, les fleuves et les ruisseaux se perdront et se tariront; l'Océan, privé du tribut des fleuves, se séchera, et la terre, aplatie, ne pouvant plus tourner dans le ciel, tombera à travers le vide, comme une étoile filante.<sup>7</sup>

Enfin, pour le jeune Gautier des années 1830, cela fait longtemps que « l'architecture n'existe plus », que c'est un « art aboli qui ne se manifeste que par des projets sur papier ». <sup>8</sup> Plus tard (en 1851), notre critique ose formuler un paradoxe encore plus insolite, en proclamant tout simplement que « Paris n'existe pas ». <sup>9</sup>

Or, en cherchant le sens de ces boutades, nous découvrons dans les écrits artistiques de Gautier certains indices qui témoignent de l'existence d'un autre discours (ou d'autres discours), venant d'autres « voix » situées dans l'espace social environnant. C'est l'écho de ces voix que le lecteur d'aujourd'hui retrouve « immergé », pour ainsi dire, dans le texte-discours de l'auteur. « Immergé », mais pas « assimilé ». En effet, cet « autre discours », que l'on peut déceler à travers des allusions à différentes composantes (politique, économique, culturelle) de l'infrastructure du champ socio-artistique du temps, reste « autre ». Au lieu d'absorption de voix extérieures par la Voix *auctorale* (celle de notre critique),<sup>10</sup> il y a plutôt interaction, dialogue, voire contestation. À y écouter de près, nous pouvons détecter dans cette polyphonie des voix, les grands thèmes et enjeux inhérents à la problématique de la production architecturale de cette période du XIXe siècle qui s'étend des années 1830 jusqu'au milieu du Second Empire environ. En même temps, ces écrits offrent une sorte de « futuroscope » par lequel l'œil visionnaire du critique fait entrevoir des éléments qui réapparaîtront dans la nouvelle architecture « moderne » laquelle débutera vers la fin du siècle, et dont on découvre encore certaines traces, jusque dans l'âge dit « post-moderne ».

## Progrès vs progrès

Les articles qui nous concernent datent essentiellement de deux périodes distinctes dans la carrière journalistique de Gautier. D'une part, il y a ceux qui ont paru sous la Monarchie de Juillet dont les plus intéressants remontent au début de son engagement journalistique en 1836-37; d'autre part, il y a ceux qui ont été rédigés autour des années 1848-1851. D'autres références à l'architecture dont il faut tenir compte ont été inspirées par des voyages en Espagne (1840), en Angleterre (1842, 1844), et à Cherbourg (1858), entre autres.<sup>11</sup> Or, pour certains critiques de nos jours,<sup>12</sup> les articles datant de cette deuxième période — surtout ceux où nous pouvons détecter une certaine résonance relevant de la rhétorique républicaine et même fouriériste de l'époque — ne sont pas consonants avec la pensée du « vrai » Gautier, celui dont l'orientation devait être sans couleur politique<sup>13</sup> et dont la mission était de militer en faveur de *l'art pour l'art* contre les menaces potentielles — et parfois réelles — posées par « cette grande hérésie »<sup>14</sup> du temps, le « Progrès ».

Toutefois, il y a « Progrès » et il y a « progrès ». Pour comprendre les différents éléments du discours social que nous nous proposons de dégager de ces textes, il convient de distinguer entre deux manières d'envisager l'idée du progrès à cette époque. D'un côté, il y a le Progrès associé aux grands développements en mathématiques et en sciences physiques, qui est un progrès résultant de "l'application rigoureuse systématique du déterminisme causal."<sup>15</sup> Nous trouvons cette façon de comprendre le terme dans des déclarations de Gautier comme celle citée plus haut où « progrès » et « civilisation » semblent être des mots presque interchangeables se référant à une sorte de mécanisme déshumanisant et fatal qui nous entraînera irrévocablement à l'abîme, en nous enlevant toute forme et ce faisant, le sens de la vie.

Cependant, il y a un autre progrès qui se rattache non pas à la notion de causalité ou à la logique en soi, mais plutôt à la pensée analogique, dont le principe fondamental est celui de l'Unité foncière de la Création. Ce principe trouve son *application scientifique* dans les travaux de Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) et sa conception de l'unité de la composition organique, et son *application littéraire* notamment dans *La Comédie humaine* de Balzac, dont l'application de ce même principe donne la classification des « espèces sociales ».

Or, cette notion d'unité selon laquelle un principe unique a servi à créer un univers ordonné — concept qui, en passant par le mystique suédois Swedenborg, sous-tend l'idée des synesthésies et des correspondances que l'on retrouve dans l'expression poétique romantique (Hugo, le Gautier des *Emaux et Camées*, par exemple) et parfois « post-romantique » (Baudelaire, le jeune Mallarmé) — est également à l'origine d'une recherche plus générale: celle d'un principe unificateur dans le monde vécu. Face aux incertitudes et aux inquiétudes éprouvées devant une société en pleine transformation, certains historiens, politiciens, critiques, écrivains s'intéressant aux problèmes religieux et illuministes, parmi d'autres, ressentent un besoin de syn-

thèse, de cohérence. Ce besoin s'exprime de diverses manières et sous différentes formes: de la recherche d'une Unité antérieure (« l'âge d'or »), à la conception de l'histoire comme processus « en devenir », en passant par la revalorisation de l'épopée et les rêves de sociétés utopiques,<sup>16</sup> etc. Foncièrement interdisciplinaire, ce mouvement unificateur non seulement touche plusieurs domaines d'activité (science, histoire, philosophie, littérature...), mais trouve tout son dynamisme dans les interférences et les rapports qui s'effectuent entre ces différents domaines. C'est ainsi que la querelle en 1830 entre Geoffroy Saint-Hilaire et Georges Cuvier (1769-1832) à propos du principe de l'unité de la composition des êtres, par exemple, capte l'attention des scientifiques, tout en faisant rêver les auteurs romantiques, et en fascinant le public. « Les immortels travaux de Geoffroy Saint-Hilaire », affirme le poète Alphonse Esquiros (1812-1876), « ont ouvert à la poésie des mines inépuisables. » Cependant, il revient à l'historien Edgar Quinet (1803-1875) de reconnaître jusqu'à quel point les idées du naturaliste ont pu orienter la vision de son temps. « C'est que l'idée qu'il a mise en lumière est à beaucoup d'égards le fond de notre époque. Désir, pressentiment, nécessité d'une vaste unité, c'est là ce qui travaille le monde », affirme Edgar Quinet qui reconnaît en Saint-Hilaire un « véritable génie précurseur », ayant établi « dans la nature et la science ce principe harmonieux que nous cherchons encore dans le monde civil, politique et religieux. »<sup>17</sup>

### Le progrès et le monde des arts

Nous pourrions rajouter à cette énumération de domaines où le principe unificateur joue un rôle décisif, une autre sphère à laquelle notre critique réserve une place privilégiée. Il s'agit bien évidemment du monde des arts. Bien que dans la « Préface » (datée 1834) de *Mademoiselle de Maupin*, l'idée de faire « la grande synthèse de l'humanité » donne lieu à une raillerie truculente à l'égard des « critiques utilitaires »,<sup>18</sup> certains éléments du discours « progressiste » (notamment les notions d'unité, d'harmonie, et de correspondances « inter artistiques ») sont retenus et assimilés par la pensée de Gautier. Rappelons par ailleurs que notre critique tient à distinguer entre « Progrès » et « changement ». « Changer n'est pas progresser », lit-on dans une diatribe contre les chemins de fer et d'autres inventions récentes, passage qui a été inspiré par son voyage en Belgique avec Nerval en 1836. L'auteur l'explique ainsi: « Tout ce qui était véritablement utile à l'homme a été inventé dès le commencement du monde. Ceux qui sont venus après se sont renversé l'imagination pour trouver quelque chose de nouveau: on a fait autrement, mais on n'a pas mieux fait. »<sup>19</sup>

Cependant, tout changement n'est pas nécessairement régression. Dans l'article qui ouvre son « Salon de 1837 », Gautier s'en prend aux critiques qui, adoptant aveuglément le *topos* antique de la dégénérescence des arts, continuent l'habitude de la « critique négative » dans leurs comptes rendus du Salon. Gautier prend ses distances

vis-à-vis de ceux-ci, en adoptant plutôt la « critique admirative », mais en même temps, il prend soin de clarifier sa position vis-à-vis du camp « progressiste ». Ainsi déclare-t-il: « ... quoique nous ne soyons pas partisans du progrès indéfini, nous croyons qu'il y a eu amélioration dans toutes les parties de l'art. »<sup>20</sup> « Progrès » et « changement » ne seront donc jamais synonymes, même quand « changement » veut dire « amélioration » de l'état des arts. C'est parce que le critère de jugement en art n'est pas de nature quantifiable, mais plutôt basé sur une certaine idée (« un certain *sentiment* ») du beau et sur les procédés formels destinés à assurer la matérialisation de ce beau dans l'œuvre artistique. S'il y a « amélioration dans toutes les parties de l'art » au Salon de 1837, c'est parce qu'il y a eu « rénovation », c'est-à-dire avancement dans la manière de travailler. Le lecteur apprend, par exemple: - que le coloris et le dessin ont été l'objet d'« études sérieuses »; - que, grâce aux deux influences contraires, celle de M. Ingres et celle de M. Delacroix, il est résulté « une jeune génération de peintres vraiment remarquables »; - et que le paysage contemporain (genre autrefois « bâtarde », n'ayant pas de « statut » académique), a été depuis ces dernières années « porté à une perfection inouïe. » Quand notre critique finit par déclarer qu'« on est tout étonné de la rapidité du progrès »<sup>21</sup> dans la branche du paysage, nous comprenons que « on » = Gautier et les autres critiques-partisans du renouveau dans l'art, et que par conséquent, « progrès » doit se référer à un éloignement des vieux poncifs et des formules académiques du passé.

### Gautier et la notion d'unité

Cependant, selon la « critique admirative » de Gautier, il ne suffit pas que l'objet d'art soit matériellement bien exécuté. Il faut aussi que l'on y trouve « tout l'entraînement et la furie que les œuvres du génie nous ont toujours inspirés. »<sup>22</sup> Or, « l'entraînement » et « la furie » sont des qualités qui sont intimement liées à l'artiste et à sa manière de voir à lui. Si l'entraînement et la furie sont présents dans un tableau, c'est parce que l'artiste est resté fidèle à sa propre manière de voir au moment de transposer passionnément son idée (c'est-à-dire, son « rêve » ou son « sentiment ») sur la toile. Enfin, c'est en expliquant la manière de percevoir et le rapport de celle-ci avec la création artistique que Gautier proposera en 1839 sa propre version du principe unificateur auquel il accordera le terme de « microcosme ». <sup>23</sup> A cet égard, il n'est sans doute pas étonnant que ce soit apparemment grâce à Goethe (qui lui-même avait suivi avec grand intérêt la querelle Cuvier-Geoffroy Saint-Hilaire et qui souscrivait à la méthode synthétique de comprendre la nature),<sup>24</sup> que Gautier arrive à une notion qui servira non seulement à comprendre le processus de la création artistique, mais aussi à expliquer l'apparent éclectisme (certains critiques diraient plutôt « indulgence ») de sa propre approche critique.

Ainsi trouve-t-on dans le « Salon de 1839 »: « Goethe dit quelque part que tout artiste doit porter en lui le *microcosme*... » Or, ce monde intérieur que « tout artiste doit por-

ter en lui », ce monde d'où l'artiste « tire la pensée et la forme de ses oeuvres », n'est pas sans structure ou cohérence. En effet, il s'agit d'un « petit monde *complet* », « un monde dans le monde » qui permet de faire « une création dans la création ». <sup>25</sup> Il n'est donc pas question d'un pot-pourri d'éléments disparates. Au contraire, ceux qui savent se composer un monde intérieur (c'est-à-dire les « génies » de l'art) ont « l'harmonie et l'unité ». <sup>26</sup> Ils savent saisir dans la nature environnante des « rapports invisibles pour d'autres. » <sup>27</sup> Enfin, c'est grâce à cette harmonie et cette unité que « tout se tient, tout s'enchaîne » <sup>28</sup> dans un tableau d'un peintre comme Delacroix, dont la couleur, « avant d'arriver de son oeil au bout de son pinceau, a passé par sa cervelle, » <sup>29</sup> c'est-à-dire par son monde intérieur. Dans un tableau de ce genre, les règles traditionnelles qui gouvernent les notions de « dessin » et de « couleur » ne sont plus de mise. Un principe unique entre en jeu dans la création artistique: celui de l'harmonie générale. A première vue, note Gautier, le dessin dans les tableaux de Delacroix peut sembler fautif et la couleur bizarre, exagérée ou fausse; cependant « chaque touche concourt à l'harmonie générale et rend... du moins un sentiment ou une idée du peintre. » <sup>30</sup>

Le langage employé pour évoquer l'idée du microcosme de l'artiste contient de nombreux échos émanant de plusieurs discours et contre-discours de l'époque: discours académique, discours esthétique, discours sur la loi des analogies et sur le concept des correspondances, etc. Mais au fond de tous ces discours reste, pour reprendre le « discours » de Quinet, la même préoccupation de l'Unité foncière de la C(c)réation qui finalement, a fait rêver, réfléchir et travailler toute une époque. Chez Gautier, cette préoccupation trouve son application plus particulièrement dans la manière de concevoir les arts. Bien que l'idée du *microcosme* dérive d'un besoin d'expliquer l'originalité et l'audace des tableaux de Delacroix et d'autres peintres de ce temps, le principe unificateur qui est au cœur du concept va se révéler aussi, sinon plus important dans le domaine de l'architecture.

### **L'architecture, le premier des arts**

En effet, du fait que l'architecture est – comme nous le rappelle Gautier – « le premier des arts », elle incarne, de par sa nature même, le principe d'unité. Traditionnellement du moins, dans l'architecture, les divers éléments qui entrent dans la composition et la réalisation d'un projet d'architecture (palais, cathédrale, édifice public, etc.), ont forcément un rapport harmonieux les uns avec les autres afin d'assurer un équilibre non seulement physique (du point de vue de stabilité), mais aussi artistique. Comme dans les tableaux de Delacroix, il s'agit en quelque sorte d'un « monde complet » où « Tout se tient, tout s'enchaîne ».

Il en résulte que c'est à travers « le premier des arts » que les autres arts trouvent leur raison d'être. Car dans le temps des grands projets architecturaux (au Moyen Age, mais pour Gautier, surtout pendant la Renaissance), tout autre domaine artis-

tique (sculpture, peinture, décor, etc.) sert d'art complémentaire. C'est l'architecture qui fait vivre, pour ainsi dire, les autres arts devenus partenaires dans un projet collectif « inter artistique », où architectes, peintres, sculpteurs travaillent côte à côte pour réaliser un ensemble harmonieux et beau.

Or, si aux yeux du jeune Gautier, « L'architecture est déjà morte, la sculpture agonise [et] la peinture ne se porte pas très bien » en 1836,<sup>31</sup> c'est parce que ce principe d'unité n'est plus au centre du processus artistique. Depuis l'avènement de la Monarchie de Juillet, depuis le triomphe de la bourgeoisie comme force économique majeure, depuis le mouvement vers la « démocratisation » de la politique artistique sous le roi des Français (Louis-Philippe), le sens d'indépendance chez les différents types d'artistes (architectes, sculpteurs, peintres) ne cesse de se renforcer. Le souvenir de la rupture des romantiques avec la vieille école et de là, la valorisation de la notion de liberté dans l'art restent encore vifs chez ces jeunes gens. C'est ainsi que « par un sentiment mal entendu de la dignité de leur art », les artistes ont tendance à travailler chacun de son côté, les projets qui demandent une collaboration (comme dans le cas de l'architecture) étant perçus comme un effritement de leur autonomie et une infraction à leur statut « poétique ».<sup>32</sup>

Le manque d'alliance parmi les artistes aura un double effet négatif dans le domaine de l'architecture. D'une part, le refus de travailler ensemble peut aboutir à une fragmentation dans la production dont la qualité risque d'ailleurs d'être médiocre ; Gautier nous l'explique ainsi :

Au lieu de faire des sculptures liées intimement à l'architecture, comme cela doit être, le statuaire pour déployer plus librement son essor poétique, a usé son temps et son argent à composer des groupes isolés, qui ne se rattachent à rien et dont on ne sait que faire; le peintre, dont la mission est de couvrir les plafonds, les panneaux de murs, les impostes et les voûtes d'escaliers, se refusant à toute subordination fait des tableaux d'histoire à cadres mobiles et indépendants du local où ils devaient être exposés. Il résulte de là, qu'au lieu de former un ensemble harmonieux et riche où chaque chose est à sa place dans une valeur absolue, on n'obtient que des résultats mesquins et discordants.<sup>33</sup>

D'autre part, le refus de collaboration, de crainte de souiller l'image du poète que l'artiste (*artiste* qui peut être sculpteur, peintre ou architecte) veut s'approprier, peut avoir un autre effet dont les répercussions seront encore plus importantes pour ceux qui vivent directement de leur travail. Car du coup, le clivage entre ces artistes et le public dont la grande majorité vient de la classe bourgeoise s'élargit. « L'idée malheureuse qui a séparé les artistes du public payant et creusé un abîme entre eux et ce qu'ils appellent génétiquement le *bourgeois*, c'est la persuasion qu'ils étaient poètes », lisons-nous dans l'article du 13 décembre. « Assurément ils sont poètes », précise notre critique, « mais ils sont aussi ouvriers. »

## L'Artiste et l'ouvrier

La notion que l'artiste – qu'il s'agisse d'un architecte, d'un peintre ou d'un sculpteur – est aussi *ouvrier* est clé pour comprendre la problématique de l'architecture chez Gautier. Car en adoptant le *topos* du poète romantique libre de toute contrainte artistique héritée du passé, et en prônant l'individualisme au détriment des associations et des *écoles* où l'on travaillait sous le même maître (ou maître-architecte) pour réaliser quelque chose de « grand » et « durable », l'artiste avait oublié son lien avec les arts mécaniques. Il avait oublié que finalement, *être artiste, c'est être en même temps artisan*. Au contraire des poètes-littérateurs dont le travail est impalpable, l'architecte, le sculpteur et le peintre ont « une matière à dompter ». Dans ce sens, ils fonctionnent aussi comme ouvriers, car « ils se servent de leurs mains pour traduire leurs pensées. » Poète égale « fabricant, faiseur », nous rappelle Gautier.<sup>34</sup> « Le côté poétique dans l'architecte a donc tort de renier le côté maçon; le tailleur de pierre est la moitié du sculpteur, et le barbouilleur entre pour un bon tiers dans le peintre. » C'est pourquoi « Chaque art a un métier sous lui qui est son manœuvre et son gâcheur, qui n'est qu'un métier sans lui, mais dont il ne peut pas non plus se passer sous peine de ne pas être. »<sup>35</sup>

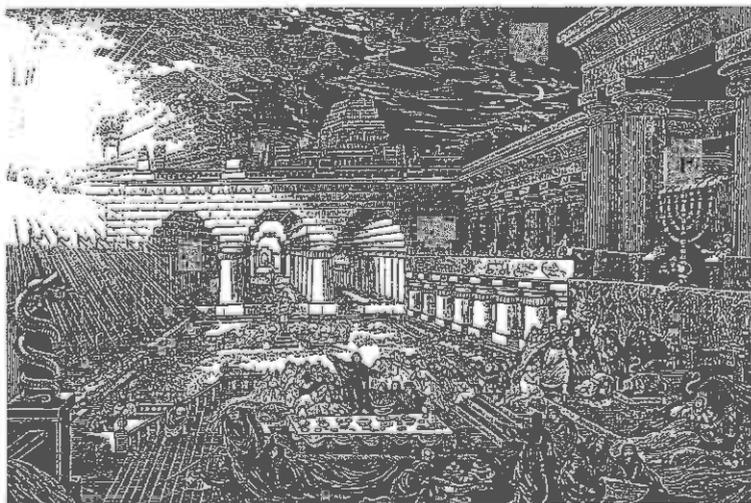
Ainsi s'il y a un espoir de ressusciter l'architecture en 1836, il faut reconstituer « le triumvirat de l'architecte, du sculpteur et du peintre » tel qu'il existait au temps de la Renaissance, le temps des « artistes souverains... [qui] étaient à la fois peintres, architectes et sculpteurs », le temps des « grands maîtres d'Italie » comme Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci. Ce faisant, on chassera « les ouvriers ignorants »<sup>36</sup> (le maçon, le ciseleur, le lithographe) de la place qu'il avait envahie quand les architectes, les sculpteurs et les peintres, « entêtés dans leur chimère », l'avaient désertée.

Cependant, le fait de prendre la Renaissance comme prototype ne constitue pas un appel pour retourner à une époque révolue et donc inaccessible. Au contraire, ce que notre critique propose, c'est de cultiver les conditions nécessaires à l'épanouissement d'une « nouvelle renaissance ». Pour ce faire, il envisage une « infiltration lente » de l'art à tous les niveaux de la société afin de répandre le goût des arts dans toutes les classes. Ainsi même le bourgeois béant, grâce à « la vue perpétuelle d'objets bien composés et d'une élégante proportion », parviendrait à acquérir « cet art et cette finesse d'appréciation naturelle aux peuples anciens... »

## Architecture: grand enjeu de la civilisation

Or, dans ce vaste programme d'embellissement général de la vie usuelle, l'architecture joue un rôle critique. C'est l'architecture qui est au centre des grandes initiatives d'appliquer l'art « pur » à la vie pratique, car c'est par le biais de l'architecture que le principe de l'unité artistique pourra être assuré, que tous les différents éléments – extérieurs, de même qu'intérieurs – , seront en harmonie. L'architecture

devient ainsi l'agent organisateur dans la construction d'un nouvel ordre où l'harmonie et l'unité seront les grandes forces motrices du mouvement pour réintégrer la forme dans la vie quotidienne. En 1836, Gautier précise qu'il ne s'agit pas de réaliser un monde fantasmagorique à la manière de l'artiste anglais, John Martin,<sup>37</sup> ni d'inventer une nouvelle architecture (« ce serait absurde »). Cependant, « il y a un milieu entre ces rêves de magnificence [de John Martin] et la nudité misérable des taudis parisiens. »<sup>38</sup> Rappelons qu'il est question d'effectuer une « nouvelle renaissance » qui serait largement une affaire bourgeoise. Non seulement les bourgeois sont majoritaires, mais ils sont aussi les principaux « croyants » en « dieu Ecu », la diéité de la nouvelle « religion du métal », que nous reconnaissons aujourd'hui sous le nom de « capitalisme », et dont l'effet néfaste sur la forme était pour Gautier l'une des principales causes de la mort de l'architecture. « Le vrai temple du dieu Ecu est naturellement le coffre-fort; c'est pourquoi toutes les maisons modernes affectent la forme de boîte. », déclare Gautier non sans ironie et humour dans le Salon de 1837.<sup>39</sup> Il s'agit donc de démontrer au bourgeois économe qu'« une bonne et belle chose ne coûte pas plus cher qu'une chose mesquine et de mauvais goût »<sup>40</sup>

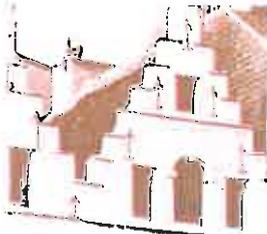


**John Martin (1789-1854). *La Fête de Balthazar*. Gravure par Bifield publiée dans le *Magasin pittoresque*, 1833, p. 241.**

*Tout propriétaire n'a pas des millions à jeter dans une bâtisse, mais je ne demanderai pas un luxe babylonien, des enfilades de colonnes torses et des entassements de tours superposées, ce n'est pas la réalisation des gravures de Martin que je réclame... Mais cependant, il y a un milieu entre ces rêves de magnificence orientale et la nudité misérable des taudis parisiens. (Gautier, « Application de l'art », *La Presse*, 27 décembre 1836).*

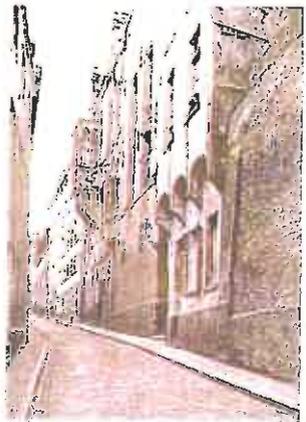
Parmi les modèles architecturaux que Gautier propose à ses lecteurs, il n'y en a pas un seul qui s'impose comme type idéal. Dans les articles datant de sa première période (1836-37), il affirme une préférence pour l'architecture de la Renaissance et offre une description d'une maison imaginée qui s'inspire justement de certains éléments employés dans cette période, notamment le mélange de briques et de pierre, combinaison que l'on retrouve à la Place des Vosges, où Gautier demeurera pendant un temps. Par ailleurs, fraîchement de retour de son voyage avec Nerval en Belgique en 1836, notre critique offre les « vieilles maisons charmantes » de Bruxelles comme exemples d'habitation qui sont à la fois abordables du point de vue de prix et possédant l'intérêt requis du point de vue d'architecture:

*J'ai vu à Bruxelles de vieilles maisons charmantes ... dont une douzaine, matériellement parlant, n'auraient pas fait la moitié de la valeur d'une maison de la rue de la Paix; c'était une lucarne faite d'une certaine façon, un encadrement de croisées, un étage qui surplombait, un ornement d'une tournure curieuse. Ce n'était rien et c'était tout."*



**Bruxelles :** pignons datant de 1597, 1610 et 1633. Ces maisons bruxelloises existent toujours (Photos dans V.-G. Martiny, *Bruxelles. Architecture civile et militaire avant 1900*. Brine-l'Alleud, J.M. Collet, s.d., p. 21).

*J'ai vu à Bruxelles de vieilles maisons charmantes... dont une douzaine, matériellement parlant, n'auraient pas fait la moitié de la valeur d'une maison de la rue de la Paix ; c'était une lucarne faite d'une certaine façon, un encadrement de croisées, un étage qui surplombait, un ornement d'une tournure curieuse. Ce n'était rien et c'était tout (Gautier « Application de l'art », *La Presse*, 27 décembre 1836).*



**Bruxelles :** l'ancien hôtel Ravenstein avec sa bretèche, rue Terarken, à Bruxelles. Au premier plan : façade en encorbellement (maison aujourd'hui démolie).

Finalement, Gautier ne se sent pas en mesure d'imposer « un patron » spécifique aux architectes. « ...nous ne sommes ni assez savant, ni assez ignorant pour avoir cette outrecuidance... », avoue-t-il. Dans ses écrits, l'accent est plutôt mis sur la nécessité de combattre « l'ennemie » des arts qui, visuellement, se présente sous forme de ligne droite, d'uniformité, de symétrie sans ornement, de badigeon jaune qui sans discrimination recouvre les constructions antiques et modernes. Ainsi lit-on dans un feuilleton sur les Beaux-Arts datant du 7 février 1837:

...la forme, quoi que l'on ait pu dire, ne se sépare jamais du fond... Toute idée, pour être intelligible, dont avoir sa figure... Le défaut des civilisations extrêmes est de réduire les choses à leur plus simple expression, à force de perfectionnements dans les procédés, on arrive à des résultats pour ainsi dire mathématiques, la ligne droite, qui est la négation de la forme, est la seule employée...<sup>42</sup>

Quelques années plus tard, en 1842, devant le bassin du Commerce à Londres, « la ville natale du spleen », <sup>43</sup> notre critique se réjouit de voir tous les escaliers, rampes, et cales qui montent et descendent de la rivière aux maisons: « Londres a les bras plongés jusqu'aux coudes dans son fleuve », déclare-t-il. « ...Le pittoresque y gagne, car rien n'est plus horrible à voir que ces éternelles lignes droites prolongées en dépit de tout, dont s'est engouée si bêtement la civilisation moderne. »<sup>44</sup>

Pour effacer l'empreinte de la monotonie produite par l'uniformité des lignes, il suffit d'y appliquer une petite dose de « fantaisie » comme dans le style de la Renaissance qui, aux yeux de notre critique, est « une architecture complaisante qui donne toutes les facilités à la fantaisie. » Car finalement, conclut notre auteur, « Il faut très peu de choses pour qu'une bâtisse devienne un monument ou reste une grange, tout consiste dans un trait, dans une idée, dans un détail de coupe. »<sup>45</sup>

A partir de 1844, et plus particulièrement après 1848, les deux notions de « progrès » notées plus haut commencent à se rapprocher. Les « merveilles de la civilisation »<sup>46</sup> et en particulier, les dernières inventions industrielles que « l'art n'a pas eu le temps d'idéaliser » méritent qu'on leur accorde « le vêtement de la forme – l'épiderme, pour ainsi dire ». <sup>47</sup>

Aujourd'hui, les textes des années 1848-1851 frappent par leur caractère « futuriste ». En effet, certaines descriptions de Gautier font penser à l'idée d'un « futuroscope » qui laisse entrevoir une future manière de vivre grâce aux développements qui pourraient venir de l'alliance de l'art et de l'industrie. En fait, certains éléments de la vision évoquée en 1851 dans « Paris futur » anticipent sur les conceptions qui ont été réalisées dans nos environnements urbains actuels. Ainsi nos grands espaces commerciaux et artistiques construits en verre s'annoncent dans le rêve de Gautier sous forme de rues recouvertes de « vastes panneaux vitrés » ou dans le cas des rues trop larges pour ce type d'aménagement, d'arcades fermées par des « cloisons de verre ». <sup>48</sup> Ailleurs, notre auteur songe à un magnifique théâtre qui semble bénéficier

d'un matériel informatique de pointe, car selon notre auteur, « les mécanismes seront tellement simplifiés et tellement parfaits, qu'un seul ingénieur devant un petit clavier, fera changer le théâtre de fond en comble, en frappant une touche ou en tournant un bouton de cuivre. »<sup>49</sup> Dans ces « projections » de type « futuriste », l'architecture retient généralement son rôle unificateur dans la mesure où elle sert à encadrer les différentes réalisations où l'art, l'industrie et les sciences concourent à embellir l'environnement urbain.<sup>50</sup> « La civilisation ne se refuse pas à la beauté; elle attend que l'art lui revête la charpente, et les armatures, de nobles de gracieux vêtements », avait déclaré Gautier trois ans plus tôt.<sup>51</sup> Au sens industriel, de même qu'architectural, la « charpente » reste au centre de la nouvelle initiative artistique, en prêtant sa structure aux différents éléments du projet que Gautier annonce en 1848 sous le nom de « *Plastique de la civilisation* ».

### Plastique de la civilisation et le discours progressiste

Si nous détectons dans le discours de Gautier à cette époque un ton moins caustique vis-à-vis de la « civilisation », rappelons que ces textes ont été composés à un moment où, sur le plan politique, aussi bien qu'artistique, les conditions sont incertaines, voire turbulentes. La brutale répression de l'insurrection des ouvriers par le Général Cavaignac en juin 1848 et l'état de siège qui en résulte, la suppression d'une douzaine de journaux (dont *La Presse*, à laquelle Gautier contribue régulièrement), et d'autres mesures de rigueur mises en place par le gouvernement ont bouleversé le champ littéraire. « Voilà donc la liberté et la fraternité que nous ont faites les républicains de la veille! » s'écrie avec sarcasme le rédacteur en chef de *La Presse*, Emile de Girardin, dans le dernier numéro du journal (25 juin 1848) avant de cesser de paraître.<sup>52</sup> Ses paroles reflètent l'outrage général ressenti par les écrivains, surtout par les écrivains progressistes, de l'époque. C'est donc dans les nouveaux journaux lancés par les fils de Victor Hugo (*l'Événement*) et par son ami Alphonse Karr (*Le Journal*) que Gautier sera appelé à faire paraître certains de ses articles. « *Le Journal* sera soumis aux lois de la république, à celles de la bonne foi, de la loyauté, de la vérité et du bon sens. — Mais il n'en reconnaîtra pas d'autres », lit-on dans le manifeste que Karr envoie à Gautier, avant de lui demander « quelques beaux vers » pour son journal.<sup>53</sup> Gautier lui soumettra plutôt deux articles: « La République de l'avenir » (publiée le 28 juillet 1848) et « A propos de Ballons » (publié le 25 septembre 1848). Dans ces deux articles, le discours républicain laisse percer sa résonance, sans pour autant altérer l'orientation générale de la pensée du critique vis-à-vis du rôle de l'art. Ainsi lit-on, par exemple, dans « La République de l'avenir »:

De ce qu'il n'y a plus de rois, nous n'inférons pas qu'il n'y aura plus de palais. Outre les grands édifices publics nécessités par la nouvelle vie sociale, tels que les chambres pour les Parlements, les forums pour les délibérations politiques et

les élections, les habitations des hauts fonctionnaires, le peuple, devenu souverain, exigera pour tous les endroits où il se réunit une splendeur que nous appellerons encore royale en attendant que nationale ait pris le même sens. Nous croyons fermement que les artistes trouveront d'aussi nobles formes pour ces Versailles populaires qu'ils en ont inventé autrefois pour les fantaisies de Louis XIV<sup>44</sup>

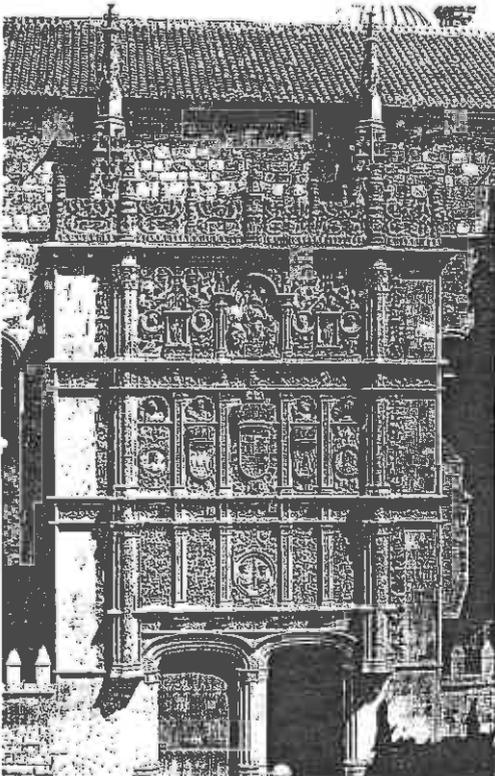
Le ton de *l'Événement* des frères Hugo sera plus « progressiste » que celui du *Journal* de Karr. Dans un numéro spécimen de *l'Événement* daté des 30-31 juillet 1848, Charles Hugo annonce la collaboration de notre critique, en précisant que « Théophile Gautier va fixer en types magnifiques et populaires, à l'usage du pauvre et du riche, tout ce qui peut devenir la poésie de chaque lieu et le charme de chaque jour. L'art, autrefois pouvait n'être que le luxe de quelques-uns; il faut, sous la démocratie, qu'il soit le besoin de tous. »<sup>45</sup> Une semaine plus tard (le 8 août) paraîtra l'article auquel Gautier donne le titre, « Plastique de la Civilisation: Du Beau antique et du Beau moderne. »

Pour les articles des années 1848-1851, il est intéressant d'étudier dans quelle mesure le discours républicain finit par se mettre au service du programme artistique préconisé par Gautier. En effet, au lieu de porter préjudice à l'intégrité de la pensée du critique, les traces de la rhétorique égalitaire et progressiste semblent plutôt servir à valoriser sa conception de l'art et de la place que l'art doit occuper en son temps. Car le fond du discours du critique, dont les éléments essentiels remontent à 1836, reste intact: c'est par l'application de l'art à la vie usuelle que l'on améliorera la qualité de l'existence humaine et que la survie de la forme sera assurée. La position de notre critique contre les mauvais effets du « progrès » ne change pas: « Nous n'adoptons nullement pour idéal de la cité de l'avenir le symbole de la ruche », insiste Gautier dans « La République de l'avenir. »<sup>46</sup> De même, si le critique dans *l'Événement* se prononce en faveur d'une plastique de la civilisation moderne, ce n'est pas sans lancer un dernier rappel: « ...nous demanderons compte de sa laideur au chapeau comme à la locomotive, au palais comme au pantalon à sous-pieds, et nous prouverons, car cela est nécessaire en ce temps d'économie, que le laid est aussi cher que le beau. »<sup>47</sup>

### Le *plateresco* comme métaphore unificatrice

Enfin, la grande constante dans ces écrits sur l'architecture, celle qui est présente dans tout discours qui se rapporte à l'architecture et à son rapport vis-à-vis de la société, reste la notion de l'unité foncière – sinon de la *Création* — du moins de la *création* artistique. C'est le thème qui revient le plus souvent et qui sert de fil conducteur, quelle que soit la perspective de l'architecte ou la « couleur » de son discours, et malgré l'apparente disparité des éléments ornementaux admis. Comme dans le cas du *microcosme* de l'artiste, dans le monde de l'architecture, il faut que tout se tienne, que tout s'enchaîne.

A ce propos, la découverte de Gautier en 1840 du style espagnol connu sous le nom de « *plateresco* » va s'avérer particulièrement heureuse. Car par la nature même de sa composition, le *plateresco* devient en quelque sorte une métaphore qui permet de saisir le caractère à la fois complexe et harmonieux de l'architecture. Rappelons que le terme « plateresque », qui dérive de « *plata* » ou « argent » en espagnol, se réfère à un style d'architecture de la Renaissance espagnole, caractérisé par une ornementation similaire à celle que l'on peut trouver dans l'orfèvrerie et notamment dans les ouvrages d'argent. C'est à Séville que Gautier remarque parmi « tous les genres d'architecture [qui] sont réunis à la cathédrale... le style... que les Espagnols appellent *plateresco* ou d'orfèvrerie, qui se distingue par une folie d'ornements et d'arabesques incroyables ».<sup>58</sup> Gautier ne mentionne pas avoir vu l'Hôtel de Ville de Séville (*el Ayuntamiento*), exemple de style plateresque considéré aujourd'hui comme important, et il n'est pas allé jusqu'à Salamanque où se trouve l'exemple le plus connu du plateresque espagnol, la façade de l'université, façade qu'il aurait pu connaître sous forme de gravure ou de dessin.<sup>59</sup>



Salamanque : façade de l'université (Photo dans B. Bevan, *History of Spanish Architecture*, N.Y., Ch. Scribner'Sons, 1939, p. 144).

« Paris futur » sera d'une magnificence architecturale.... Les rues conçues d'après un plan raisonné, présenteront chacune une physionomie et un ensemble.... Ces curiosités serviront à varier le caractère des quartiers, bâtis, en général, dans un style nouveau, que nous ne pouvons désigner encore, mais qui, selon toutes probabilités, se rapprochera de celui que les Espagnols appellent *plateresco*. (Gautier, « Paris futur », *Le Pays*, 20-21 novembre 1851).

Or, c'est cette façade de Salamanque qui offre un exemple particulièrement clair du principe architectural de la diversité (ou de la disparité) dans l'unité. Vue de près, la façade semble composée de maints ornements, dont chacun (médaillon, effigie, fleuron, coquillage) a ses propres qualités, sa propre « identité »; de près, l'effet produit par tant d'éléments différents peut sembler fragmenté, disparate. Cependant, vus de plus loin, les fragments individuels commencent à se réorganiser en un système complexe d'ornementation, où chaque relief fait partie intégrante d'un panneau, et chaque panneau n'est qu'une composante appartenant à une plus grande entité, à un ensemble harmonieux où « tout se tient, tout s'enchaîne ». Dans tout cela, c'est grâce à des éléments architecturaux (colonnes, pilastres, entablements), qui servent à encadrer les différentes parties et à les aligner les unes dans les autres, que l'harmonie de l'apparente disparité est assurée.

Dans « Paris futur », le principe inhérent au style plateresque servira de modèle (ou de « grille ») dans la planification et le nouveau style de la ville qui, dans le rêve du critique, doit être « d'une magnificence architecturale ». L'auteur l'explique ainsi:

...sans tomber dans les ennuis d'une uniformité stupide, les rues, conçues d'après un plan raisonné, présenteront chacune une physionomie et un ensemble; telle rue affectera le style byzantin, telle autre le style gothique, une troisième le goût mauresque, l'autre celui de la Renaissance. Les architectures grecque et romaine montreront aussi leurs échantillons. Ces curiosités serviront à varier le caractère des quartiers, bâtis, en général, dans un style nouveau, que nous ne pouvons désigner encore, mais qui, selon toutes les probabilités, se rapprochera de celui que les Espagnols appellent *plateresco*. Les architectes de ce temps-là, au lieu de chercher à dissimuler les pièces de leurs constructions, leur donneront beaucoup de relief et d'accent; ils tireront des toits, des fenêtres, des portes, des poutres, nettement accusés, des motifs d'ornementation pleins de caractère et de nouveauté. Les façades ne seront plus plates comme elles sont aujourd'hui; les corniches, les balcons et les corps de logis se permettront des reliefs prohibés maintenant par une voirie mal entendue...<sup>60</sup>

### Héritage et héritiers de la « nouvelle architecture »

Nous découvrons ce même souci d'harmonie générale dans d'autres types d'architecture plus récents que Gautier n'a pas connus, mais dont il a anticipé certaines caractéristiques importantes. En effet, parmi les grandes préoccupations dans l'art de la seconde moitié du XIXe siècle se trouve justement la tendance à adopter une perspective « globale » de l'architecture. C'est ainsi que l'idée d'élargir le concept de l'architecture pour inclure l'aménagement intérieur, y compris la conception et la fabrication du mobilier et des objets pratiques — idée qui s'annonce dans les articles de Gautier dès les années 1830 — trouvera de plus en plus d'applications dans différents mouvements artistiques en Europe et aux Etats-Unis. Parmi les nombreux exemples qui pourraient être cités, mentionnons-en trois qui offrent des parallèles intéressants avec la pensée de Gautier:

- le mouvement qui débute en Angleterre sous le nom de « *Arts and Crafts Movement* » et dont le chef de file est William Morris (1834-1896);

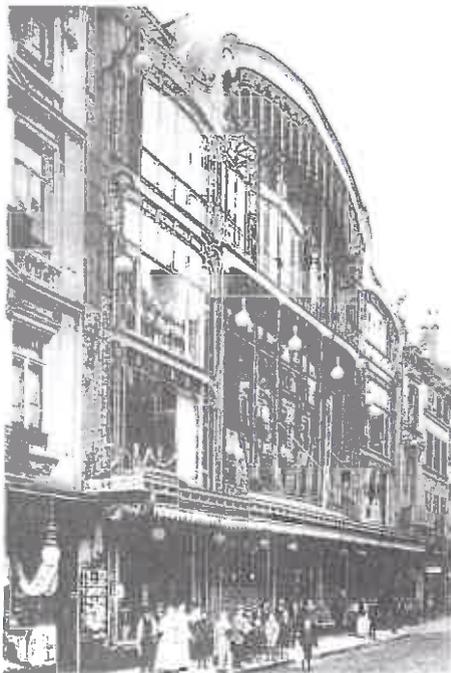


**William Morris** (anglais, 1834-1896). Honeysuckle (chambre au chèvrefeuille), Wightwick Manor, Staffordshire, 1887-1893. (Photo dans Stephen Escritt, Londres, *Art nouveau*, Phaidon Press, 2000, p. 34).

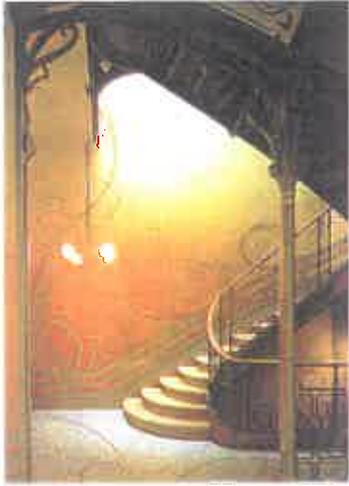
- *l'Art nouveau* qui attire de nombreux praticiens de plusieurs pays. Parmi eux, mentionnons Victor Horta (Belge ; 1861-1947), Hector Guimard (Français ; 1867-1942) et Louis Sullivan (Américain ; 1856-1924);

**Victor Horta** (belge, 1861-1947), "A L'Innovation", grand magasin à Bruxelles (incendié en 1967). (Photo, Musée Horta). L'un des architectes les plus inventifs de l'Art nouveau, Horta cherche la fusion des besoins et l'harmonie des formes, en se servant notamment de la ligne courbe (jusqu'à la guerre).

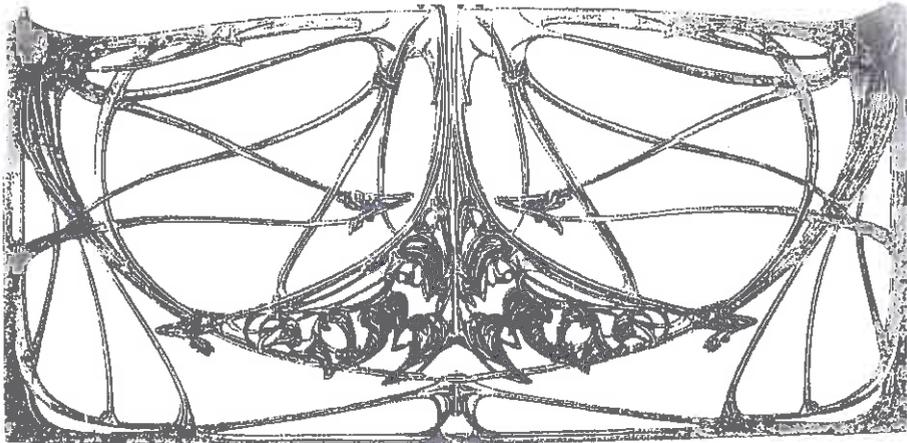
*Lors d'un voyage à Cherbourg pour l'inauguration du Bassin Napoléon en 1858, Gautier trouve des indices de « cette architecture nouvelle qui cherche si laborieusement et si malheureusement ses formes » et conclut : « Avec la brique, la fonte, la charpente, quelques chaînes de pierre, il est possible de donner une sorte de beauté aux bâtiments utiles qui sembleraient les plus réfractaires à l'art... Ainsi...dans le débarcadère, cherchez une belle courbe de voûte, une arcature qui, en satisfaisant aux lois de la statique, contente l'œil en même temps. Entrecroisez, compliquez les nervures, mais ne les cachez pas. » (Gautier, Le Moniteur universel 3 septembre 1858).*



**Victor Horta.** Maison personnelle, 1898-1901, Bruxelles. Départ de l'escalier au bel étage. Au fond, la salle à manger. (Photo : Musée Horta).



**Victor Horta.** Hôtel Tassel (Bruxelles), palier du bel étage. (Photo : Musée Horta).



**Hector Guimard** (1867-1942), *Panneau central du grand balcon.* Musée d'Orsay. « Architecture d'art », d'après sa propre définition. Guimard est l'auteur des célèbres stations du métro parisien. Le « style Guimard » (ou « belle époque ») se caractérise par une prédilection pour l'arabesque et de longues courbes végétales.



**Louis Sullivan** (américain, 1856-1924). Entrée du grand magasin, « Carson, Pirie, Scott & Co » (autrefois « Schlesinger and Mayer Department Store »), Chicago, 1898-1899. Dans son essai *L'Ornement dans l'architecture*, Sullivan soutient que « nos bâtiments vêtus d'imagerie poétique... doubleront leur capacité de plaire, comme une mélodie à laquelle on superpose des voix harmonieuses. » (Photo et texte dans Escriott, pp. 272-279).

- enfin, les projets s'inspirant du *Bauhaus* (1919-1933), dont l'école a été fondée à Weimar par l'architecte Walter Gropius (1883-1969).

Dans tous ces exemples, dont notre critique présentait peut-être l'avènement futur quand il se référait en 1858 à « une architecture moderne » qui « surgira » de « besoins nouveaux »,<sup>91</sup> il s'agit d'un travail collectif pour lequel il faut assurer l'alliance des arts. Il y a fusion des besoins et de l'harmonie esthétique. En même temps, il y a une conviction que ces principes doivent être appliqués aux projets architecturaux destinés à toutes les couches de la société. Alors que la notion de l'application des arts à la vie usuelle chez Gautier ressort, au moins en partie, du développement du capitalisme et de la montée de la bourgeoisie, dans ces mouvements ultérieurs, il y a une dimension socialiste et quelquefois moralisatrice. Si l'art vise à l'embellissement de la vie usuelle, c'est la vie usuelle de *tous*, du mécène des arts et du bourgeois fortuné, jusqu'à l'ouvrier.

### **William Morris**

Désabusé par les effets déshumanisants de l'industrialisation en Angleterre, William Morris crée en 1861 la firme *Morris and Company*, dont le but est de revaloriser le travail artisanal, tel qu'il avait été pratiqué au Moyen Age. D'après Morris, il faut écarter le concept de la hiérarchie des arts qui, en divisant le travail artistique entre « great men, lesser men, and little men », avait mené à la décadence actuelle: aux « rues

hideuses » et aux « environs laids » (de Londres), mais aussi plus généralement, à « la brutalité négligente de la misère qui porte tant de honte à notre civilisation complexe ». <sup>62</sup> Il faut donc restaurer la notion médiévale de l'artisan, en l'élevant au même niveau que l'artiste, et en réinsérant les « arts décoratifs » (les soi-disant « lesser arts ») parmi les « grands arts » (Architecture, Sculpture et Peinture). Enfin, pour Morris, l'art n'est pas réservé à « quelques hommes exceptionnels. » L'art est pour tous. (« I do not want art for a few, any more than education for a few, or freedom for a few. ») Dans la pensée de Morris, il y a une résonance utopiste qui est absente chez Gautier. L'embellissement du cadre quotidien sera accompagné d'une émancipation des mauvais effets de l'industrialisation, et notamment de l'avidité pour l'argent; après quoi, « toutes les oeuvres de l'homme avec lesquelles nous vivons seront en harmonie avec la nature, [et] seront raisonnables et belles. »

### **Bauhaus**

Les parallèles entre Gautier et l'école du Bauhaus se trouvent essentiellement dans la conception de l'architecture comme projet collectif, dans l'importance donnée à l'application des arts à la vie quotidienne et, surtout pendant les premières années de ce mouvement, dans le principe de l'amalgame artisan/artiste. Ainsi peut-on lire dans le manifeste du groupe émis à Weimar en 1919 que les architectes, peintres et sculpteurs doivent reconnaître le caractère composite d'un édifice en tant qu'entité. Par ailleurs, les architectes, peintres et sculpteurs sont priés d'embrasser le travail d'artisanat (plus tard l'École adoptera plutôt la production industrielle) en créant un nouveau corps d'artisans, sans faire de distinction quant aux classes sociales. Enfin, il faut concevoir et créer un nouvel édifice de l'avenir qui regroupera l'architecture et la sculpture en une seule unité. Cependant, les applications de ces idées (maisons de verre, mobilier à structure tubulaire, lampes, théières et d'autres objets utiles) par ceux qui s'identifiaient avec le Bauhaus tendaient vers un fonctionnalisme assez sobre et vers un rationalisme linéaire, où la « fantaisie » si chère à Gautier n'avait guère de place. Par conséquent, les rapprochements entre notre critique et cette école restent généralement au niveau des concepts.

### **L'Art nouveau**

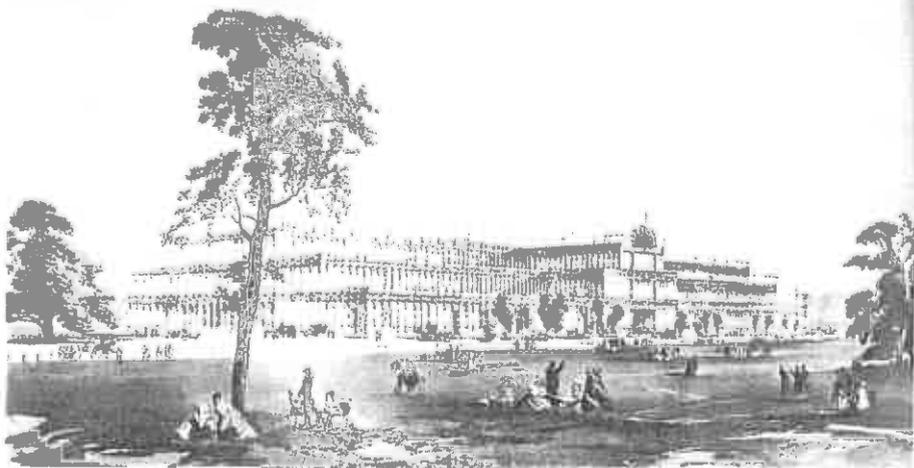
Réagissant contre le rationalisme de l'ère industrielle, et rompant avec les modèles traditionnels, l'Art nouveau propose un style profondément neuf. Il s'agit de faire de l'art en accord avec son époque: c'est-à-dire de développer un art adapté au mode de vie du temps, mais aussi de créer un langage architectural qui assurera l'harmonie et la cohérence totale dans tous les aspects du décor. C'est la courbe sinueuse qui va dominer et la fluidité des lignes qui en résulte crée un effet d'harmonie ondulante. La ligne droite, si redoutée par Gautier, est quasiment absente. A la place, nous apercevons l'arabesque si appréciée par notre critique. Grâce à l'usage de l'ornement naturaliste (végétal), le principe d'unité est respecté sans que l'on tombe dans la symétrie ennuyeuse et

monotone. Il s'agit plutôt d'un espace où les lignes semblent entrer en mouvement les unes avec les autres. On pourrait citer à cet égard un parallèle avec la manière dont Gautier aborde la problématique du « dessin » quand il faut distinguer entre le style de Delacroix et celui d'Ingres. « ... il y a des gens qui ne veulent pas comprendre qu'il y a deux sortes de dessins: — le dessin du mouvement et celui du repos, » lit-on dans le « Salon de 1844 ». <sup>63</sup> La ligne dans *l'Art nouveau*, loin d'être celle du repos, est une ligne qui est constamment en mouvement, une ligne qui vit. Souvent cette qualité vitale se réalise grâce à l'usage novateur du métal et du verre, dont l'alliance donne des effets de lumière éblouissants. Mais dans tout cela, c'est le principe de l'unité et de l'harmonie de l'ensemble qui règne. « Tout se tient, tout s'enchaîne » dans *l'Art nouveau*.

\* \* \*

L'utilisation inventive du fer et du verre comme éléments structuraux dans *l'Art nouveau* rappelle l'architecture du Palais de Cristal, qui a été édifié pour la première Exposition universelle, organisée à Londres en 1851. Quand Gautier, qui venait d'arriver à Londres pour rendre compte de l'Exposition, a vu « ce grand palais transparent », il est resté ébloui devant sa luminosité et sa « légèreté féerique ». Dans sa description du palais, nous décelons une ouverture d'esprit devant une des premières manifestations de ce qui deviendrait la nouvelle poésie architecturale de l'avenir:

Aussitôt que nous eûmes débarqué à Londres, nous courûmes au Palais de Cristal, qui est lui-même une merveilleuse construction... ; il est d'une légèreté toute féerique et soutient vaillamment dans l'air ses millions de miroirs, enchâssés dans le cadre de frêle armature bleue et blanche; sa façade, lamée d'argent et d'azur, s'épanouit comme un immense éventail ayant pour bouton un cadran d'horloge... <sup>64</sup>



Palais de cristal, Londres. Tableau de Joseph Paxton, 1851.

Dans cette espèce de prototype de *l'Art nouveau*, notre auteur qui, à peine quelques mois plus tard (décembre 1851) proposera de passer un rouleau sur les « cages de plâtre » à Paris,<sup>65</sup> se réjouit de découvrir le nouveau langage architectural qui allait s'épanouir quelque quarante ans plus tard. Notons bien le langage que Gautier utilise lui-même pour évoquer le palais :

- il est « d'une légèreté toute féerique » ;
- « ses millions de miroirs [sont] enchâssés dans le cadre de frêle armature bleue et blanche » ;
- sa façade s'épanouit comme « un immense éventail ayant pour bouton un cadran d'horloge ».

Cette description est celle d'un poète-critique ayant l'œil visionnaire, l'œil qui permet de voir au-delà de la surface des choses et au-delà de l'incohérence d'un monde qui est politiquement, ainsi qu'artistiquement en péril. En effet, le coup d'Etat du 2 décembre approchait et l'avenir des arts paraissait peu certain. Néanmoins, cette capacité, cette volonté chez Gautier de voir plus loin que les événements du moment continue à opérer avec la même ténacité qu'au début de son engagement comme critique. Car finalement, pour sauver ce qui définit une civilisation, c'est-à-dire son art, le récipient de la pensée et des sentiments humains, il faut pouvoir *voir* au-delà des « cages de plâtre » et des « immenses ruches qu'on appelle une ville ». <sup>66</sup> Il faut tenter de saisir les premiers éléments d'une « architecture nouvelle », d'une « nouvelle renaissance » en devenir. Enfin, il faut savoir, dans son propre discours critique, valoriser le « discours » architectural. Car en fin de compte, c'est l'architecture qui concrétise le Beau, en le rendant visible et tangible dans un monde sans cesse en flux et dont il faut sans cesse renouveler le vêtement de la forme.

Lois Cassandra HAMRICK

## NOTES

1 C'est ainsi que Gautier décrit l'ethnocentrisme de Paris dans son arucie, « Paris ruiné » (*Le Pays*, 20-21 décembre 1851, repris dans *Caprices et zigzags*, Hachette, 1856, p. 369).

2 *Ibid.*, p. 378, 384.

3 « Salon de 1837 », *La Presse*, 8 avril 1837. Dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* datée de 1834, Gautier demande au lecteur d'imaginer ce qu'on retirerait des fouilles de Paris si, comme Pompéi, Herculaneum ou Stabia, la ville était couverte de lave. Des choses mesquines, sans doute, selon l'auteur, qui ajoute : « Quant à nos misérables meubles de bois plaqué, à tous ces pauvres coffres si nus, si laids, si mesquins que l'on appelle commodes ou secrétaires, tous ces ustensiles informes et fragiles, j'espère que le temps en aurait assez pitié pour en détruire jusqu'au moindre vestige. » (*Mademoiselle de Maupin*, A. Boschot, éd., Garnier, 1966, p. 29)

4 *Ibid.*

- 5 « Nous entendons perpétuellement parler du progrès – Le progrès est le grand substantif de l'époque », lit-on dans « Du costume moderne », article que Gautier fait paraître dans *La Presse* le 3 janvier 1837.
- 6 Dans le long article que le *Dictionnaire universel du XIXe siècle* consacre au « Progrès », on lit : « Ce mot qui signifie *marche en avant*, désigne ... la marche du genre humain vers sa perfection, vers son bonheur. L'humanité est perfectible et elle va incessamment du moins bien au mieux, de l'ignorance à la science, de la barbarie à la civilisation. ... Cette idée, que l'humanité devient de jour en jour meilleure et plus heureuse, est particulièrement chère à notre siècle. La foi à la loi du *progrès* est la vraie foi de notre âge. » (Tome XIII, p. 224-26).
- 7 « Salon de 1837 », article cité ci-dessus.
- 8 « Salon de 1836 », *Le Cabinet de lecture*, 19 mars 1836.
- 9 « Paris futur », article cité, p. 370. Paris n'existe pas parce que sa vile apparence est en contradiction avec le concept de vraie « civilisation », concept que la ville prétend incarner. « Nulle trace d'art, nulle élégance, nul sentiment des lignes », se lamente l'auteur dans ce même article; « des boîtes de plâtras percées de trous carrés, surmontées d'affreux tuyaux de tôle, voilà ce qu'on appelle des maisons au XIXe siècle, dans une ville qui se prétend l'Athènes moderne, la reine de la civilisation! » (p. 371)
- 10 Dans « Questions de méthode », Pierre Bourdieu emprunte à la taxonomie médiévale la distinction entre *autor* (producteur de textes) et *lector* (commentateur de textes). Voir *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Collections Points, Editions du Seuil, 1992, 1998, p. 319. Dans les textes que nous examinons ici, le critique (Gautier) est le producteur d'un certain point de vue, d'une prise de position qui est en rapport avec d'autres points de vue (et donc d'autres positions), dont nous pouvons trouver des traces dans le discours de l'auteur.
- 11 Un troisième groupe d'articles pourrait inclure les textes de Gautier qui concernent les projets architecturaux spécifiques, et en particulier, ceux qui datent de la période haussmannienne. A ce sujet, voir dans ce même numéro l'étude de Claudine Lacoste sur Gautier et le projet Garnier.
- 12 Voir par exemple, Michael Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1969, p. 45.
- 13 En 1832, c'est-à-dire en plein romantisme et avant d'assumer son rôle de critique, le jeune Gautier ouvre son deuxième volume de poésie (*Albertus*) en déclarant que « l'auteur du présent livre ... n'a aucune couleur politique; il n'est ni rouge, ni blanc, ni même tricolore » (*Poésies complètes*, René Jasinski, éd., 3 vols., Nizet, 1970, I, p. 81).
- 14 Terme cher à Baudelaire qui s'en sert dans « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (*Oeuvres complètes*, Claude Pichois, éd., 2 vols., Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, I, p. 324). Rappelons-nous que dans son étude sur Gautier en 1859, Baudelaire affirme que « la grande fatuité du siècle et... la folie du progrès » ont fait l'objet de leur premier entretien (II, p. 108). Cependant, Baudelaire exprime aussi un regret, car « ces dernières années », il avait vu quelquefois Gautier « faiblir, en laudatives à monseigneur Progrès et à très puissante dame Industrie » (II, p. 128). Baudelaire pensait peut-être à des articles tels que « Cherbourg. Inauguration du Bassin Napoléon », qui a paru dans *Le Moniteur universel*, les 3, 5, 9, 14, 15 septembre 1858 (repris dans *Quand on voyage*, Michel Lévy, 1865), où on lit : « Nous-mêmes, nous avons dit autrefois du mal des chemins de fer, dont nous ne comprenions pas la poésie; car rien n'est plus difficile à comprendre que la poésie de son temps. » (p. 4)
- 15 Voir à ce propos Max Milner et Claude Pichois, *Littérature française 7. De Chateaubriand à Baudelaire*, Arthaud, 1985, p. 181.
- 16 Voir à ce sujet l'étude intéressante de Michel Brix, *L'Héritage de Fourier. Utopie amoureuse et libération sexuelle*, La Chasse au Snark, 2001. Sur la problématique du romantisme, voir du même auteur, *Le Romantisme français*, Louvain-Namur, Editions Peeters, 1999.
- 17 Les passages d'Esquiros et de Quinet sont cités par Léon Cellier dans *L'Épopée romantique*, Presses universitaires de France, 1954, p. 39-40.
- 18 *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 19-20.
- 19 *La Chronique de Paris*, 25 déc. 1836; repris dans *Caprices de zigzags*, op. cit., p. 73-74.
- 20 « Salon de 1837 », *La Presse*, 1er mars 1837.
- 21 *Ibid.*
- 22 *Ibid.*

- 23 Les éléments du *microcosme* s'annoncent dès 1836 dans le compte rendu des *Contes d'Hoffmann* que Gautier fait paraître dans la *Chronique de Paris* (14 août). Voir notre article, « Gautier et la fantaisie dans l'art », *BSTG*, N° 23 (2001), p. 131-51.
- 24 Voir Geoffroy St. Hilaire, Cuvier, *La Querelle des Analogues, précédée de Goethe, Dernières pages sur la philosophie naturelle*, Présentation générale de Patrick Tort. Editions d'aujourd'hui, 1983, p. 7-8.
- 25 « Salon de 1839 », *La Presse*, 4 avril 1839.
- 26 *Ibid.*
- 27 « Salon de 1841 », *Revue de Paris*, 18 avril 1841.
- 28 « Salon de 1839 », article cité.
- 29 « Salon de 1841 », article cité.
- 30 *Ibid.*
- 31 « De l'application de l'art à la vie usuelle », *La Presse*, 13 décembre 1836.
- 32 *Ibid.*
- 33 *Ibid.*
- 34 Parmi maintes références de Gautier à l'importance du « travail » dans la création artistique (qu'il s'agisse de poésie, d'architecture ou plus généralement des beaux-arts), citons l'expression de sa déception devant *Les Deux mères*, tableau exposé par Gustave Doré au Salon de 1853: « ...nous n'avons pas encore rencontré de nature plus richement douée. Mais le don ne suffit pas, il faut encore le travail: le travail, cette moitié du génie. » (« Salon de 1853 », *La Presse*, 21 juillet 1853)
- 35 Article cité du 13 décembre 1836.
- 36 Le terme « ouvriers ignorants » paraît dans « Applications de l'art », *La Presse*, 27 décembre 1836. Toutes les autres citations jusqu'à « cet art et cette finesse d'appréciation naturelle aux peuples anciens » viennent de l'article du 13 décembre 1836, déjà cité.
- 37 John Martin (1789-1854). Ses tableaux d'architectures fantastiques et gigantesques ont fasciné le public. Gautier lui consacre un article dans *La Presse* du 31 janvier 1837.
- 38 Article du 27 décembre 1836 déjà cité.
- 39 « Salon de 1837 », *La Presse*, 8 avril 1837.
- 40 Article du 27 décembre 1836.
- 41 *Ibid.*
- 42 « Beaux-Arts », *La Presse*, 7 février 1837.
- 43 « Une Journée à Londres », *Revue des Deux-Mondes*, 15 avril 1842 ; repris dans *Caprices et zigzags*, *op. cit.*, p. 122.
- 44 *Ibid.*, p. 131.
- 45 Article du 27 décembre 1836 déjà cité.
- 46 « Spleen, enterrement, Tunnel », 31 janv. 1844, dans « Pochades et paradoxes », repris dans *Caprices et zigzags*, p. 218.
- 47 « Les engins, les machines, et tous les produits des combinaisons mathématiques, sont empreintes de laidure. — Cela vient d'une chose: ils sont trop récents pour que l'art s'en soit encore occupé. Il leur manque le vêtement de la forme, — l'épiderme, pour ainsi dire... » (« Spleen, enterrement, Tunnel », repris dans *Caprices et zigzags*, *op. cit.*, p. 218). L'appel à l'art de s'occuper des nouveaux produits créés dans l'ère industrielle devient un *topos* récurrent dans la critique de l'époque. C'est dans « Plastique de la civilisation. Du Beau antique et du Beau moderne », publié quatre ans plus tard (*Événement*, 8 août 1848 ; repris dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Charpentier, 1903) que nous trouvons que « l'art n'a pas eu le temps d'idéaliser » les dernières inventions industrielles (p. 202).
- 48 « Paris futur » dans *Caprices...*, *op. cit.*, p. 386.
- 49 *Ibid.*, p. 388.
- 50 Les exemples où l'architecture fournit un encadrement sont nombreux dans cet article, depuis la conception de projets pointus tels que les espaces commerciaux vitrés, jusqu'à la planification urbaine générale.
- 51 « Plastique de la civilisation », dans *Souvenirs...*, *op. cit.*, p. 202. Sur ce thème, voir l'excellent article de Claude-Marie Book (Senninger), « Théophile Gautier et la notion du progrès », *Revue des sciences humaines*, octobre-décembre 1967, fasc. 128, p. 545-57.

- 52 *La Presse* est « ressuscitée » le 7 août 1848.
- 53 Théophile Gautier, *Correspondance générale*, Claudine Lacoste-Veysseyre, éd., Genève-Paris, Librairie Droz, Vol. III (1988), p. 360-62.
- 54 « La République de l'avenir », *Le Journal*, 28 juillet 1848 ; repris dans *Fusains et eaux-fortes*, Charpentier, 1880, p. 235. « A Propos de ballons », *Le Journal*, 25 septembre 1848, a été également repris aussi dans *Fusains...*, p. 253-38.
- 55 Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, Genève, Slatkine Reprints, Vol. I, p. 397.
- 56 « La République de l'avenir », dans *Fusains...*, *op. cit.*, p. 235.
- 57 « Plastique de la civilisation », dans *Souvenirs...*, *op. cit.*, p.204. Notons ici l'écho du thème déjà évoqué dans les articles du 13 et du 27 décembre 1836 cités ci-haut.
- 58 « Andalousie : Cordoue, Séville », *Revue des Deux-Mondes*, 1er novembre 1882 ; article recueilli dans *Voyage en Espagne*, Patrick Berthier, éd., Collection Folio, Gallimard, 1981. Les remarques concernant le style plateresque se trouvent à la p. 400. Dans la nouvelle sacristie de la cathédrale de Séville, Gautier a sans doute vu un portail dans le style plateresque par Diego de Riaño. Le même architecte a fait construire à Séville *el Ayuntamiento*, dont le style est également plateresque.
- 59 Dans son récit à propos de sa journée à Londres en 1842, Gautier avoue que c'est grâce aux gravures et aux dessins qu'il connaît « tous les monuments de l'Europe comme si je les avais vus, et même mieux. » (« Une Journée à Londres », dans *Caprices...*, *op. cit.*, p. 140).
- 60 « Paris futur », dans *Caprices*, *op. cit.*, p. 381-82. Le style plateresque fait penser aux frontispices que Célestin Nanteuil a réalisés pour les éditions romantiques, et notamment pour *Albertus*, *Jeunes France*, et *Notre-Dame de Paris*, où l'encadrement, l'ornement et la fantaisie sont essentiels à la composition. Gautier décrit la conception ainsi : « Les compositions de Célestin se distribuent en plusieurs petits cadres entourant le sujet principal et renfermant des sujets épisodiques. » (« Célestin Nanteuil », dans *Histoire du romantisme*, Charpentier, 1877 ; Collection « Les Introuvables », Editions d'aujourd'hui, 1978, p. 60.)
- 61 « Cherbourg. Inauguration du bassin Napoléon », *Le Moniteur universel*, 3 septembre 1858 ; repris dans *Quand on voyage*, Michel Lévy, 1865, p. 5.
- 62 Toutes les citations viennent de « The Decorative Arts, Their Relation to Modern Life and Progress », discours prononcé par William Morris le 4 décembre 1877 devant la « Guild of Learning ». Le discours a été publié à Londres par Ellis and White. Sur l'œuvre de William Morris, voir E.P. Thompson, *William Morris*, New York, Pantheon Books, 1955, 1976 et Paul Thompson, *The Work of William Morris*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1967, 1997, 1991, 1993.
- 63 « Salon de 1844 », *La Presse*, 27 mars 1844.
- 64 « Le Palais de Cristal : Les Barbares. » *La Presse*, 5, 7, 11 septembre 1851. Ces articles ont été recueillis dans *Caprices ...*, où ils paraissent sous le nom de « L'Inde », p. 277-326. La description du Palais de Cristal se trouve p. 286-87.
- 65 Voir le début de cet article.
- 66 « De l'incommodité des logements modernes », *La Fabrique, la Ferme et l'Atelier*, juillet 1851 ; repris dans *Fusains...*, *op. cit.*, p. 267.

**VARIA** 8



## *PARTIE CARREE*

### Le hasard, causalité ironique

S'il y a un texte où Gautier provoque son lecteur en le contraignant à côtoyer les limites du lisible, c'est bien *Partie carrée*. On a la forte impression que l'auteur tire à la ligne et accumule les invraisemblances sans le moindre souci d'éclairer sa démarche. On peut dire du récit ce que le narrateur dit de l'existence des héros, dont il constate qu'elle est soumise à

un scénario fantasque, extravagant, décousu!

Résumons ce roman dont il est écrit, justement, que ce n'est « pas un roman »(303).

Il se compose de deux intrigues qui sont elles-mêmes doubles : une intrigue amoureuse et une intrigue historique.

Un homme court la poste pour arriver en même temps qu'un mystérieux bateau sur un point de la côte anglaise : début d'un complot, l'histoire est en marche. Deux mariages se préparent à l'église Sainte-Margareth de Londres. Un fiancé, Benedict, est enlevé et laisse Amabel dans la peine. L'autre couple se marie mais Volmerange découvre le soir de ses noces l'infidélité d'Edith et, de rage, la jette dans la Tamise. Jetée d'un pont par son mari, Edith ne se noie pas mais manque de faire chavirer la barque qui emmène Benedict, dont on apprend qu'il a été privé de mariage par un pacte imprudemment signé dans sa jeunesse et qu'il doit honorer au prix de son bonheur et de sa liberté. L'entreprise est d'aller libérer Napoléon, prisonnier à Sainte-Hélène....

Le lendemain de son crime, Volmerange, en quête du rival dont il doit se venger, est, lui aussi, enlevé et conduit dans une espèce d'Eldorado où il est accueilli par un vieil hindou, Dakcha, et une superbe orientale, Priyamvada, qui lui enjoignent de libérer l'Inde de la domination anglaise. Volmerange est lié par le même pacte mystérieux que Benedict.

Sydney, Benedict et Edith se rendent à Sainte-Hélène pour préparer l'évasion de Napoléon, en sous-marin, mais l'Empereur meurt au moment où ils sont sur le point de réussir. Dakcha, Volmerange et Priyamvada se consacrent, en Inde, à la lutte contre les Anglais et sont défaits à l'issue d'une violente bataille au cours de laquelle Priyamvada est tuée. Volmerange revient à Londres, rencontre pour la première fois Amabel (qu'on avait un peu oubliée) à Hyde Park, la sauve d'une agression, l'aime, en est aimé et va l'épouser. C'est le moment que choisissent Benedict et Edith, qui s'aiment sans se l'avouer, pour rentrer à Londres et rejoindre leurs partenaires légitimes. Edith se rend chez Volmerange qui, à la vue de celle qu'il croyait avoir noyée, devient fou. Au moment où Benedict entre chez Amabel la robe de la jeune fille prend feu accidentellement et elle meurt brûlée vive. Edith et Benedict partent pour Rhodes où ils vivent oubliés et heureux.

On voit l'ampleur de l'imbroglie et encore, je fais vite et je fais clair ! On voit moins la nécessité d'un tel entassement de péripéties frappé d'arbitraire et d'incohérence.

L'auteur ne se donne nullement la peine de justifier les invraisemblances du scénario, non plus que de solliciter l'adhésion à ses personnages hautement schématisés. Il joue au contraire, avec bonne humeur, de tous les procédés de l'écriture ironique. Le narrateur est insaisissable. Tantôt il en sait moins que le moindre de ses personnages :

Quel intérêt si urgent le faisait galoper sur la route de Londres comme si le salut de l'univers eût dépendu d'une minute de retard ; fuyait-il ou poursuivait-il ? C'est ce que nous ne saurions encore décider(23).

Alors que plus loin, il se fait gloire de son omniscience :

Usant des privilèges du romancier, nous allons sauter, sans transition aucune, du sombre bouge que nous venons de décrire, dans une élégante maison du West-End. Cet écart, loin de nous éloigner de notre histoire, nous y ramène (55).

Ailleurs il se fait badin et le lecteur sérieux ne sait quel sort faire à l'assertion bien connue qui ponctue les reconnaissances quand elles sont inattendues. Une femme tombe dans la Tamise : « la pauvre Edith Harley --car c'était elle--(141) ». Une attaque ennemie violente sème la panique sur le champ de bataille où les Mahrattes combattent aux côtés de Volmerange : « Les Anglais, (car c'étaient eux) (264) ». Et ce dernier exemple, comble de l'imposture : Amabel qui vient d'être sauvée par Volmerange se présente à son bienfaiteur :

-Je suis miss Vyvyan.

-Et moi, je me nomme le comte de Volmerange...

Miss Amabel Vyvyan, *car c'était elle*....

Deux présentations valent mieux qu'une, même si celle du narrateur répète, sans nécessité, celle du personnage.

Cette rafraîchissante désinvolture se prolonge dans une relation fantaisiste avec les personnages. Certains nous resteront à jamais inconnus, silhouettes couleurs de muraille, membres d'une société secrète. D'autres sont plus ou moins oubliés dans le récit. Amabel, par exemple, remarquable seulement par sa mort cruelle et injuste, ou même Benedict qui a bien de la peine à exister par lui-même. Napoléon en personne, est livré à la sagacité du lecteur puisqu'il n'est nommé qu'une seule fois, au moment où Sydney le découvre sur son lit de mort. Tous vont et viennent, perdus dans de sombres intrigues, dépourvus d'une crédibilité que l'on renonce à exiger d'eux.

La description mêle des registres très différents et littérairement très fortement caractérisés : le sombre bouge de Londres, où est enfermé Benedict, est le symétrique

inverse de l'Eldorado hindou au luxuriant exotisme où est transporté Volmerange. Aux paysages puissamment romantiques d'une nature qui se déchaîne pour exprimer le cataclysme qu'est la mort du Titan, fait pendant le combat féroce et grotesque qui oppose aux Anglais Volmerange et les combattants indiens. Combat qui est une parodie des romans de chevalerie, où l'influence réelle de Don Quichotte le dispute à celle, scientifiquement non pertinente, des Monthly Python.

Au demeurant, l'appartenance du texte à un univers romanesque virtuel et ludique se vérifié dans les très nombreuses références intertextuelles qui l'émaillent. Cela va des multiples allusions à Shakespeare à la crypto-citation, sans guillemets, d'une ligne des *Nuits d'été* mises en musique par Berlioz :

Qu'il est triste de s'en aller sur la mer sans amour (226).

*L'Histoire des treize* de Balzac semble bien être à l'origine de cette idée de jungle secrète à l'ambition gigantesque et aux procédés souterrains. L'idée même du sous-marin que l'on pourrait croire sortie tout armée de l'imagination de Gautier, devenu soudain précurseur de J. Verne, est empruntée à *La Vie de Napoléon* de Walter Scott qui se fait l'écho, en 1827, de nombreuses tentatives d'évasion projetées à Sainte-Hélène. En particulier du

complot de Johnston, un des plus hardis contrebandiers qui aient jamais existé et dont la vie n'avait été qu'un tissu d'entreprises désespérées.

En voici le texte :

Un bâtiment « sous-marin », c'est-à-dire construit de manière à ce qu'il pût s'enfoncer sous l'eau pendant un certain temps, et être remis à flots à volonté, en jetant une certaine quantité de lest, devait servir à effectuer cette entreprise. On espérait que ce navire s'enfonçant sous l'eau pendant le jour, échapperait à la surveillance des croiseurs anglais et que, remis à flot la nuit, il pourrait approcher de Sainte-Hélène sans être découvert. Le bâtiment fut effectivement commencé dans l'un des chantiers de la Tamise ; mais la singularité même de la construction ayant éveillé les soupçons, il fut saisi par le gouvernement anglais<sup>2</sup>.

Nous sommes donc dans un texte un peu fou mais pas innocent et cette certitude m'a amenée à considérer avec curiosité quatre mots entre guillemets qui tentent, dans les toutes dernières pages du livre, d'expliquer l'inexplicable :

D'autres, plus forts, en étaient arrivés à soupçonner ce que, faute d'autre mot, nous appellerons « *les mathématiques du hasard* »(320).

On peut attribuer les guillemets au plaisir qu'éprouvait l'auteur à encadrer une trouvaille linguistique de son cru. Cela paraît douteux et, dès le début de cette petite recherche sur la notion de « hasard », on tombe très vite sur la théorie de Cournot – à laquelle, selon moi, renvoie cette minime citation- et dont je propose qu'elle guide notre

lecture de *Partie carrée*.

Antoine Augustin Cournot est né en 1801 et mort en 1877, ce qui en fait un assez exact contemporain de Gautier. Economiste, philosophe et mathématicien, il publie en 1843 (rappelons que *Partie carrée* est de 1848) son ouvrage fondamental, *Exposition de la théorie des chances et des probabilités*, dont le chapitre V s'intitule précisément « Le Hasard ». Selon lui, les événements hétérogènes et complexes de la réalité, qui échappent à l'intelligence humaine, s'appréhendent en termes de possibilités et de probabilités dépendant

d'une *théorie mathématique du hasard* qui apparaît comme l'application de la plus vaste science des nombres<sup>1</sup>.

L'idée simple de Cournot (dans un livre compliqué), celle qui pouvait être comprise d'un lecteur cultivé comme Gautier, ou vulgarisée s'il n'a pas accès directement à l'ouvrage, est que les événements s'organisent en séries indépendantes qui, ou bien restent distinctes, ou bien se croisent pour produire une manifestation nouvelle que, par défaut de compréhension d'un ensemble trop complexe, on appellera le hasard. Je cite Cournot :

Les événements amenés par la combinaison ou la rencontre de phénomènes qui appartiennent à des séries indépendantes, dans l'ordre de la causalité, sont ce qu'on nomme des événements *fortuits* ou des résultats du *hasard* (55).

Il ajoute cette remarque qui joue subtilement sur le retournement des termes :

Ce n'est point parce que les événements pris pour exemples sont rares et surprenants qu'on doit les qualifier de résultats du hasard. Au contraire (...) c'est parce que le hasard les amène, entre beaucoup d'autres auxquels donneraient lieu des combinaisons différentes, qu'ils sont rares (58).

Cette idée que le caractère fortuit d'un événement ne dépend pas essentiellement de son extrême singularité mais du fait qu'il est un apex parmi les innombrables probabilités contenues dans l'entrecroisement de causes indépendantes, va nous aider beaucoup à mettre à jour la structure de *Partie carrée* et à réintroduire une sorte de causalité ironique dans un texte qui semblait manquer singulièrement de bon sens.

\*

\* \*

De façon évidente, le récit met en place deux fois deux séries indépendantes : le destin amoureux de deux couples qui finiront par permuer et la double tentative d'une junte mystérieuse et puissante qui veut corriger l'Histoire mais qui échouera.

Examinons d'abord « les jeux de l'amour et du hasard », c'est-à-dire le parcours capricieux des deux couples. Leur rencontre à Sainte-Margareth est un effet du hasard, moins en fonction de ce qui se passera après (l'échange de partenaires) que de ce qui s'est passé avant et que nous ignorons, tout comme les personnages eux-mêmes : il se trouve que les deux jeunes gens qui se marient en même temps, dans le même lieu et qui ne se connaissent pas (ce qui en soi n'est guère extraordinaire) ont, dans un temps passé (et hors-texte), signé chacun un pacte qui les livre pieds et poings liés à une puissance qu'ils ignorent et qui revendique, le même jour, leurs libertés respectives. Leur première rencontre est le premier croisement des deux trajectoires jusque là indépendantes. A partir de là s'enclanche un mécanisme qui aboutira à l'échange de partenaires et à la formation de deux nouveaux couples dont l'un sera heureux et l'autre massacré, ce qui semble signifier que le bonheur est affaire de hasard et qu'en tous cas, outre que le hasard est ce qu'on ne comprend pas, il présente souvent, dans ses manifestations, une disproportion entre l'effet et la cause incompatible avec l'idée que l'on se fait généralement de la justice, d'où la tentation des plus forts de vouloir en corriger l'arbitraire.

Le second nœud du récit, le second croisement de séries indépendantes qui détermine directement l'avenir bouleversé des deux couples, est le moment où, ivre de jalousie, Volmerange jette Edith du haut du pont dans la Tamise et que celle-ci, au lieu de se noyer, tombe sur la barque de Sydney qui conduit Benedict vers la Belle-Jenny. Il y avait une faible probabilité qu'elle tombe sur un bateau, il n'y en avait pratiquement aucune qu'elle tombe sur ce bateau. A partir de là, leur trajet est simple. Obligés de servir le dessein de Sydney, de vivre ensemble, ils en viennent à s'aimer – ce qui, pour le coup, était très prévisible – sans toutefois se l'avouer, jusqu'à ce qu'un double hasard, auquel ils ne sont pas étrangers, les débarrasse de leurs conjoints respectifs et leur permette de mener, à Rhodes, une vie discrète et heureuse à l'abri de nouveaux coups du sort.

Le trajet de l'autre couple a moins de perfection mathématique dans son déroulement mais est tout aussi dépendant de l'aléatoire. Le premier hasard qui conditionne le destin de Volmerange est sa double origine indienne et française qui fait de lui une espèce de Fortunio, aimable et violent. Ce qui, dans son cas, psychologise un peu le hasard avec lequel il joue en électron libre autant qu'il en est joué. Avant de rejoindre l'Inde, il doit se débarrasser de son rival (Dolfos, l'amant d'Edith) préalablement identifié par Priyamvada grâce à l'hydromancie (beau combat de la magie et du hasard !) puis rencontré, « par hasard », comme on dit, et comme le narrateur le précise :

Il en était là de ses raisonnements, lorsque tout à coup, par un de ces hasards vrais dans la vie, invraisemblables dans les romans, Dolfos, tournant un angle de rue, se rencontra face à face avec lui (211).

Après cela on est bien convaincu que la vie n'est qu'une suite de hasards malheureux évités. Quant au hasard en littérature c'est Maupassant qui, provisoirement, s'en chargera dans la préface de *Pierre et Jean* en 1887 :

La vie... est composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus contraires, les plus disparates ; elle est brutale, sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes inexplicables, illogiques et contradictoires qui doivent être classées au chapitre « faits-divers ».

Voilà pourquoi l'artiste, ayant choisi son thème, ne prendra dans cette vie encombrée de hasards et de futilités que les détails caractéristiques utiles à son sujet, et il rejettera le reste, tout l'à-côté'.

Dolfos enterré, Volmerange peut se retourner vers l'Inde où il se rend avec Dakcha et Priyamvada avec laquelle la partie indoue de lui-même a noué une nouvelle idylle. Idylle qui dure peu, puisque la jeune fille est tuée sur le champ de bataille par le hasard d'une balle perdue. Il revient donc à Londres et fait la connaissance d'Amabel en la sauvant d'une agression dans Hyde Park. Leur rencontre est l'exact symétrique de la rencontre d'Edith et de Benedict ; il y avait une faible probabilité qu'il sauve une femme dans un parc de la capitale et à peu près aucune que ce soit *cette* femme là. Nous ne nous étonnons pas que le volage Volmerange se prépare à une troisième idylle. S'inscrivant en faux contre « la poétique des romans qui n'admet qu'un amour unique », l'auteur se fait complice et laisse la fidèle Amabel glisser vers cette nouvelle inclination. Le mariage projeté va être empêché par la double réapparition d'Edith et de Benedict venus de « Sainte-Hélène avec l'idée de rentrer dans le giron conjugal » et désireux « de pousser jusqu'au bout l'épreuve philosophique », c'est-à-dire de vérifier leur capacité de résistance à l'amour interdit qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. L'expérience tourne très mal. A l'apparition d'Edith sauvée des eaux, Volmerange devient fou de terreur. Quant à Amabel, le hasard veut qu'elle soit en train de brûler les lettres de Benedict au moment où celui-ci entre dans son salon. Une lettre à demi consumée met le feu à sa robe et elle meurt brûlée vive, sans que Benedict ait pu la sauver, mais en ayant le temps de la reconnaître et de « murmurer à travers son râle : -Benedict ici ! Oh ! je suis trop punie ! (316). » Cette double exécution rend la liberté à Benedict et Edith et leur permet de vivre heureux ensemble. La signification du hasard dans ce cas est susceptible de plusieurs interprétations. Ou bien il est l'auxiliaire de la morale, et ce serait nouveau. C'est pourtant ce que comprend Amabel qui se juge punie d'avoir oublié Benedict. Pourtant la femme perdue du récit est plutôt Edith qui a été la maîtresse de Dolfos. Ou bien Edith et Benedict ont, dans cette affaire, une responsabilité « philosophique ». Le narrateur le suggère en disant :

Les deux visites de Benedict et de miss Edith n'avaient pas eu un résultat heureux et leur expérience avait tourné comme la plupart des expériences philosophiques (317).

Faut-il admettre que leur erreur est de refuser de s'abandonner au hasard de leur rencontre et de venir vérifier s'ils sont autorisés par la morale à s'aimer ? Ainsi leur rationalisme provoquerait des catastrophes dans la sphère de l'aléatoire, tout en assurant leur bonheur qui devait être écrit quelque part. C'est ce dénouement qui était pressenti par les jeunes gens dans un moment où, au début de leur rencontre, ils pensent à l'étrange enchaînement de circonstances qui les rapproche :

Etrange coïncidence : le mariage que tout semblait préparer n'a pu se faire ; ceux qui devaient être unis sont séparés, ceux qui devaient être séparés sont unis ; les couples se défont et se réforment en dépit des choix et des volontés ; nous n'avons pas d'amour l'un pour l'autre, car nos cœurs sont donnés, nous voici dans la même maison, seuls, libres ; et nous sommes à des milliers de lieues des êtres que nous chérissons et que nous ne reverrons peut-être jamais.

-C'est vrai, répondit la jeune femme rêveuse : la destinée a d'étranges caprices (245).

Ou bien, troisième hypothèse, le hasard est l'instrument d'une justice paradoxale au regard de critères de l'ordinaire humanité. C'est ce que semble suggérer le narrateur dans le commentaire qui suit celui d'Amabel :

Bizarre coïncidence, fatalité inexplicable ! Les lettres d'amour de Benedict avaient repris Amabel au moment où elle en attendait un autre. Une âme superstitieuse eût pu voir là un châtement. Mais le châtement de quoi ? de l'innocence sans doute ? A moins que l'innocence ne paie la rançon du crime, par une loi de réversibilité dont la raison nous échappe (317).

Amabel paie-t-elle le crime de Volmerange qui, au demeurant, a été déjoué par le hasard, ou, plus généralement, les crimes d'une humanité vouée au péché ? Nous sommes là bien près de nous interroger sur l'impénétrabilité des voies de la Providence. En tous cas une chose est sûre : si le hasard heureux (la vie à venir d'Edith et de Benedict) ne nécessite aucun commentaire parce que le bonheur va de soi, le hasard malheureux est sollicité plutôt trois fois qu'une par l'intelligence en manque de justification.

Ainsi, dans l'intrigue amoureuse du roman, le hasard avance chaussé de bottes cloutées et le narrateur se plaît à souligner, de manière répétitive, qu'il est le seul maître du jeu :

Un étrange destin réunissait dans cette barque frêle, au milieu d'un ouragan, le mari sans femme et la femme sans mari. Une *combinaison capricieuse*, désunissant les couples que tout semblait assortir, en faisait un autre de leurs parties disjointes et brisées (141).

Elle ne pouvait s'empêcher de songer à la vie heureuse qu'elle aurait pu mener et qu'une *complication d'intrigues scélérates* lui rendait impossible (227).

*La combinaison bizarre* qui avait amené cette situation impossible ne s'était peut-être pas produite une fois depuis que la terre accomplit sa révolution autour du soleil, et encore n'en connaissaient-ils pas toute l'étrangeté : car Arundell et miss Edith ignoraient qu'ils fussent, l'un un mari sans femme, l'autre une femme sans mari (243).

Dans ce jeu avec les destins amoureux de quatre jeunes gens, le hasard fait ses gammes avec constance mais toujours selon la théorie de Cournot : il ne se manifeste pas par des événements ponctuels, foudroyants, venus de nulle part, mais par des « combinaisons », le mot revient constamment. — C'est toujours au croisement imprévu de deux parcours hétérogènes que se produit l'événement fortuit qui donne une nouvelle orientation aux vies et au récit.

\*  
\*       \*  
\*

Venons-en à l'intrigue historique. En effet une bonne idée de Gautier a été d'englober cette double intrigue amoureuse, où le hasard intervient d'une manière massive et indiscreète, dans une autre trame plus vaste (aussi double et aussi improbable) où est conduite une réflexion plus large sur ce qu'il faut bien nommer le déterminisme historique. Les deux nouveaux parcours concernent, pour l'un, le sort d'un homme qui a eu son poids dans l'Histoire, et, pour l'autre, l'avenir d'un pays colonisé. L'importance anecdotique du hasard est moindre mais l'enjeu est supérieur : il s'agit de savoir si la volonté de l'homme peut, au niveau de la destinée non plus des individus, mais des peuples, corriger la volonté supposée du Hasard. C'est l'ambition de Sydney qui médite sur cette question ; « Si le hasard avait une volonté ! Oh ! (...) la mienne vaincra. »

La volonté d'un homme pouvant manquer d'efficacité, c'est un groupe d'hommes qui tentera de redresser l'ordre du monde. Ainsi naît, en Angleterre, l'idée d'une junta au service « de l'idée commune (170) ». Cette junta est hiérarchisée. Sydney et Dakcha sont membres d'un cycle supérieur. Les autres sont des exécutants. Mais tous sont exceptionnels :

Beaucoup parmi eux étaient riches, d'autres puissants ; ceux-ci possédaient l'audace, ceux-là l'habileté ; quelques uns étaient grands poètes ou profonds politiques (318).

Ils ont une idéologie et un programme :

Constitués en une espèce de tribunal secret, ils citèrent à la barre l'histoire contemporaine, se donnant pour mission de casser ses arrêts lorsqu'ils n'étaient pas jugés justes. En un mot, ils voulurent refaire les événements et corriger la Providence (318).

Leur programme est ambitieux :

Le soulèvement de l'Inde, le rétablissement de Napoléon sur un trône plus élevé, l'affranchissement de l'Espagne, la délivrance de la Grèce, où plus tard Byron, *qui faisait partie de cette junte*, trouva la mort, tels étaient les plans que ces hommes s'étaient tracés (319).

De cette énumération, deux entreprises sont retenues : faire évader Napoléon et libérer l'Inde. Examinons comment se déroule l'action qui vise à priver l'Angleterre d'une de ses colonies. Il y a deux façons de jouer avec le hasard : en opposant à ses plans, qui nous échappent, les impeccables plans de l'intelligence humaine la plus rationnelle, ou bien en jouant au hasard, avec les armes de l'ennemi. C'est la seconde stratégie que semble suivre Volmerange. Sa conviction politique est faible et sa motivation est, passagèrement, sentimentale, et sur le plan personnel, opportuniste :

Quittons cette vieille Europe où je laisse deux cadavres (218).

L'arrière-plan historique a, lui, le mérite d'exister. On retrouve Volmerange au bord du Godaveri dans les environs d'Arungabad où les guerriers mahrattes s'apprêtent à combattre à ses côtés. Cette localisation et l'identification de ces combattants valeureux renvoient à une page décisive de l'histoire de l'Inde où (apprend-on dans les livres)

il s'en est fallu du hasard d'une bataille que les Mahrattes (soutenus par les Français) réussissent à leur profit une unification de l'Inde (contre les Anglais) qui aurait changé le cours de l'histoire'

Il y eut trois guerres contre les Mahrattes dans les années 1780, en 1804 et en 1817. Le grand télescopage, auquel nous échappons dans le roman, est celui qui aurait résulté du croisement de la trame indienne et de la trame napoléonienne et qui aurait dû être la suite du récit si l'Empereur avait survécu.

Les divers mouvements et révoltes qui eurent lieu dans ces temps-là étaient leur ouvrage (aux hommes de la junte). Ils avaient guidé les Mahrattes contre les Anglais, agité la Péninsule, préparé l'insurrection de la Grèce, et tenté d'enlever la personne de l'Empereur, à qui un empire oriental rêvé dans sa jeunesse avait été préparé dans l'Inde, d'où il serait revenu en Europe en suivant à rebours le chemin d'Alexandre (319).

La bataille à laquelle participe Volmerange serait donc celle de 1817, ce qui permet, du coup, de dater le temps du récit. Historiquement, on sait que la conquête de l'Egypte était bien considérée par Bonaparte comme le départ d'une campagne d'Orient dont l'ultime étape aurait été l'Inde où il fallait détruire la prépondérance économique de l'Angleterre. C'est l'anéantissement de la flotte par Nelson dans la

rade d'Aboukir qui mit fin à ce rêve. La bataille de Volmerange peut donc vraisemblablement être celle qui a préparé, une fois l'évasion réussie, la souveraineté de Napoléon sur l'Inde dont les conditions ont été rendues possibles par les soulèvements mahrattes précédents. La réalité peut donc dépasser la fiction et l'on a un aperçu de la partie gigantesque dans laquelle les deux chefs de la junte, Dakcha et Sydney, décident d'intervenir.

Sur un plan anhistorique, on sait que l'Inde est la passion de toujours de Gautier pour son extrême-orientalisme et son exotisme luxuriant. Ce rêve asiatique a déjà été exploité, en 1837, dans *Fortunio*. Et le tort de Volmerange est bien de se comporter comme son séduisant prédécesseur quand on lui demande de réécrire l'histoire. C'est ce mélange des genres qui nous vaut la tonalité grotesque de ce combat qui aurait pu être décisif. Le seul imprévu de l'affaire est l'arrivée inopinée de Anglais. Encore ne paraît-elle un hasard aux combattants que parce qu'ils ignorent qu'un

traître a prévenu (les Anglais) des plans de Dakcha et du lieu de réunion des révoltés (264).

En revanche le combat lui-même accumule, en une parodie de roman de chevalerie, la confusion, les loufoqueries et les événements fortuits. Priyamvada est tuée d'une balle perdue, l'éléphant de Volmerange se bat comme un beau diable, Dakcha, « par un hasard miraculeux (267) » n'est pas blessé. Pour finir, « un cheval sans maître passa par là ». Volmerange enfourche ce hasard fait cheval pour quitter le champ de bataille. Son éléphant mourant, plus civilisé que lui, prend soin de la dépouille de Priyamvada :

Après quoi il expira, car un soldat de la Compagnie lui avait enfoncé sa baïonnette dans la cervelle au défaut du crâne (267).

C'est sur cette admirable et contrapunctique démonstration de ce que peut encore une relation non corrompue de cause à effet que se terminent, sur un échec qui ne vaut pas même un commentaire, l'expérience orientale de Volmerange et le chapitre XVII. Cet échec est moins dû au hasard qu'à l'impréparation de Volmerange, à son dilettantisme. Dakcha de son côté est un non-violent qui s'en remet à une religion proche de la superstition. Il persiste dans son choix :

Cette affaire a manqué parce que j'ai été trop sensuel ; j'aurais dû me mettre cinq pointes de fer dans le dos au lieu de trois ; cinq est un nombre plus mystérieux (267).

La seule conclusion à tirer de cette aventure indienne est que les hommes ne sont pas armés pour défier le hasard sur son terrain. Leur attitude peut mimer, par l'improvisation ou les conduites magiques, la démarche prêtée au hasard, mais ils sont trop limités pour seulement soupçonner la stratégie qui la sous-tend. Dakcha reste en Inde,

tandis que Volmerange s'enfonce dans son contre-sens en adoptant la démarche inverse de celle de Fortunio et en retournant dans « la vieille Europe » où la folie l'attend.

Radicalement autre est la démarche de Sydney attaché à faire évader Napoléon de Sainte-Hélène. Il entend mener la lutte de la volonté contre le hasard avec intelligence et rigueur. Au contraire de Dakcha, il est actif, au contraire de Volmerange il est convaincu et organisé. Le tempo du premier chapitre, la gestion maniaque du temps, l'extrême précision des rendez-vous dans la suite du récit, réduisent autant que faire se peut la place du hasard dans le scénario qu'il a construit. Sa motivation est sans faille, soutenue par la passion dévolue à un symbole plus encore qu'à un homme. Gautier, dans le récit, adhère entièrement au mythe romantique de Napoléon tel que la captivité à Sainte-Hélène l'a façonné (et, du même coup, en septembre 1848, contribue, sciemment ou non, à la réactivation de la légende napoléonienne au profit de Louis Napoléon Bonaparte) :

Ce n'était plus le cadavre d'un homme, mais la statue d'un dieu : l'enveloppe terrestre touchée par la mort laissait transparaître la portion céleste ; le cachot était devenu un temple et la chambre funèbre un Olympe. Christ sur sa croix, Prométhée sur son roc, n'eurent pas une tête plus noble et plus belle (285).

Si l'entreprise échoue, cela est dû à l'ultime et universelle forme du hasard, au croisement, qui concerne chaque humain, de sa vie avec la mort, partie à sa rencontre depuis sa naissance. Devant cette fatalité les plus grands s'inclinent, comme le souligne le dernier billet de Napoléon :

Consolez-vous, nul ne peut prévaloir contre Dieu.

De cet échec nous sommes invités à tirer des leçons. La première est idéologique et concerne le reniement de Sydney ravagé par le doute et le scepticisme. Le doute concerne l'irréversibilité de l'ordre du monde. Il rend sa liberté à Benedict, sur une amère constatation :

Nu cherche pas à raturer le livre du destin ; d'autres mains que les nôtres tiennent les fils des événements et peut-être ce qui nous paraît injuste est-il l'équité suprême (289).

Le scepticisme assombrit le dernier conseil donné à Edith :

Aimez quelqu'un ou quelque chose, un homme, un enfant, un chien, une espèce de fleurs, mais jamais une idée, c'est trop dangereux (290).

La mise en garde contre la dangerosité de « l'idée unique » sonne étonnamment juste à l'époque où nous vivons. Qu'elle vienne de Gautier ne devrait pas étonner. Dans sa forme paradoxale, le déchaînement de la préface de *Mademoiselle de Maupin*

contre l'utilitarisme et la perfectibilité, la recherche du progrès assimilé à « une dérision amère, une pantalonnade sans esprit » pouvait nous instruire. Ce qui est plutôt surprenant c'est la mise en scène de ce surhomme, porteur d'une absolue conviction, qui s'effondre dans la perte de ses illusions. Ce qui frappe, en cette fin de roman, c'est la lourdeur de la démonstration ; un homme a cru au pouvoir de l'intelligence au service d'un idéal, à la mobilisation d'une élite pour aller à contre-courant de l'Histoire et a perdu son combat. L'ironie, le sens de la contradiction et de sa mise à l'épreuve, ne tiennent plus en cette fin de parcours. On se croirait à la fin de *Lorenzaccio*, à ceci près que Lorenzo a agi avec détermination mais sans conviction, averti depuis toujours de la résistance du monde aux entreprises idéalistes. A la fin de *Partie carrée*, il ne reste plus qu'un homme amer dont l'individualisme blessé cherche refuge dans un immobilisme qui n'est pas absolument innocent. Car si tout est écrit, à quoi sert de vouloir changer l'ordre du monde ? Et c'est bien là la conviction de Gautier dont on trouve l'expression, par exemple, dans cet article de *La Revue des deux mondes* de 1841, où il nous dit ce qu'il faut penser de la poésie populaire qui fleurit entre 1830 et 1850 :

L'inégalité des conditions est une loi fatale, qu'il faut accepter comme la différence de taille et de force, de beauté et de laideur. Il y a un hasard social comme il y a un hasard naturel ; vous naissez pauvre comme vous naissez bossu, sans raison apparente, et vous aurez beau changer les formes de la société et du gouvernement, il en sera toujours ainsi.

Ce redoutable essentialisme se fonde sur une croyance en un déterminisme cosmique aveugle qu'il est vain de vouloir combattre. Le dénouement de l'épisode napoléonien, la retombée du romantisme des années 1830, l'échec de la révolution de 1848 contribuent à un désenchantement que Gautier n'est pas seul à connaître dans sa génération. Il est cependant significatif que ce pessimisme le conduise à imaginer, comme substitut à des mouvements populaires avortés, une association, idéologiquement douteuse, d'esprits puissants qui se donne pour mission de redresser l'histoire – mais sans qu'on sache très bien au profit de qui- et qui est vaincue par une force supérieure nommée, dans un grand flou sémantique, le Hasard, la Providence ou Dieu.

L'ambition déclarée des conjurés est d'assurer « la victoire de la Volonté sur le Destin (318) », de « refaire les événements et de corriger la Providence (318) », de « regagner contre Dieu les parties perdues sur le tapis vert du monde (319) ». On remarque sur une seule page un emploi qui paraît interchangeable des trois termes. C'est alors que, confrontés aux difficultés de l'entreprise, les esprits les plus forts soupçonnent « les mathématiques du hasard » d'être susceptibles de donner le principe d'explication du monde mais ce sont des hiéroglyphes qui n'ont pas encore trouvé leur Champollion :

Ils pressentaient que les événements étaient déterminés par une gravitation dont la loi restait à trouver pour un Newton de l'avenir, et, s'ils les contrariaient c'était par une curiosité d'expérimentateur (320).

Le hasard ayant pour habitude de jouer du côté de celui qui le domine, le résultat de la partie engagée est sans appel :

Le joueur invisible avait toujours gagné (321).

Le dernier mot du narrateur est pour rendre les armes à Dieu :

Ces hommes peu religieux et qui ne croyaient qu'à la force et au génie avaient pris la Providence pour le hasard et, ôtant la plume des mains de Dieu, avaient tenté d'écrire à sa place sur le volume éternel (321).

L'orgueil de Sydney le conduit à réduire la Providence au hasard et à affronter le hasard avec les armes de la force et du génie. On n'en est plus à signaler les fantaisies produites par « les combinaisons capricieuses du destin (141) » mais à rechercher l'origine d'une causalité perçue à tout le moins comme ironique pour ne pas dire scandaleuse :

Ce qui leur paraissait le bon droit essayait des défaites, ce qui leur semblait injuste triomphait ; le génie se tordait toujours sur la croix et la médiocrité florissait sous sa couronne d'or (320).

On voit ici Gautier, incroyant notoire mais zélé convaincu de « l'extra-monde », se perdre dans des contradictions quand il s'agit de faire face à ce que son intelligence ne maîtrise pas, à ce que son sens de la justice récuse. Partageant la déception du narrateur, il ne peut que constater l'impuissance des plus surhumains des hommes :

Ils essayaient de remonter le cours des choses et se sentaient, malgré leurs prodigieux efforts, emportés par le courant invincible (320).

Cournot avait, lui, pensé avec une certaine logique, l'articulation de la Providence et du hasard qu'il analyse en ces termes dans le chapitre précédemment cité :

Il est juste de dire (...) que le hasard gouverne le monde, ou plutôt qu'il a une part et une part notable, dans le gouvernement du monde ; ce qui ne répugne en aucune façon à l'idée qu'on doit se faire d'une direction suprême et providentielle : soit que la direction providentielle ne porte que sur les résultats moyens et généraux, assurés par les lois même du hasard ; soit que la cause suprême dispose des détails et des faits particuliers pour les coordonner à des vues qui surpassent nos sciences et nos théories (60).

Autrement dit, ou bien Dieu s'adapte à la dictature du hasard, oui bien il est lui-même le maître d'un hasard dont il est seul à connaître la fatalité. Pour les hommes les dés sont pipés et la volonté de puissance à tout jamais invalidée.

\*

\*      \*

Sauf peut-être celle de l'écrivain. Un seul gagnant en effet ; l'auteur qui organise les causalités ironiques du hasard dans un récit d'un nouveau type puisque, prévient-il, « ceci n'est pas un roman (303) ». *Partie carrée*, alias *La belle Jenny*, alias *Les deux étoiles*, qui ne parvient pas même à se trouver un titre, est un roman expérimental qui met en scène des combinaisons impossibles issues d'un mode de pensée non rationnel et qu'il est permis de juger absurdes. Cependant, pour qui pénètre l'intention de l'auteur, le chaos prend un sens comme prendrait sens un univers où le hasard serait déjoué (les pratiques scientifiques récentes nous en donnent l'idée –je pense par exemple aux schémas compliqués de la structure des protéines ou aux belles constructions graphiques de la modélisation moléculaire-). Le hasard devient un adjuvant de la littérature :

Les caractères, en apparence faits pour s'entendre, s'étaient épris de leur contraire. Au plan rationnel de ces existences, un pouvoir inconnu avait substitué un scénario fantasque, extravagant, décousu ; l'unité de lieu et d'action avait été violée par ce grand romantique qui arrange les drames humains, et qu'on nomme l'imprévu (304).

Toute vie se construit en utilisant les données du hasard. Le texte qui veut rendre compte de cette évidence, échappe lui aussi aux canons admis de la littérature. Il renvoie la tragédie (unité de lieu et d'action), il subvertit la poétique romanesque, se moque de la morale, admet que l'amour n'est pas éternel, joue avec les clichés (« car c'était elle ! »). Il met en scène le goût de Gautier pour le grotesque, le baroque. Les arabesques qui se croisent forment des systèmes d'hélices et le lecteur se désintéresse de la psychologie problématique des personnages pour s'interroger sur les possibilités interprétatives du montage formel.

Le hasard est dialectique : il actionne et complexifie. Sans doute il écrase ontologiquement les aspirations de l'homme à remettre ordre et justice dans un monde qu'il lui rend hermétique. En revanche, c'est un bon outil romanesque qui explique remarquablement pourquoi la littérature n'a rien à dire et qui permet d'exprimer, avec les prestiges ironiques de l'arbitraire, le « je ne sais quoi et presque rien » dont les destins sont tissés.

Marie-Claude SCHAPIRA

## NOTES

1 P. 304, *Partie carrée*, Charpentier 1914. La pagination des références est indiquée entre parenthèse.

2 Chap. VIII, p. 330.

3 Vrin, 1984, p. 60.

4 *Romans*, Albin Michel, 1959, p. 835.

5 EU, Thesaurus, p. 1170.

## UNE ARLEQUINADE TRAVESTIE:

### *Pierrot posthume* et ses sources

Si Théophile Gautier s'essaya au théâtre à différents moments de sa vie et à différents genres, il faut reconnaître que ce fut surtout par le ballet qu'il s'imposa. Mais il ne faut pas oublier pour cela ses deux comédies en vers, *Le Tricorne enchanté* et *Pierrot posthume*, toutes deux issues de la tradition de la comédie italienne. Écrites l'une après l'autre à un intervalle de trente mois, elles ne sont pas du tout caractéristiques de sa manière théâtrale de l'époque. Heureusement, car dans les années 1843 à 1847, celles où il chercha à se faire une réputation comme auteur dramatique, il fit cinq pièces, dont la valeur est loin d'être égale parmi elles; outre les deux déjà mentionnées, il collabora avec Paul Siraudin pour *Un Voyage en Espagne*, vaudeville en deux actes créé aux Variétés en septembre 1843, avec Noël Parfait pour *La Juive de Constantine*, drame anecdotique en cinq actes et six tableaux représenté à l'Ambigu-Comique en novembre 1846, et avec Bernard Lopez pour *Regardez mais ne touchez pas*, comédie de cape et d'épée en trois journées créée à l'Odéon le 20 octobre 1847, à peine 15 jours après la première de *Pierrot posthume*<sup>1</sup>. Le fait que ces trois pièces restent dans l'oubli le plus profond parle assez clairement de leur manque d'éclat.

Et pourtant, les deux comédies poétiques de Gautier ne furent pas reçues à bras ouverts par la critique non plus. A côté des comptes rendus élogieux faits par des amis et des connaissances, il y eut aussi les détracteurs. *Le Tricorne enchanté*, disaient-ils, n'était rien d'autre qu'un pastiche<sup>2</sup>, ou plutôt un mélange de pastiches: pastiche de l'ancienne comédie (c'est-à-dire de la *commedia dell'arte*), pastiche de Molière et de ses successeurs, pastiche de Lesage et du théâtre de la foire; rien de neuf, rien de vrai, rien d'original. Mais les éreintages et les accusations ne découragèrent pas le poète, car deux ans et demi plus tard il revint avec son *Pierrot posthume*, arlequinade en un acte en vers, pièce qui devait donner lieu à de nouvelles accusations de pastiche. Dans son feuilleton du *Siècle* du 11 octobre, ayant rempli la première page des détails des griefs de Paul Siraudin sur sa collaboration ni affichée ni annoncée, Charles de Matharel juge sommairement de la pièce en un paragraphe:

Il nous reste maintenant à raconter l'oeuvre elle-même. Véritablement, elle ne vaut pas tout le bruit. Parcourez le répertoire des Funambules, vous découvrirez, à coup sûr, le libretto de cette arlequinade; ouvrez Molière, vous y trouverez l'idée première de la seule scène comique qu'elle contient; enfin, mettez tout bon sens de côté, et vous arriverez à faire des vers comme ceux de cette bastonnade lugubre qu'on a appelée *Pierrot posthume*.

Dans *Le Moniteur universel*<sup>3</sup>, Thomas Sauvage range la pièce sous l'étiquette de *Parade*, rappelant d'une part un *Gilles en deuil de lui-même*, vaudeville représenté sur le théâtre de la rue de Chartres<sup>4</sup>, et d'autre part *Le Sultan du Havre*<sup>5</sup>, autre vaudeville

où Gautier, dit-il, avait pillé une scène, celle du suicide par le chatouillement.

La pièce de Gautier contient, il est vrai, plus d'un point de ressemblance avec ce vaudeville, mais l'essence même de la *commedia dell'arte*, et des arlequinades qui en sont issues, est de prendre des personnages connus, facilement identifiables pour les spectateurs, non seulement par leurs masques et leurs costumes, mais aussi par leur caractère et les situations dans lesquelles ils se trouvent. Évidemment, les différences entre la pièce de Gautier et *Le Sultan du Havre* surpassent de loin les quelques rapprochements qu'on peut faire, comme le démontrera un simple résumé de l'intrigue: Cassandre, bon bourgeois du Havre, s'inquiète pour sa fille qu'il avait donnée en mariage à Arlequin. Celui-ci est si jaloux de sa femme qu'il finit par vouloir l'empêcher de parler aux hommes, même à ses amis à lui. L'exemple le plus frappant de cette jalousie est fourni par l'anecdote suivante : un soir de Carnaval, Cassandre, en route pour le bal masqué, s'était arrêté chez Colombine pour lui faire admirer son costume de dieu de l'amour. Arlequin, rentrant inopinément, saisit un bâton et assomme son beau-père de coups vifs, le faisant s'enfuir avant qu'il puisse s'expliquer. Cassandre imagine donc une façon de donner une leçon à Arlequin: il l'invite à faire une promenade en barque sur mer et, au moment de prendre une petite collation, il verse une poudre soporifique dans le verre d'Arlequin et l'endort. On ramène celui-ci chez un ami, Gilles, qui transforme sa maison en palais de sultan; Scapin, autre ami fourbisseur de costumes, leur donne tous les habits dont ils ont besoin pour convaincre Arlequin que la barque a été attaquée par des corsaires et que lui et Colombine ont été faits prisonniers et menés jusqu'en Barbarie où le corsaire (joué par Scapin) veut les vendre au sultan (joué par Cassandre). La mascarade occupe la partie centrale de ce petit acte, et c'est à la suite de menaces d'une mort atroce qu'Arlequin essaie d'imaginer par quel moyen il peut se suicider, sans se faire trop mal, et décide finalement sur la mort par le chatouillement. Au dénouement, bien sûr, les masques disparaissent et Arlequin admet le préjudice de son comportement passé pour sa femme et tout finit bien. C'est une arlequinade dans la bonne vieille tradition, adaptée au vaudeville avec ses couplets chantés sur des air connus, sans grande originalité ni dans les caractères ni dans l'intrigue.

Mais ce n'est qu'un élément de l'accusation de pastiche faite par Matharel; il y a encore le pastiche de Molière et le pastiche des pantomimes du théâtre des Funambules. Madame Claude Senninger a montré que non seulement l'imitation de Molière était inévitable, mais qu'elle était délibérément recherchée<sup>6</sup>. Pour Gautier, les médecins de Molière sont incontournables, et le pastiche est en réalité un hommage au maître<sup>7</sup>. L'accusation enfin de pastiche des pantomimes du théâtre des Funambules n'était bien sûr pour Matharel qu'une façon de déprécier les "prétentions littéraires" de Gautier, en l'associant au théâtre du spectacle populaire par excellence. Mais de nouveau, c'était déjà l'intention du poète.

*Le Tricorne enchanté* et *Pierrot posthume* allaient être longtemps la cible des critiques hostiles à Gautier, mais il avait aussi ses défenseurs. Tel Théodore de Banville, à l'occasion de la reprise du *Tricorne enchanté* en décembre 1872<sup>8</sup>. Et, fait étonnant, il le défendit contre les accusations de pastiche et plagiat en nommant tout haut la vraie source de l'intrigue de cette pièce, ainsi que celle de sa deuxième comédie, *Pierrot posthume*, de quoi donner aux ennemis de la poésie une arme terrible pour attaquer le maître: une accusation de plagiat à ajouter à celle de pastiche. Mais la défense de Banville fut savante et fine, ne laissant à personne le goût de crier ni au pastiche, ni au plagiat. Après avoir identifié et défini les trois qualités que doit posséder une oeuvre d'art pour être considérée comme un chef-d'oeuvre<sup>9</sup> et avoir procédé à une démonstration rigoureuse du cas de Gautier et du *Tricorne enchanté*, Banville poursuivit:

J'ai dit que *Le Tricorne enchanté* n'est pas du tout un pastiche, et, au contraire, c'est le contraire d'un pastiche, car, au lieu d'imiter Molière, Théophile Gautier a agi comme il avait agi lui-même: il a créé, et de la gangue mêlée d'or ramassée dans la boue, il a fait de l'or pur! De même que le maître divin, lorsqu'il voulait composer ses comédies bouffonnes, prenait les premières farces venues se chantant sur le tréteau ou courant la campagne avec les Gilles errants, sachant bien que les scènes de farce naissent et se façonnent dans l'imagination populaire, et que le poète ne saurait les inventer; de même, pour faire *Le Tricorne enchanté*, Théophile Gautier a pris dans le *Théâtre de la Foire* la grossière farce en six pages intitulée: *Le Chapeau de Fortunatus*, et pour faire son *Pierrot Posthume*, il a pris la farce intitulée: *Arlequin en deuil de lui-même*, imprimée dans les *Œuvres diverses du Chevalier de B\*\*\**. Mais, se réglant sur Molière et ne l'imitant pas, il a, comme lui, fait des scènes de tréteau qu'il empruntait, des scènes revêtues d'une forme achevée impénétrable.

Nous avons traité de la source du *Tricorne enchanté* dans un autre article<sup>10</sup>; il reste donc à éclaircir l'affirmation de Banville concernant *Pierrot posthume*.

Tout en étant bien informé sur le titre de la pièce où Gautier puisa les données fondamentales de son *Pierrot posthume*, Banville se trompe sur un petit détail, le nom de l'auteur. Il s'agit non pas des "*Œuvres diverses* du sieur de B\*\*\*," mais plutôt des *Œuvres mêlées* de M. le chevalier de S. J.<sup>11</sup> Ce personnage, nous explique l'éditeur des *Œuvres mêlées* dans un avis en tête du premier volume, est le chevalier Rustaing de Saint Jory, gentilhomme ordinaire du duc d'Orléans, procureur du roi, et membre de l'Académie royale des belles lettres de Caen. Les deux volumes de ses oeuvres contiennent ses poésies, plusieurs lettres, quelques nouvelles et trois pièces de théâtre: *Le Philosophe trompé par la nature*, comédie en trois actes et un divertissement, *Arlequin camarade du diable*, comédie en trois actes et un divertissement, et *Arlequin en deuil de lui-même*, comédie en un acte. Ces trois pièces furent représentées sur le théâtre des Comédiens Italiens du Roi, le premier en 1719 et les deux autres en 1721.

Cet *Arlequin en deuil de lui-même*, que Banville appelle tout simplement une farce, est une arlequinade dans la tradition du théâtre de la foire né à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle dans les marchés publics où les acteurs de la troupe italienne se réfugièrent après avoir été destitués de leur privilège. Dorneval, Fuzelière et Lesage pratiquent le genre et, passant par les pièces à écriteaux, le transforment peu à peu en un genre connu alors comme opéra-comique. Le personnage préféré de la vieille *commedia dell'arte*, telle qu'elle avait évolué en France au XVII<sup>e</sup> siècle, était sans conteste Arlequin, qui chez Lesage se trouve assis dans les lieux les plus divers et les circonstances les plus étonnantes: chez l'empereur de la Chine, chez le Sultan de la Perse, ainsi que chez les paysans de l'Italie et de l'Espagne. C'est Arlequin qui renaît au théâtre de la Foire, entouré d'une part de ses camarades de la *commedia dell'arte*, Pantalon, le Docteur, Polichinelle, Gilles, Colombine, Isabelle, Valère, Horace, et ainsi de suite, et de l'autre des personnages de pure fantaisie, comme par exemple le diable Asmodée. L'arlequinade reprend les lazzi de la comédie italienne en y ajoutant les couplets chantés et les divertissements de la danse joyeuse. A la place des canevas dont l'interprétation était improvisée par les acteurs parlant l'italien, on substitua un texte dialogué et appris par coeur et parfois des couplets chantés comme à l'Opéra-Comique. Chez Lesage, les paroles des couplets chantés étaient copiées sur des écriteaux, invitation aux spectateurs de se joindre à l'expression des diverses émotions appelées par les caractères et l'intrigue.

L'arlequinade du chevalier de Saint-Jory est une pièce dialoguée en un acte, en prose, sans musique: une comédie plutôt qu'un opéra-comique dans la manière de Lesage. Les personnages sont unidimensionnels et l'action est menée plus ou moins maladroitement. Gautier ne peut y emprunter que les données fondamentales de l'intrigue et il lui faudra y ajouter toute la finesse et l'esprit que nous retrouvons dans *Pierrot posthume*, que le poète appelle, d'ailleurs, une "arlequinade en un acte". Pour nous rendre compte de la distance d'une pièce à l'autre, il faut résumer l'action de cet *Arlequin en deuil de lui-même*.

Saint-Jory met en scène neuf personnages, sensiblement trop pour ce petit acte en neuf scènes. Pantalon, riche bourgeois, prend le rôle du barbu, amoureux de Silvia, la jeune et belle femme d'Arlequin. Celui-ci a été fait prisonnier par des corsaires et n'est pas rentré depuis six ans. Silvia, incarnant l'égoïsme et la cupidité par excellence, a promis d'épouser Pantalon aussitôt que son mari sera déclaré mort. Elle s'assure que le vieillard affaibli, mais plein de désir, mourra bientôt de son amour. Pour mettre son projet en marche, elle fait appel à Coquinot, un intrigant sans scrupules prêt à tout faire pourvu que le prix soit intéressant. La première scène de la pièce, qui sert à introduire ces deux personnages et occupe les neuf premières pages d'un texte de quarante pages, est remplie de plaisanteries fades sur le caractère mesquin des intrigants et leur projet sordide. Coquinot, revenu tout récemment dans le pays, se

portera témoin de la mort d'Arlequin devant un juge complice acheté par Silvia.

Coquinot, ayant déjà eu l'expérience de la main forte de la justice, imagine un moyen de réaliser le plan sans se compromettre personnellement: il achètera à son tour un esclave qui vient d'arriver de Barbarie et qui fait le mendiant. Cet esclave n'est autre qu'Arlequin lui-même, prêt lui aussi à jurer qu'il a vu mourir quelqu'un, ayant en effet vu mourir plusieurs captifs. Il s'inquiète néanmoins lorsque Coquinot lui annonce le nom du trépassé: "Il faut donc qu'il soit mort sans le savoir," répliquet-il. Et lorsque Coquinot veut savoir s'il avait connu cet Arlequin, il répond: "Il n'y a personne que j'aye tant connu que lui," puis il ajoute à part: "Il ne faut pas lui dire que c'est moi qui suis mort, je lui ferois peur." Ce quiproquo qu'exploitera Gautier avec tant de grâce et de finesse est peut-être le meilleur moment de l'arlequinade de Saint-Jory. Pour terminer la scène, Arlequin décide de consulter un médecin.

Pendant cette visite à huis clos, Colombine entretient son maître, lui aussi médecin, sur le peu d'argent qu'il lui donne pour acheter les provisions. Le docteur, rêveur et philosophe, mais surtout avare, déclare qu'il a une indigestion et ne soupera pas. Colombine, pourtant, connaît bien son maître et réussit à en tirer de l'argent, le laissant à maudire la voracité de l'être humain. C'est la dernière fois qu'on verra Colombine sur scène et l'on se demande si son rôle valait vraiment la peine. Dans la scène six, le médecin qu'Arlequin avait consulté vient demander l'avis de cet autre docteur sur le cas de ce mort qui a toute l'apparence d'un vivant. Arlequin assiste au dialogue des deux pédants qui, grâce à la lumière de la raison, arrivent à deux opinions différentes: le médecin consulté par le mort soutient que celui-ci est bel et bien mort, alors que le deuxième, convaincu d'abord par l'argument de son collègue, tête le patient et, croyant toucher à un corps réel, décide de suspendre son jugement pour ne pas risquer de se tromper. Si la critique s'est écriée tellement contre la reprise par Gautier du type traditionnel du médecin, on peut se demander ce qu'elle aurait fait devant les types figés et les lourdeurs du dialogue chez Saint-Jory.

La scène sept nous fait assister à la joie de Pantalon et Silvia lorsque Coquinot leur raconte les détails de son plan et le risque de faux témoignage éliminé par le recrutement de son mendiant. Pantalon, enrhumé et toussant, approuve et promet une bourse de cinquante pistoles lorsque l'affaire sera réglée. Dans la scène huit, Coquinot prépare Arlequin pour sa comparution devant le juge, mais désapprouve son manteau noir et le long crêpe qu'il porte. Et Arlequin de répondre: "C'est, ne vous déplaît, le deuil d'Arlequin que je porte." La scène neuf se passe chez le juge qui est pressé à boucler l'affaire, mais ne peut réussir à faire faire une déclaration simple par Arlequin qu'il a vu mourir Arlequin, les réponses étant, bien sûr, équivoques et, pour les deux autres, insensées. Le juge sort enfin pour rédiger la permission de mariage, Coquinot donne une somme d'argent minime à Arlequin qui conclut: "Il faut bien que je sois mort, car je suis payé pour... Tout défunt que je suis, j'aime la justice: et

d'ailleurs un mort qui n'a ni feu ni lieu, a besoin de ce qu'il gagne pour vivre."

Dans la scène dix, l'avant dernière, l'auteur introduit un nouveau personnage, Madame Agate, la mère d'Arlequin. Revenue de la campagne, elle arrive chez Silvia pour demander une explication du mariage projeté, car bien sûr, pour elle, la mort d'Arlequin n'est pas certaine. Silvia joue la mère de famille poussée au bout, se mariant pour nourrir sa petite famille. Lorsque Madame Agate apprend l'âge et la fortune du fiancé, elle approuve tout à fait. Sur ce fait, entre Arlequin sans être aperçu; il assiste quelques moments à l'échange entre sa mère et sa femme. Silvia se déclare certaine que son mari est mort, alors que Madame Agate l'avertit de faire attention car son coeur lui dit qu'il vit; elle gagerait même sur le fait. Et Arlequin d'intervenir: "Ne gagez pas, maman, vous perdriez." Madame Agate, effrayée devant le spectre, s'enfuit. Silvia veut l'imiter, mais Arlequin la retient et l'assure qu'elle est veuve, lui recommandant d'ailleurs leurs petits enfants. Silvia s'affole lorsqu'Arlequin lui propose la solution suivante:

Quoique je sois mort, je sens toutes les nécessités de la vie. Il me faut du pain, du vin, de la viande, comme à mon ordinaire, et je vous prie dans votre contrat de mariage d'obliger le futur à nourrir le défunt, et à le souffrir quelquefois auprès de vous.

Dans la dernière scène, Pantalon et Coquinot rejoignent les deux époux. Silvia, toujours affolée, cherche le secours de Pantalon en lui indiquant le fantôme. Pantalon effrayé s'enfuit. Coquinot, pourtant, a tout compris, et explique à Silvia la grosse bêtise de son mari: recruté pour certifier la mort d'Arlequin, il a cru l'être. "Je suis donc vivant?" demande celui-ci. Silvia jure de se venger et Coquinot réclame son argent à Arlequin, alors que celui-ci, pour clore la pièce, pense à sa bonne fortune d'être vivant: "Allons le boire, je ne vous en ferai point d'autre restitution."

Ce résumé montre à quel point Gautier est redevable à Saint-Jory pour le sujet et les grandes lignes de son intrigue. Nul doute qu'il connaissait la pièce de son prédécesseur, bibliophile et archéologue littéraire comme il l'était. D'ailleurs, il ne cachait point la source de son inspiration, comme le fait savoir Banville dans son compte rendu de 1872. Et, comme nous l'avons vu, Banville fait l'éloge de Gautier pour avoir pris une farce et, comme Molière lui-même, avoir "fait des scènes de tréteau qu'il empruntait, des scènes revêtues d'une forme achevée impérissable." Appréciation juste, car la pièce de Gautier est beaucoup plus solide; elle met en scène seulement quatre personnages, au lieu de neuf, et contient moins de digressions dans l'intrigue et le dialogue. Et bien sûr, l'esprit fin et brillant du poète se manifeste partout.

De toute évidence, ce sont ces deux qualités de *Pierrot posthume* qui ont le plus offusqué Thomas Sauvage, après les indécentes de l'humour scatologique. Pour lui, la pièce n'a "point de sujet, point d'action, point de scènes; seulement de jolis vers que l'on regrette de voir si mal placés." Quant aux personnages, d'une part "Le vrai Pierrot est un lourdaud, un sot, un niais, [Gautier] lui a donné de l'esprit," et d'autre

part, "Quant à l'Arlequin, que l'on sait être toujours simple, naïf, bon, M. Gautier le fait rusé, fripon, séducteur, adultère!"<sup>127</sup> C'est exact; en réalité, Gautier a travesti l'arlequinade traditionnelle afin de donner le plus beau rôle à Pierrot, l'étoile des Funambules et le favori de l'élite littéraire. L'Arlequin de Saint-Jory, de Lesage, de Piron et tant d'autres est mué ici en Pierrot. L'Arlequin de Gautier, par contre, quoi qu'il parle encore de son masque, n'a rien du caractère de tradition, même pas de l'Arlequin du vaudeville, comme celui du *Sultan du Havre*. Gautier, en remplaçant Arlequin par un Pierrot poétique, un Pierrot qui a toute la naïveté d'une vue au second degré, surpasse la simple reconnaissance d'une vogue, il anticipe et même, peut-on dire, instaure la figure de Pierrot poète qui allait dominer la deuxième moitié du siècle depuis Banville jusqu'à Laforgue. Ce Pierrot posthume devait avoir une destinée au-delà de la vie de son créateur.

**Peter EDWARDS**  
Mount Allison University

## NOTES

1. Pour tous les détails concernant l'activité théâtrale de Gautier, voir la monographie de Claude-Marie Senninger, *Théophile Gautier, auteur dramatique*, Nizet, 1972.
2. Voir Senninger, *op. cit.*, p. 156-159.
3. Feuilleton théâtral du 11 octobre 1847: "Théâtre du Vaudeville. *Pierrot posthume*, parade en un acte, en vers, de M. Théophile Gautier."
4. Nous n'avons trouvé aucune trace de cette pièce dans le catalogue de la BNF. Le théâtre de la rue de Chartres est le nom donné parfois au théâtre du Vaudeville jusqu'en 1838, car il était installé à l'angle de la rue de Chartres et de Saint-Thomas-du-Louvre. Cette salle fut détruite dans un incendie le 17 juillet 1838. La rue du Chartres disparut à son tour en 1850. Cf. Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*, Aux Amateurs de Livres, 1989, p. 385 et 420.
5. Folie-vaudeville en un acte, en prose, par Armand Dartois et Henry Dupin, créée au théâtre du Vaudeville le 21 mai 1810. Il est vrai que Gautier l'aurait connu lors d'une reprise.
6. *Op. cit.*, p. 286.
7. Voir la lettre que Gautier écrivit à Louis de Cormenin sur les types de la comédie où il soutient que Molière a opéré une fusion d'une part des masque italiens, des types espagnols et des types anciens, et d'autre part des types réels du temps de Louis XIV. Les types fixés par Molière, il continue, sont à la base de toute comédie jusqu'au dix-neuvième siècle. *Correspondance générale*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre et al., tome IV, Droz, 1989, p. 395.
8. Feuilleton dramatique du *National* du 9 décembre 1872.
9. "Pour qu'une œuvre d'art, si belle qu'elle soit, puisse durer longtemps et mériter le nom de chef-d'œuvre, il est indispensable qu'elle réunisse les trois conditions suivantes: Il faut qu'elle soit *humaine*, c'est-à-dire que les passions, les appétits et la folie de l'humanité y soient exprimés avec une vérité absolue et qui n'ait rien de transitoire; il faut qu'on voie clairement en elle *la chaîne de la tradition* qui la rattache aux chefs-d'œuvre primitifs de l'art dont elle est issue, de même que sur le visage de chacun de nous est lisiblement écrite la filiation qui nous rattache aux hommes des premiers âges; enfin (qualité plus rare encore!) il faut qu'elle soit absolument et rigoureusement *moderne*, c'est-à-dire que pour aucun détail de forme, si minime qu'il soit, elle ne soit restée en deçà des progrès matériels accomplis par l'art dont elle est issue." (*Idem*)
10. *Le Tricorne enchanté* ou le chapeau de fantaisie et ses sources," *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, vol. 23 (2001), p. 121-129.
11. 2 vols, Amsterdam: Z. Chatelain, 1735.
12. *Le Moniteur universel*, art. cit. Sauvage avait fait lui-même une arlequinade en collaboration avec de Rougement: *Arlequin, seigneur de village*, vaudeville-parade en un acte, joué au théâtre du Vaudeville le 17 octobre 1817. Il est curieux de noter qu'il fit également un *Gille ravisseur*, opéra-bouffon, en 1 acte, musique d'Albert Grisar, quelques mois après la pièce de Gautier (Opéra-comique, 21 février 1848), comme s'il voulait lui faire la leçon. Le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* l'appelle une "charmante fantaisie où on voit réapparaître les personnages si aimés de l'ancien théâtre de la foire." Gautier rend compte de la pièce dans *La Presse* du 6 mars et se montre bienveillant envers l'auteur et son "petit acte, très agréablement rimé," qui avait la malchance de se produire à la scène au moment même de la révolution dans les rues.

## LA BEAUTÉ QUI TUE

Elle est là, devant vous, de sa blancheur vêtue,  
Et parfois on oublie, admirant sa beauté,  
La neigeuse froideur de la divinité  
Qui de son regard blanc, trouble, fascine et tue  
« Ne touchez pas aux marbres »

On sait bien que l'imaginaire de Théophile Gautier est fait avant tout d'oeuvres d'art. Celles-ci, ainsi qu'un bon nombre de figures mythologiques, souvent nommées et parfois seulement suggérées, foisonnent tout au long de ses pages.

Dans cette espèce de galerie d'images, on en trouve deux que tout le monde connaît bien et dont le sens premier n'échappe à personne : il s'agit de Vénus et de Méduse.

La mythologie nous a légué la figure de la déesse Vénus comme un grand symbole d'amour et de beauté. Hésiode raconte que Cronos châtie son père à la demande de sa mère et que le sang échappé de la blessure, tombé dans l'océan et mêlé à l'écume, engendre la dernière, mais la plus belle de ses créatures : Aphrodite ; « celle qui naît de la mer » et que les Latins appelleront plus tard Vénus<sup>1</sup>. Cette déesse s'imposera comme déesse de l'amour et déchaînera des passions violentes à cause du charme irrésistible exercé par sa beauté parfaite. L'univers de l'art n'est pas resté indifférent au symbolisme de cette belle figure, dont l'image sera présente tout au long des siècles, aussi bien en peinture et en sculpture qu'en littérature<sup>2</sup>.

De son côté, Méduse, la Belle Atroce décrite par les auteurs archaïques comme un modèle de laideur, arrive à posséder, avec le temps, une beauté capable de pétrifier celui qui la regarde<sup>3</sup>. Elle ne cherche pas ses victimes, mais ce sont plutôt celles-ci qui la cherchent et qui, en la regardant, trouvent une mort passive. Cet être fascinant, dont le mythe a connu un grand succès dans plusieurs domaines (art<sup>4</sup>, littérature, philosophie, psychanalyse, sémiologie...), symbolise l'homme en proie à la lutte intérieure qui s'établit entre ses désirs et ses refoulements, cet homme qui, comme pas mal de personnages de Gautier, est le prisonnier de ses propres contradictions et se trouve tout à fait incapable d'avancer dans aucun sens<sup>5</sup>.

Or, à notre avis, le symbolisme de ces deux figures de la mythologie, acquiert dans l'œuvre de Gautier une nouvelle signification, en raison de la façon dont notre auteur construit ses descriptions.

Il est bien vrai que l'influence du contexte socio-culturel du moment et des modes en matière d'art, font évoluer la pensée et l'œuvre de tout écrivain. Pourtant, chez Gautier, il existe une constante qui survit à travers toute sa production, dès *Les Jeunes-France* de sa jeunesse jusqu'au *Capitaine Fracasse* de l'âge mûr, à savoir la recherche inlassable de la perfection dans l'Art, cet Art qui, pour lui, n'est fait que de

formes et de beauté, qui n'a d'autre but que lui-même et qui ne peut servir à rien si ce n'est qu'à être beau. Sa perception du monde constamment filtrée par cette idée de l'Art, aboutit dans son œuvre à la prolifération de références et d'allusions à des œuvres plastiques connues<sup>6</sup> qui, apparemment, sont disposées pêle-mêle et qui donnent l'impression de gratuité et de manque d'originalité. Mais il n'est pas rare que Gautier se serve des caractéristiques et des qualités de ces œuvres pour exprimer quelque chose de différent qui dépasse l'œuvre plastique elle-même et qui souvent appelle chez le lecteur des réminiscences de l'imaginaire collectif. Ainsi, parfois, sans nommer ni titres ni auteurs, Gautier élabore des signes porteurs d'un nouveau sens et dont le signifiant est purement plastique.

Cette façon d'agir, inscrite pleinement dans la tendance du XIXe siècle à la fraternité des arts, donne lieu à des descriptions qui n'ont rien à voir avec la transcription littéraire d'un entourage réel.

Quelle que soit l'histoire racontée dans les textes de fiction, le fil conducteur est toujours une histoire d'amour, où la description des personnages se fait indispensable. Comme dans n'importe quel récit réaliste, à chaque fois qu'un nouveau personnage apparaît sur la scène, le narrateur de Gautier le décrit en détail, mais il n'est pas rare qu'un même personnage soit décrit à plusieurs reprises.

Dès le premier instant, le lecteur perçoit des figures faites d'un amas d'éléments, parfois disparates, qui s'offrent comme un ensemble de traits physiques dont l'artifice paraît chercher à réunir chez un même sujet tout ce qui pour Gautier constitue l'idéal de perfection formelle, idéal qui ne peut exister que comme image artistique à la recherche d'une substance palpable dans le monde matériel et sensible<sup>7</sup>.

Et pourtant on y trouve la clé d'une technique qui permet de créer, à l'intérieur de l'espace textuel, un espace sémantique porteur d'un sens différent du sens premier du texte. Puisque c'est la physionomie qui transcrit le caractère du personnage chez Gautier, et puisque cet aspect physique n'est fait que d'un nombre limité d'éléments à sens figé, l'auteur doit construire une sorte d'alphabet où pouvoir lire selon des règles fixes : chaque geste, chaque grimace ou changement d'expression du visage comporte une signification bien précise. Cette espèce d'être inerte chez qui ce qui compte est l'apparence, se met à parler de lui-même par l'intermédiaire de l'œuvre d'art ou de l'élément plastique qui lui sert de référent. On voit donc bien la nécessité de multiplier ces références afin que l'on puisse saisir correctement le sens de l'œuvre écrite. Pour bien comprendre cette image dénaturée du monde que Gautier nous rend, il nous faut savoir déchiffrer ce code fait d'éléments plastiques empruntés à des époques passées et/ou à des œuvres et à des artistes connus.

C'est là que réside l'originalité d'un Théophile Gautier qualifié souvent de répétitif et de peu original et qui, cependant, arrive à douer les signes artistiques déjà existants d'un sens nouveau porteur d'un nouveau message.

Quant aux figures qui font l'objet de cette analyse, il faut tout d'abord se deman-

der comment ces deux mythes, devenus fort populaires et presque un lieu commun, s'agencent dans la structure des textes, et s'ils apportent vraiment du contenu au sémantisme de l'ensemble de l'œuvre de notre auteur.

Suivant l'idée de Joseph Campbell, qui affirme que les images du mythe sont le reflet de la puissance spirituelle qu'il y a en nous tous et que, en les admirant, nous faisons nôtres leurs pouvoirs<sup>8</sup>, on peut dire que chez Gautier, le couple Vénus-Méduse constitue un couple complémentaire grâce auquel l'auteur peut exprimer et écrire, comme en une sorte de catharsis, sa peur face à la difficulté d'accès à la beauté absolue et sa hantise de la pierre en tant que symbole de cette incapacité<sup>9</sup>.

Dans les récits de Gautier, toute femme belle est comparée à une statue et parfois même remplacée par elle. Le référent le plus fréquent est justement la statue de Vénus, présente souvent dans les textes seulement au moyen du nom de certains sculpteurs grecs. C'est le cas de Praxitèle (IVe siècle avant J.C.), dont l'œuvre la plus célèbre, l'Aphrodite de Cnido, malheureusement disparue, représentait la déesse de l'amour au moment d'entrer dans son bain, ou encore celui de Cléomène (IIIe siècle avant J.C.), auquel on attribue la Vénus de Médicis. Toutes ces Vénus, aussi bien que la foule des femmes marmoréennes qui parcourent les textes, sont parfaitement belles, mais en même temps immobiles et passives et, comme l'ensemble de la statuaire grecque, elles ne reproduisent pas l'image d'un vrai être individuel, ni ne traduisent aucune émotion.

Ce système de comparaison, on ne le trouve pas seulement dans les textes de fiction, bien au contraire ; dans ses écrits sur l'art Gautier emploie aussi parfois le référent sculptural dans la description de la femme représentée sur la toile. Rappelons-nous par exemple la description de *La Maîtresse du Titien*

digne d'être modelée sur le marbre de Paros (...) Il (Titien) semble, dans ce beau visage, avoir pressenti le type de la Vénus de Milo qui ne fut découverte que plusieurs siècles plus tard<sup>10</sup>.

Le rapprochement femme-tableau-sculpture est une constante qui fait que la femme réelle se change en tableau ou en statue et que la toile renvoie à la statue, comme Gretchen pour Tiburce :

La chaste fille fit tomber ses vêtements avec une impudeur sublime, et relevant ses cheveux comme Aphrodite sortant de la mer, elle se tint debout sous le rayon lumineux.

Cette svelte figure blanche et blonde se détachant sans effort sur le double azur du ciel et de la mer, et se présentant au monde souriante et nue, avait un reflet de poésie antique et faisait penser aux belles époques de la sculpture grecque<sup>11</sup>.

De son côté, la statue peut sembler vivante, comme la Vénus de Milo qui

souriait toujours, mollement couchée, (...) de ce sourire vague et tendre, légèrement entr'ouvert comme pour mieux aspirer la vie<sup>12</sup>.

Son désir de faire vivre la sculpture grecque est si fort qu'il écrit dans son bref essai intitulé « De la mode » :

La Vénus de Milo, si elle retrouvait ses bras et si une femme du monde voulait lui prêter son corsage, pourrait aller en soirée coiffée comme elle est<sup>13</sup>.

Si l'on nous permettait un rapprochement mythologique dans une question si moderne, nous dirions qu'une femme en toilette de bal se conforme à l'ancienne étiquette olympienne<sup>14</sup>.

Remarquons l'importance que Gautier accorde aux habits en tant que partie indissociable de l'aspect extérieur<sup>15</sup> et soulignons à cet égard que la description des vêtements, qui pourrait ajouter de la vraisemblance et du réalisme au récit, produit souvent chez la femme une métamorphose marmoréenne qui la change en statue et qui fait, par exemple, que Madelaine de Maupin, enlevant ses vêtements devant d'Albert, ressemble

parfaitement à ces statues de marbre de déesses, dont la draperie intelligente, fâchée de recouvrir tant de charmes, enveloppe à regret les belles cuisses, et par une heureuse trahison s'arrête précisément au-dessous de l'endroit qu'elle est destinée à cacher<sup>16</sup>.

Il existe donc chez Gautier toute une série d'aspects toujours présents dans son œuvre : hantise de la beauté absolue à référent dans l'univers de l'Art, personnages incapables d'agir et dont le caractère découle directement de leur apparence et non de leur psychologie, femmes de formes parfaites qui ne peuvent être décrites qu'au moyen de figures picturales et sculpturales et qui trop fréquemment se métamorphosent en toile et, surtout, en marbre, et héros masculins qui essaient avec désespoir d'avoir accès à elles, mais qui, comme Tantale, n'y arrivent jamais<sup>17</sup>.

Tous ces aspects se retrouvent dans les nombreuses références et allusions à Vénus et à Méduse, figures mythologiques porteuses toutes deux, dans l'univers de Gautier, de nouvelles connotations, et qui subissent une subversion<sup>18</sup> qui fait de Vénus représentation d'amour et de beauté, bien sûr, mais aussi d'inaccessibilité et de paralysie, alors que Méduse, grâce surtout à sa chevelure, symbolise l'existence autonome et la beauté plastique.

La déesse Vénus apparaît dans les textes de Gautier, côte à côte avec d'autres figures de la mythologie et de l'art, sous la forme d'allusions et de références au

mythe lui-même et aux représentations picturales et sculpturales de celui-ci. Tous ces êtres appartenant à la culture et à l'art grecs constituent autant d'instruments dont Gautier se sert pour exprimer la haine, maintes fois exposée, qu'il éprouve envers le christianisme en tant que destructeur de la vraie beauté<sup>19</sup> :

(...) depuis que les héros et les dieux ne sont plus, vous seules conservez dans vos corps de marbre, comme dans un temple grec, le précieux don de la forme anathémisée par Christ<sup>20</sup>.

Sous cette doctrine (le christianisme), le corps non seulement n'est plus l'idéal, il est l'ennemi. Loin de l'exalter et de le glorifier, on l'abaisse, on l'avilit, on le torture, on le tue (...). Cette guerre acharnée à la chair (...) porta un coup mortel aux arts plastiques<sup>21</sup>.

Voilà pourquoi certains personnages disent préférer la Vénus Anadyomène à la Madona. La description que d'Albert fait de cette Vénus, et qui est suivie d'un plaidoyer contre le christianisme, constitue une transposition écrite de n'importe quel tableau représentant la naissance de Vénus :

La Vénus sort de la mer pour aborder le monde, -comme il convient à une divinité qui aime les hommes-, toute nue et toute seule. -Elle préfère la terre à l'Olympe et a pour amants plus d'hommes que de dieux (...); elle se tient debout, son dauphin derrière elle, le pied sur la conque de nacre; le soleil frappe sur son ventre poli et de sa blanche main elle soutient en l'air les flots de ses beaux cheveux où le vieux père Océan a semé ses perles les plus parfaites<sup>22</sup>.

Bien que conscient que la beauté de Vénus est devenue un cliché<sup>23</sup>, Gautier en fait un référent récurrent dans la description de ses héroïnes, faite de comparaisons hyperboliques et de références et allusions plastiques. Souvent même, elle constitue le seul outil pour dire avec des mots la beauté absolue :

Et vous, déesses qu'a jugées Pâris-Alexandre, si Nyssia avait concouru, aucune de vous n'eût emporté la pomme, pas même Aphrodite, malgré son ceste et la promesse de faire aimer le berger-abrite par la plus belle femme du monde<sup>24</sup>.

Gautier emploie donc, quand il parle des femmes, de nombreuses allusions aux tableaux qui représentent la naissance de Vénus :

Souvent il (Candaule) la pria de se tenir debout dans une conque de nacre, faisant pleuvoir de ses tresses une rosée de perles au lieu de gouttes d'eau de la mer<sup>25</sup>.

L'onde frissonnante lui faisait (à Cléopâtre) une ceinture et des bracelets d'argent, et roulait en perles sur sa poitrine et ses épaules comme un collier défait; ses grands cheveux soulevés par l'eau, s'étendaient derrière elle comme un manteau royal; (...) elle se suspendait à la balustrade du bassin, cachant et découvrant ses tré-

sors, tantôt ne laissant voir que son dos poli et lustré, tantôt se montrant entière comme la Vénus Anadyomène<sup>26</sup>.

Sans noms d'auteur ni titres, ce genre de description fait penser tout de suite à des tableaux comme « La Toilette de Vénus », de F. Boucher (1749, Musée du Louvre) ou « La Naissance de Vénus », de Sandro Boticelli. D'autres fois, la technique employée pour mettre en relief l'amour que la femme belle déchaîne chez le héros masculin, est la référence à des toiles connues :

N'y a-t-il pas une Vénus mâchant des roses, du Schiavone<sup>27</sup> ? Quel gracieux pendant un artiste moderne eût pu faire au tableau du vieux Vénitien en représentant Alicia mordillant des fleurs d'oranger<sup>28</sup> !

La comtesse (...) se leva (...) lui prit le bras et fit avec lui (Olaf) quelques tours dans la serre, arrachant au passage, de sa main restée libre, quelques fleurs dont elle mordait les pétales de ses lèvres fraîches, comme cette Vénus qui mange de roses<sup>29</sup>.

On trouve également à côté de ce type de référents, le référent sculptural, comme c'est le cas lors de la description de la momie de la princesse Hermonthis, de qui lord Evandale tombera amoureux pour toujours :

Sa pose, peu fréquente chez les momies, était celle de la Vénus de Médicis<sup>30</sup>

Sans oublier que, dans son goût de la multiplication du détail et de la représentation morcelée des personnages<sup>31</sup>, Gautier a recours aussi à Vénus, quand il décrit seulement une partie du corps féminin :

(...) ces jolies narines si finement découpées et nuancées de tons roses, comme la nacre des coquillages poussés par la mer sur les rives de Chypre aux pieds de la Vénus Anadyomène<sup>32</sup>.

(...) une oreille plus rose et plus délicatement ourlée que la coquille d'où sortit Vénus que les Egyptiens nomment Hâthor<sup>33</sup>.

Sa bouche, divinement dessinée, présentait ces teintes pourprées qui lavent les valves des conques de Vénus<sup>34</sup>.

Par ailleurs, la tendance à la beauté absolue des êtres des œuvres de Gautier exige un milieu en accord avec eux, tel que l'affirment les théoriciens Wellek et Warren, pour qui

le décor, c'est le milieu ; et tout le milieu, notamment un intérieur domestique, peut être considéré comme l'expérience métonymique ou métaphorique d'un personnage<sup>35</sup>.

Entre le personnage et l'espace qu'il habite il y a une relation syntaxique en tant qu'éléments coprésents qui s'accommodent l'un à l'autre. En termes narratologiques, il s'agit d'un procédé de caractérisation indirecte, d'une sorte de métonymie narrative, pareille à celle qui, en peinture, fait parfois que le fond des portraits ne soit pas un décor réaliste, mais un attribut symbolique du personnage représenté<sup>36</sup>. Ce type de correspondance<sup>37</sup> entre le sujet et son entourage s'élargit tellement chez Gautier que l'espace environnant se met à parler de lui-même, mais aussi et avant tout, de ses habitants. C'est pourquoi la figure de Vénus, référent extralittéraire du corps féminin, fait partie du décor où la femme se trouve :

Au plafond creusé en conque était figurée une toilette de Vénus. La déesse se regardait du coin de l'œil, après avoir été attifée par ses nymphes, à un miroir que lui présentait un grand Cupidon hors de page à qui l'artiste avait donné les traits du duc, mais on voyait bien que son attention était plus pour l'Amour que pour le miroir<sup>38</sup>.

Dans *Le Roi Candaule*, les rues que le cortège nuptial doit parcourir sont ornées de tapisseries où l'on peut voir des scènes de l'histoire des héros et des dieux, Aphrodite entre autres<sup>39</sup>, de la même manière que participent au défilé

les statues de la Vénus céleste et de la Vénus Génitrix, taillées par les meilleurs élèves de l'école de Sicyone dans ce marbre de Paros dont l'étincelante transparence semble faite tout exprès pour représenter la chair toujours jeune des immortelles<sup>40</sup>.

Il faut souligner à cet égard la fonction métaphorique et sémantique<sup>41</sup> de la statue de Vénus dans *La Chaîne d'or*, récit où l'œuvre d'art n'apparaît qu'en vertu de sa relation d'analogie avec les personnages, de sorte que la détérioration matérielle de l'objet se produit aux moments où l'amour paraît impossible, alors que sa restauration a lieu aux moments de bonheur :

Plangon était tombée du haut de la seule illusion qu'elle eût jamais eue, et comme une statue que l'on pousse du haut d'une colonne, elle s'était brisée dans sa chute. Dans sa colère elle avait mutilé une délicieuse figure d'Aphrodite, à qui elle avait fait bâtir un petit temple de marbre blanc au fond de son jardin, en souvenir de ses belles amours<sup>42</sup>.

Ctésias, Bacchide et Plangon vécurent ainsi dans l'union la plus parfaite, et menèrent dans leur palais une vie élyséenne digne d'être enviée par les dieux (...). La statue d'Aphrodite fut replacée dans la chapelle du jardin, peinte et redorée à neuf<sup>43</sup>.

On voit bien que la déesse Vénus et ses différentes représentations plastiques symbolisent l'amour et la perfection formelle, s'accordant par là parfaitement à la tradi-

tion du mythe. Cependant la fusion avec cet idéal de beauté recherché sans cesse par les héros de Gautier devient impossible car sa contemplation, comme celle de Méduse, les empêche d'agir et les conduit souvent à la mort, comme c'est le cas de Candaule, de Paul d'Aspremont, d'Octave de Saville ou de Meïamoun. C'est justement à ce point que Vénus rencontre Méduse, cet autre référent de la mythologie dont Gautier se sert également pour décrire ces modèles de vénusté.

Devant l'image de la femme parfaite et inaccessible, les héros éprouvent un effroi pareil à celui que la vue de la tête de la Méduse produit. Par conséquent, il est tout à fait logique que beaucoup d'héroïnes dont la beauté ne peut être comparée qu'à celle de Vénus, acquièrent parfois le visage et le regard de Gorgone et, comme celle-ci, donnent involontairement la mort à celui qui les regarde, mort non pas physique, mais spirituelle.

La perfection formelle de Vénus est perçue par le sujet comme quelque chose d'inquiétant et de fatal, qui le paralyse :

Gygès resta immobile à l'aspect de cette Méduse de beauté (Nyssia) (...), il avait été plutôt ébloui, fasciné, foudroyé en quelque sorte, que charmé par cette apparition surhumaine, par ce monstre de beauté<sup>45</sup>.

Dans *Le Roi Candaule*, la même chevelure comparée tout à l'heure à celle de Vénus, prend vie comme celle des Gorgones juste avant le dénouement fatal où Gygès tuera Candaule :

(...) Nyssia dénoua ses cheveux et laissa s'étaler sur ses épaules leurs opulentes nappes blondes. Gygès (...) crut les voir se colorer de teintes fauves, s'illuminer de reflets de flamme et de sang, et leurs boucles s'allonger avec des ondulations vipérines comme la chevelure des Gorgones et des Méduses<sup>46</sup>.

Dans *Avatar*, la comtesse Labinska se métamorphose en Vénus-Méduse lorsqu'Octave, changé en Octave-Labinski, la regarde :

(...) les torsades d'or fluide dont la Vénus Aphrodite exprimait les perles, agenouillée dans sa conque de nacre, lorsqu'elle sortit comme une fleur des mers de l'azur ionien, étaient moins blondes, moins épaisses, moins lourdes ! (...)

Octave-Labinski sentit à cet aspect, comme s'il eût vu le spectacle le plus terrible (...).

Cette beauté le médusait<sup>46</sup>.

Et dans *Mademoiselle de Maupin*, d'Albert fait aussi appel à Méduse pour exprimer l'horreur et la paralysie produites en lui par la beauté tant désirée :

Je comprends parfaitement une statue, je ne comprends pas un homme ; où la vie commence, je m'arrête et recule effrayé comme si j'avais vu la tête de Méduse<sup>47</sup>

Narrateurs et personnages évoquent souvent des regards qui pétrifient et des cheveux onduleux quand ils parlent de leurs héroïnes, quoiqu'il n'y ait pas de référence explicite au mythe ou à ses représentations picturales<sup>48</sup>. Mais le symbolisme négatif des attributs de Méduse, Gautier sait les subvertir et en faire l'expression d'existence autonome et de beauté plastique, grâce surtout à l'éclat et à la lumière qui jaillissent des figures féminines.

Toutes les chevelures des femmes de Gautier brillent et scintillent, quelle que soit leur couleur. Au niveau textuel, cela se traduit au moyen de toute une série de termes qui appartiennent au champ sémantique de la lumière : scintiller, flamboyer, pétiller, lustré, brillant... Cette lumière inhérente aux cheveux féminins leur donne une vie propre chargée de signifié<sup>49</sup>. La chevelure devient donc une réalité qui porte en elle un trait qui dépasse la matière elle-même. Ce qui importe, ce n'est pas son essence, mais cette qualité visible qui lui donne beauté plastique et qui permet d'intervertir la valeur négative accordée, -notamment à partir des théories psychanalytiques- aux cheveux de la femme<sup>50</sup>.

La lumière, trait préalable à la couleur, -puisqu'on ne perçoit que la couleur de ce qui est illuminé et que rien ne peut briller dans les ténèbres- et l'éclat qui s'en suit, sont inscrits dans l'antagonisme platonicien lumière/ténèbres, selon lequel la lueur traduit l'effort de la matière et le triomphe de la pensée qui émerge du noir. C'est ainsi que l'écrivain approche le lecteur de sa réalité en faisant appel au sens de la vue, instrument suprême de l'esprit en tant que moyen d'appréhender l'entourage. Cette technique met en valeur l'aspect extérieur de la femme et de la beauté, accordant à l'image l'idée de pureté et de spiritualité. La lumière devient donc symbole positif à caractère solaire qui comporte l'idée d'élévation et d'évasion vers les sphères supérieures et qui fait que l'éclat des cheveux féminins donne l'impression d'un être hors de la portée du destin temporel. Cette beauté lumineuse jointe à la féminité fait la synthèse entre la purification esthétique et celle de l'esprit, permettant par là que la beauté plastique se change en pureté morale<sup>51</sup>.

Le même symbolisme est inscrit dans les lignes ondoyantes, à la manière des serpents onduleux de la chevelure de Méduse, toujours présentes dans les descriptions des coiffures féminines. Ces lignes qui suggèrent le mouvement reviennent avec insistance, accordant à l'image de la femme la même idée de détachement de la réalité matérielle et évoquant la perfection surnaturelle. Les silhouettes onduleuses transportent donc du coup la figure féminine dans cet au-delà où la plupart des récits de Gautier placent la satisfaction du désir amoureux. Mais Gautier va encore plus loin car cet élément méduséen de la femme se double le plus souvent d'images aquatiques qui invitent au voyage sans retour d'Ophélie, comme seul moyen d'échapper à l'ici-bas et au moment présent, permettant ainsi l'accès définitif à l'univers où habite l'idéal. On voit bien que, grâce à la subversion du sens de cet attribut secondaire de la féminité, Gautier nous rend une image rétablie de la femme.

Voilà comment, par l'intermédiaire de l'image de l'éclat et des lignes courbes, Gautier arrive à faire du visage féminin un reflet de l'immortalité de la beauté et réussit à doubler d'un sens nouveau les chevelures méduséennes qui, jusqu'alors, ne traduisaient que le négatif et la mort.

Remarquons également que cette façon de faire est tributaire de la technique qu'on a appelée transposition d'art, d'une part, ce maniement de la lumière est emprunté aux peintres vénitiens, pour qui la lumière a primauté sur la couleur, ainsi qu'à certains peintres du XVIIIe et du XIXe siècles. Et, d'autre part, la ligne courbe renvoie au Rococo<sup>32</sup>, quoique Gautier ait été pendant longtemps un grand détracteur de ce courant artistique, comme le montrent les nombreuses allusions qu'il fait à ce style dans ses récits<sup>33</sup>.

Pour ce qui est des yeux et du regard, l'autre élément hautement signifiant du visage de Méduse et, en général, de tout visage féminin, il faut souligner que le trait prioritaire du point de vue du signifié est à nouveau la lumière et l'éclat, et non la couleur comme certains critiques l'ont suggéré<sup>34</sup>. En effet, pour nous, ils ne complètent pas la chevelure en raison de leur couleur, mais il s'agirait plutôt d'éléments isomorphes, bien que pas tout à fait redondants, puisqu'à l'éclat des yeux viennent s'ajouter la transparence, l'humidité ou la chaleur, autant de caractéristiques porteuses de contenu sémantique dans les textes qui nous occupent.

Rappelons que dans l'univers de Gautier le regard a une importance immense parce qu'il constitue le seul lien entre le sujet et le Cosmos, car on ne peut percevoir l'essence de la beauté plastique qu'à travers lui. Par conséquent le regard seul permet de saisir l'essence d'une femme qui n'est faite que de formes laissant entrevoir ses qualités morales. L'idéal, pour Gautier, est subordonné à la perfection formelle, qui n'existe que dans les œuvres d'art, et qu'on ne peut percevoir qu'à travers le regard et grâce à l'éclat de l'objet artistique.

Plus le personnage approche de l'idéal de beauté et de perfection, plus ses yeux brillent, symbolisant la lueur de l'idéal et sa participation magique au monde. Cette lueur surnaturelle ne peut pas exister sans amour, étant donné que dans l'univers de Gautier idéal de beauté et idéal amoureux sont une seule et même chose. Des yeux donc qui expriment le désir de s'évader vers les sphères supérieures et qui s'opposent à la tendance à la pétrification, présente aussi dans le regard.

Mais, à part l'éclat, le regard féminin possède parfois une force propre qui, comme celui de Méduse, atteint directement et littéralement l'homme :

(...) il s'en échappait des rayons pareils à des flèches et que je voyais distinctement aboutir à mon cœur<sup>35</sup>.

La belle me jeta un second coup d'œil si suppliant, si désespéré, que des lames acérées me traversèrent le cœur<sup>36</sup>.

Cette double tendance paradoxale doue le regard de la violence nécessaire pour combattre l'immobilité et la pétrification dont l'individu est prisonnier ; or il arrive parfois que cet assaut n'atteint pas son objectif vivifiant et il finit par donner la mort, rejoignant ainsi le mythe de Méduse au sens littéral, comme Militona l'exprime avec regret :

Faudra-t-il donc (...) que je ne puisse laisser tomber un regard qui ne soit un arrêt de mort<sup>57</sup> ?

Regard nocturne et mortel et regard céleste et diurne coexistent et alternent le long des textes. Le héros masculin est le champ de bataille où luttent des forces opposées qui le font se débattre entre la nuit et le jour, les ténèbres et la lumière, l'ici-bas et le maintenant et qui l'empêchent d'atteindre l'idéal et l'au-delà où habitent l'amour et le bonheur.

Il nous est donc permis d'affirmer que le rôle essentiel de Vénus et de Méduse en tant que référents de la femme dans l'œuvre de Gautier consiste à exprimer cette dialectique intérieure de l'individu, puisque ces deux figures du mythe ancien ont le pouvoir de pétrifier le sujet, à travers l'amour et la beauté formelle celle-là, à travers le regard celle-ci, mais, en même temps, l'une et l'autre sont capables de donner la vie, car elles sont l'expression suprême de la promesse de bonheur qui, pour Gautier, est inhérente à la Beauté Absolue.

**Ma Josefa MOLINA RUEDA**

## NOTES

- 1 Sur l'origine, l'évolution et le symbolisme de ce mythe, on peut voir Joëlle de Gravelain, « Aphrodite, ou le désir », dans *La Déesse sauvage. Les divinités féminines : mères et prostituées, magiciennes et initiatrices*, Éditions Dangles, 1993, pp. 163-173.
- 2 Il suffit de penser à des œuvres aussi connues que « La Naissance de Vénus » de Sandro Boticelli, ou à celle d'Odilon Redon, ou encore à la célèbre « Vénus de Milo ».
- 3 Sur cette figure, on peut voir Pilar Pedraza « Medusa », dans *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Valencia, Almudín, 1983, pp. 105-148, et Erika Bornay, *Las Hijas de Lilith*, Madrid, Catedra, 1990, pp. 269-275.
- 4 C'est peut-être dans les arts visuels où la tête de la Gorgone apparaît le plus souvent. Nous pensons, par exemple, à Caravaggio, Rubens, Benvenuto Cellini ou, déjà au XIXe siècle, F. Khnopff.
- 5 Des personnages qui, comme d'Albert, se sentent, face à la femme, cloués au sol et prisonniers d'eux-mêmes : « (...) le parquet semblait avoir monté jusqu'à mes genoux, et j'étais enchâssé à ma place. » « Je suis prisonnier dans moi-même, et toute évasion est impossible. » *Mademoiselle de Maupin*, Garnier-Flammarion, 1966, p. 97 et p. 111.

- 6 Sur les concepts de « référence » et d' « allusion », voir Bernard Vouilloux, « *La Venelle du sourd* », *Sur la référence et l'allusion : Gracq, Cézanne, Goya*, dans *Poétique*, n° 62, avril, pp. 197-214.
- 7 C'est ce qu'expriment certains héros qui, comme le Rodolphe de *Celle- et celle-là*, se sentent incapables de trouver leur femme idéale : « (...) le malheureux et passionné Rodolphe ne découvrirait pas son idéal. Il en avait bien trouvé ça et là quelques morceaux disséminés dans plusieurs femmes : un œil dans celle-ci, la bouche dans celle-là, les cheveux dans une autre, le teint dans une quatrième, mais jamais tout cela ensemble (...) », *Celle-ci et celle-là* dans *Les Jeunes-France. Romans goguenards*, Lyon, H. Lardanchet, 1914, p. 125.
- 8 « (...) las imágenes del mito son reflejos del potencial espiritual que hay en todos nosotros (...), mediante su contemplación evocamos sus poderes para nuestras propias vidas », Joseph Campbell, *El poder del mito*, Barcelona, Emecé Editores, 1991, p. 299.x
- 9 Sur le thème de la femme de pierre comme idéal chez Gautier, nous renvoyons à Natalie David-Weill, « La Statue », dans *Rêve de pierre : la quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1983, pp. 100-104.
- 10 *Guide de l'amateur du Louvre*, Paris, Charpentier, 1882, p. 47.
- 11 *La Toison d'or*, dans *Contes et récits fantastiques*, Librairie générale française, 1990, pp. 242-243.
- 12 *Tableaux de siège*, Paris, Charpentier, 1871, pp. 353-354.
- 13 *De la mode*, Actes du Sud, 1993, p. 28.
- 14 *Ibid.*, pp. 30-31.
- 15 Dans *La Croix de Berny*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 75, il affirme que « la robe fait la femme. »
- 16 *Mademoiselle de Maupin*, p. 369.
- 17 Sur le mythe de Tantale dans l'œuvre de Gautier, nous renvoyons au premier chapitre de l'étude de Ross Chambers, « *Spirite* » de *Théophile Gautier. Une lecture*. Paris, Lettres modernes, Archives des lettres modernes, 1974.
- 18 « Subversion » dans le sens que Javier del Prado donne à ce terme, c'est-à-dire comme changement cohérent et signifiant dans l'agencement des signes d'un système donné. Voir *Como se analiza una novela*, Madrid, Alhambra Universidad, 1984, p. 299.
- 19 Voir Théophile Gautier, « Du Beau antique et du Beau moderne », dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1883, pp. 197-203. Dans cet article, publié le 8 août 1848 dans *L'Événement*, l'auteur rend le christianisme responsable de l'avalissement de la forme qui règne dans l'époque moderne : « La substitution des idées chrétiennes aux idées païennes nous paraît être la raison première de cette dégradation de la forme » (p. 198). Voir aussi Paolo Tortonese, *La Vie extérieure, essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Lettres modernes, 1992, Archives des lettres modernes, n° 252, pp. 136-137.
- 20 *Mademoiselle de Maupin*, p. 320.
- 21 « Du Beau antique et du Beau moderne », repris dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, p. 199
- 22 *Mademoiselle de Maupin*, p. 204.
- 23 « On dit d'elle (de Nyssia), comme de toutes les femmes qui ne sont pas précisément laides, qu'elle est plus belle qu'Aphrodite ou qu'Hélène », *Le Roi Candaule*, dans *Contes et récits fantastiques*, p. 290.
- 24 *Le Roi Candaule*, p. 284.
- 25 *Ibid.*, pp. 285-286.
- 26 *Une Nuit de Cléopâtre*, dans *Contes et récits fantastiques*, p. 176.
- 27 Il s'agit d'Andrea Meldolla, peintre vénitien du XVII<sup>e</sup> siècle (1510-1563), auteur de compositions mythologiques et de tableaux religieux.
- 28 *Jettatura*, dans *Contes et récits fantastiques*, p. 572.
- 29 *Avatar*, *ibid.*, p. 482.
- 30 Préface du *Roman de la momie*, Garnier-Flammariion, 1966, p. 55.
- 31 A propos de morcellement de la figure féminine chez Gautier, on peut voir Natalie David-Weill, « Le découpage du corps féminin », dans *Rêve de pierre... op. cit.*, pp. 46-51, et M. Cl. Schapira, « Le Corps

- morcelé », dans *Le Regard de Narcisse.....*, PUL, 1984, pp. 71-80.
- 32 A propos de Nyssia, dans *Le Roi Candaule*, p. 281.
- 33 Description de Cléopâtre, dans *Une Nuit de Cléopâtre*, p. 150.
- 34 *Avatar*, p. 387.
- 35 Weliek et Warren, *La Théorie littéraire*, trad. fr., Paris, Seuil, 1971, p. 309.
- 36 Voir Philippe Hamon, « Pour un statut du personnage », dans l'ouvrage collectif *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 162-163.
- 37 Le concept de « correspondance », si cher en peinture aux paysagistes du XIXe siècle, ainsi qu'aux symbolistes, en littérature, n'appartient pas exclusivement à Baudelaire, mais il se trouve aussi chez Gautier, qui, comme le souligne Pierre Miquel dans son article « Théophile Gautier et les paysagistes », *BSTG*, n° 4, p. 101, contribua à le faire connaître et à le divulguer.
- 38 *Le Capitaine Fracasse*, Garnier, 1961, p. 328.
- 39 P. 264.
- 40 P. 274.
- 41 Marc Eigeldinger parle de « fonction métaphorique et sémantique » lorsque le référent prend une portée symbolique grâce à la relation d'analogie qu'il entretient avec un signifiant dans l'écriture, et il assimile cette fonction à la technique de la « mise en abyme » qui ne doit pas obligatoirement se présenter sous la forme d'un micro-récit. « L'Inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier », *BSTG*, n°4, p. 101.
- 42 *La Chaîne d'or*, pp. 128-129.
- 43 *Ibid.*, p. 141.
- 44 *Le Roi Candaule*, pp. 267-268.
- 45 P. 325.
- 46 Pp. 449-450.
- 47 P. 252.
- 48 Voir, par exemple, *La Morte amoureuse* et *Arria Marcella*, dans *Contes et récits fantastiques*, pp.81 sqs, et pp. 193, 185-196, *Mademoiselle de Maupin*, p. 159, ou *Une Nuit de Cléopâtre*, p.149.
- 49 Sur ce sujet, nous renvoyons à Paolo Tortonese, *op. cit.* chapitre IX, « Lumière », pp. 63-68.
- 50 Sur le symbolisme négatif de la chevelure féminine et de la figure de la femme en général, nous renvoyons aux études suivantes : Charles Berg, *The Unconscious Significance of Hair*, Londres, G. Allen & Union Ltd, 1951 ; Mario Praz, *The Romantic Agony*, Londres, Oxford University Press, 1951 ; S. Freud, *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, 1955 ; Wolfgang Ledere, *La Peur des femmes ou Gynophobia*, Paris, Payot, 1980 ; Erika Bornay, *La caballera femenina*, Madrid, Catedra, 1994, en particulier le chapitre « De su fascinum letal », pp. 77-87.
- 51 Marcel Voisin a parlé de cette sublimation dans son étude *Le Soleil et la nuit. L'Imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Université de Bruxelles, 1981, p. 118.
- 52 Ce schéma de composition picturale a été analysé par Philippe Minguet dans son *Esthétique du Rococo*, Paris, Vrin, 1966.
- 53 Nous pensons, par exemple, à *La Cafetière*, dans *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Gallimard, 1981, p. 48. : « Les meubles surchargés d'ornements de rocaille du plus mauvais goût, et les trumeaux des glaces sculptés lourdement ». A *Daniel Jovard*, dans *Les Jeunes-France, romans goguenards*, Lyon, H. Lardanchet, 1914, p. 101 : « (...) C'est plus que faux-toupet, c'est empire, c'est perruque, c'est rococo, c'est pompadour (...) » Ou encore à *Oniphrius, ibid.*, p. 85.
- 54 M. Cl. Schapira, dans « Le Langage de la couleur dans les Nouvelles de Théophile Gautier », *BSTG* n°4, pp. 269-279, classe les femmes par types colorés, en fonction de la couleur des yeux et des cheveux. Ainsi chaque couple de couleurs correspondrait-il à une psychologie féminine différente.
- 55 *La Morte amoureuse*, p. 80.
- 56 *Ibid.*, p. 83.
- 57 *Militona*, dans *Pages choisies des grands écrivains. Théophile Gautier*, Paris, Armand Colin, 1939, p. 134.



# JOURNAL D'EUGENIE FORT<sup>1</sup>

C A R N E T N ° 8

1866

**JANVIER 1<sup>er</sup>** . –Je suis seule à Maisons<sup>2</sup>. Toto<sup>3</sup> devait venir et puis il est resté toute la journée au Ministère, parce qu'il était question de faire le *Moniteur* pour demain.

2. –Je suis allée à Paris ce matin . J'ai vu mon fils et même T(héophile) G(autier). Je rentre à six h(eures).

9. –Gaïffe<sup>4</sup> et Marie sont revenus hier soir. Je crois que je vais aller passer une semaine rue de Beaune<sup>5</sup>. Mais j'aurai beaucoup de peine à persuader les deux gentils enfants que j'ai besoin d'être un peu chez moi.

20. –Je pars ce matin de Maisons pour Paris. Je pense y rester quelques jours.

22. – Marie est venue rue de Beaune. Je dois aller rue de Rivoli pour prendre Amélie et partir avec elle à Maisons où elle doit passer une semaine. Toto viendra à huit h(eures).

23. –Hier soir, Gaïffe a parlé affaires avec Mme Renom. Ils ne sont absolument pas d'accord quand(sic) aux projets de mariage. Tout le monde le sait, s'en occupe, et ne dit rien comme toujours.

29. –La semaine s'est très bien passée. Amélie<sup>6</sup> a couché dans ma chambre, et je la sais par cœur. C'est une belle et très bonne fille, élégante, intelligente, vive, gaie, musicienne, femme de ménage. Elle sait parfaitement qu'il est (question) de mariage. Je pars ce matin. Le père vient passer la journée avec ses deux filles. J'ai vu le père et le fils ensemble vers trois heures, puis Toto parti, nous nous sommes mis au bavardage jusqu'à six h(eures). Je suis retournée à Maisons. Ils ne veulent pas me laisser à Paris.

**FEVRIER 1<sup>er</sup>**. –Me voilà encore seule à Maisons. Je suis un peu malade. Je ne quitterai pas ma chambre.

7. –Je suis allée à Paris lundi. Ces deux chers êtres m'ont raconté leurs soirées,

leurs bals. Il y a quelque temps T(héophile) G(autier) a présenté son fils chez la princesse Mathilde et depuis il y est retourné plusieurs fois. Mardi dernier j'ai eu la visite de Pierre<sup>7</sup>, rue de Beaune, toujours le même. Je suis partie pour Maisons à quatre heures.

10. —Jeudi les enfants sont revenus à Maisons. Vendredi T(oto) y est venu. Je lui fais un domino en taffetas noir pour un bal aux affaires étrangères. Il a été convenu que je resterai à Paris au moins une semaine. La belle-mère et la belle-soeur de Marie sont de retour. Elles se verront beaucoup. Je suis moins utile à la campagne. Ce soir, j'ai dîné rue de Rivoli et à neuf heures je suis allée chez T(oto). Il était très beau en tenue de bal le chapeau claque.

13. —Dimanche après mon dîner, je suis allée rue de Rivoli. T(oto) y est venu à dix heures, nous avons pris le thé. Lundi T(héophile) G(autier), puis T(oto). Ils doivent dîner ensemble jeudi chez Persigny<sup>8</sup>. T(oto) part à cinq heures. Il est vraiment singulier que le plus souvent nos causeries entre T(héophile) G(autier) et moi prennent cette forme qui n'est pas un regret, qui n'est pas un reproche, qui n'est qu'un souvenir mais pourtant qui laisse un vague que ni lui ni moi nous ne formulerons jamais. Aujourd'hui, nous avons été très loin dans le passé et il m'a fait dire ce qui s'était passé à la naissance de T(oto). Après trente ans tout paraîtrait ridicule à des gens indifférents, mais entre nous, c'était toujours hier ! — Enfin dans un mois la mère va habiter Neuilly et elle reprend sa fille. A six heures, je suis partie pour Versailles. En passant par (( ? ) St-Pierre j'ai pris un gâteau et à sept heures je suis arrivée chez Mme LaBeaume<sup>9</sup> leur annonçant que nous allions faire mardi-gras de compagnie. Alors nous avons commencé à bavarder. Je rentre chez moi à dix heures.

14. —Mme R(enon) vient le matin. Je la reçois très mal et elle n'insiste pas. Elle m'a fait toute sorte de sottise et je ne veux plus la voir. A deux h(eures) rue de la Pompe.

18. —Tous ces jours-ci je suis restée à Versailles. J'ai dîné tous les jours rue de la Pompe. Avons nous causé toutes les deux, elle de sa fille et moi de mon fils. Quelle bonne et aimable femme.

19. —J'arrive à Paris à midi. Une lettre de Maisons. T(héophile) G(autier). Il me raconte un projet de nouvelle<sup>10</sup> pour une revue fondée par Houssaye<sup>11</sup>. Le titre sera Eau forte —Un prince italien, des souterrains, des disparitions, des mystères etc, etc....-Le soir rue de Rivoli. Une lettre de Mme Holtz. Elle me prie d'aller la voir.

20. –Je vais voir T(oto) au *Moniteur*. Je le trouve coiffé d'un certain bonnet qui lui va parfaitement. Chez Mme Holtz. Elle est accouchée depuis quelques semaines. Elle me conte ses chagrins. Argent perdu, affreux caractère de son mari, elle va être forcée de travailler pauvre femme ! Elle est intéressante. Je dîne rue de Rivoli.

21. –Je suis retournée aujourd'hui chez Mme Holtz. Elle insiste pour que j'aille dîner demain, mais je n'irai pas. A huit heures, Toto vient souper avec moi. Il cause beaucoup. Il prend de l'importance. Il me conseille de ne pas trop m'engager dans l'affaire de la rue de Rivoli. Je suis bien de son avis.

22. –Je suis restée toute la journée chez moi. T(oto) est venu de trois à quatre. Il va à Neuilly<sup>12</sup>. J'écris à Marie G(aïffe). J'écris aussi à Mme LaB(eaume) pour la prévenir que je resterai à Paris et que je ne dînerai pas avec elle dimanche.

23. –Je sors à midi je vais flâner dans le faubourg Saint-Honoré, dans le voisinage de la place Beauveau, je cherche s'il y aurait un moyen de me loger de ce côté, car T(oto) comprend que la vie est chère dans les restaurants et qu'il pourrait venir chez moi, mais les appartements sont grands et ce n'est pas ce qu'il me faut. Je vais rue de Rivoli, puis je rentre à six heures. A huit h(eures) T(oto) vient souper. Nous bavardons beaucoup. Il est gentil, doux. Il est toujours très occupé.

24. –Je ne suis pas sortie, j'ai eu la visite d'une Mme Bruma, femme de lettres qui voudrait voir T(héophile) G(autier). Elle reste plus d'une heure à parler littérature. Elle m'engage à aller chez elle, elle m'invite à dîner. T(oto) à huit h(eures). Nous parlons du père. Nous sommes bien du même avis. J'ai eu une lettre de Marie G(aïffe).

25. –Je ne suis sortie que ce soir pour aller rue de Rivoli. Toto y est venu aussi. Nous avons pris le thé, Amélie est très gentille.

26. –A quatre h(eures) T(héophile) G(autier) et T(oto). Le père est parti ce soir pour Genève<sup>13</sup>. Il est très contrarié à cause d'un projet de mariage pour Judith<sup>14</sup>. La jeune fille le veut et elle attend l'époque de sa majorité pour user de ses droits.

27. – T(oto) dans la journée. Une lettre de Maisons. Le soir rue de Rivoli. Une seconde visite de Mme Bruma, elle m'apporte un de ses romans.

28. –Je ne sors pas. Toto vient souper avec moi. Il me donne 50 f(rancs). Je partirai demain pour Maisons.

**MARS 10.** —Je suis restée ces dix jours à Maisons chez Marie. Dimanche 4, Toto y est venu dîner. Mr B(érard)<sup>15</sup> et Amélie étaient venus dès le matin. Nous sommes toujours tous dans les mêmes dispositions quant au projet de mariage quoiqu'il en soit peu question. Gaïffe engage T(oto) à faire quelque chose pour l'Égypte. Cela aiderait au remboursement du 4 avril. Le père a envoyé de Genève une partie du feuilleton, T(oto) a fait le reste<sup>16</sup>.

11. —Je sors le matin. Toto à deux heures. Le père est toujours à Genève. T(oto) fait une partie du feuilleton. Ce soir chez la princesse. Je vais rue de Rivoli.

12. — Je ne sors pas. Toto vient un instant à trois heures.

15. —Mardi je suis à Versailles. Je ne suis restée que quelques heures. J'ai vu Mme LaB(eaume). Elle s'ennuie beaucoup. Nous parlons de revenir à Paris. Hier toute la journée rue de Rivoli et à Neuilly pour chercher un appartement. Toto est venu dîner mardi et hier. Aujourd'hui je ne suis pas sortie. J'ai eu la visite de Mr Bérard avec Amélie.

16. —Ce matin à huit heures T(héophile) G(autier) est arrivé rue de Beaune directement de Genève. Il est bien décidé à ne plus retourner à Neuilly. Je ne suis pas persuadée que cette sage résolution tienne. Nous verrons. Il a déjeuné, il est parti à onze heures. T(oto) à trois heures. Voilà ce qui va se passer pour le moment. T(héophile) G(autier) va habiter rue Jacob 58. Moi je reste rue de Beaune. Nous attendrons le 2 avril, époque fixée pour la réponse définitive pour le mariage. T(héophile) G(autier) est plus que jamais résolu à ne plus rentrer dans la maison de Neuilly. A cinq heures T(héophile) G(autier) vient passer deux heures avec moi, bien entendu nous ne parlons que de cette grave affaire. Le soir je passe rue Jacob puis je rentre, très lasse, enrhumée.

17. —Mme Guérard. Toujours la même, malgré toutes les histoires de Mme R(enon). A trois h(eures) le père et le fils. Toto est superbe de calme, il dirige et protège son père avec une noble aisance. Le père est bien. Il se trouve heureux d'être libre. Je ne suis pas persuadée.

18. —Je ne sors pas, je suis enrhumée. T(oto) un instant dans la journée. Il est allé hier à Maisons.

19. —Marie Lépine avec sa fille. A trois h(eures) mes deux hommes. La p(remière) de *la Contagion*<sup>17</sup> a été orageuse. Le feuilleton est froid<sup>18</sup>. T(héophile) G(autier) est

toujours rue Jacob, il ne veut plus rentrer à Neuilly, il persiste. Le matin T(oto) va déjeuner avec son père. Vers trois ou quatre h(eures) ils viennent me voir, puis vers sept h(eures) T(héophile) G(autier) va retrouver son fils pour dîner souvent Olivier<sup>9</sup> est avec eux.

20. –Comme hier, T(héophile) G(autier) et T(oto) à trois (heures). Les choses sont dans le même état. T(héophile) G(autier) a vu ses sœurs qui sont de son avis sur tout bien entendu. L'on attend le retour de Turgan<sup>20</sup> qui est l'intermédiaire dans cette sérieuse affaire. Le soir je suis allée un instant rue Jacob, puis rue de Rivoli.

21. –Je suis sortie toute la matinée. A quatre h(eures) T(héophile) G(autier). Il persiste, mais nous verrons quand les actions seront nécessaires. Jusqu'à présent, personne ne dit rien. A sept heures, il va retrouver Toto pour dîner. Il est bien rue Jacob, cependant il songe à une installation. Où et comment ?

25. –Tous les jours à quatre h(eures) T(oto) vient un instant, puis le père. Il est bien président du jury pour l'exposition. Cela l'empêche de travailler mais c'est une occupation qui lui convient dans ces moments-ci. Il persiste dans sa résolution de rompre avec Neuilly. Ce soir, ils sont venus tous les deux souper.

26. –Ce matin, je suis allée chez Toto pour les billets du quatre avril. Nous renouvelons mille f(rancs) et cinq cents autres seront payés moitié le père, moitié le fils. Nous avons parlé mariage ; T(oto) est toujours disposé. A sept (heures) le père un instant. Il va au dîner de Magny<sup>21</sup>. Il est très troublé. Je vais un instant rue de Rivoli.

27. –En sortant le matin vers midi par un beau et chaud soleil, je trouve sur un des bancs du quai des Tuilleries une enfant endormie, etc, etc.... Rue de Rivoli où l'on m'engage de plus en plus à aller demeurer rue Montrosier. Je rentre à trois h(eures). T(oto). Il envoie l'argent du feuilleton à Neuilly, puis nous envoyons chercher des habits pour le père. Il vient souper. Il arrive à huit heures avec un pot de confiture anglaise, un autre jour c'est une terrine de foie gras, l'été c'était des fruits et quels fruits ! Gentil garçon.

28. –T(oto) me raconte les choses se soutiennent, Je vais rue Jacob à quatre heures. J'ai aidé à la toilette du père. Turgan vient le prendre. Ils vont chez le notaire, puis T(héophile) G(autier) dîne chez la princesse Mathilde. Je vais au bain je soupe, je vais me coucher et lis les *Travailleurs de la mer*<sup>22</sup>.

29. –Je ne suis pas sortie. Cependant, il a fait un beau temps et l'exercice me ferait

du bien, mais je suis toujours en attendant T(oto) ou T(héophile) G(autier). Toto seul est venu. Tout s'est bien passé chez le notaire. Le père est satisfait.

30. —Ce matin dès neuf h(eures) T(héophile) G(autier). Il me raconte ses succès chez la princesse, succès d'éloquence. Ste-Beuve, les Goncourt, Taine lui disent, que ce qu'il dit est beau, c'est du Platon. Lui-même est inquiet. Il craint de voir ce talent se trop développer, cela de(sic) dégoûte d'écrire. Il me dit les choses les plus gracieuses sur l'influence de ma nature, de mon caractère sur lui. Le calme que je lui apporte, je rétabli (sic) l'harmonie en lui. S'il arrive près de moi, irrité, contrarié, fatigué, il part dans un état parfait. Je mets un mot au *Moniteur* pour mon fils. Je passe rue de Rivoli, puis je prends la voiture à une heure pour aller à Versailles. J'ai dîné et passé la soirée avec Mme LaB(eaume).

31. —Je reviens de Versailles à deux h(eures). T(oto), puis T(héophile) G(autier). Nous dînons tous les trois. Le père est un peu malade. Cette catastrophe de famille le trouble beaucoup. Il a du chagrin, des rages, des humiliations. A dix heures nous allons le coucher

AVRIL 1<sup>er</sup>. — Dès huit heures, rue Jacob. T(héophile) G(autier) va mieux. Il part à neuf heures pour Auteuil, chez Turgan, où il restera la journée. A midi T(oto) et moi nous partons pour Maisons. Amélie y est pour la semaine. Je ne suis pas bien portante.

2. —T(héophile) G(autier) à trois h(eures). Nous allons rue Jacob. Olivier. Ils vont à l'Opéra avec T(oto). Je suis toujours souffrante, pas d'appétit, pas de force, je me couche à la nuit. Je lis les *Travailleurs de la mer*.

3. —Je n'ai vu personne. Je ne suis pas mieux.

4. —T(oto) m'apporte les 500 f(francs) du B (?). Je vais rue de Grenelle.

5. —T(héophile) G(autier) après le jury, très fatigué, très affligé. T(oto) à huit heures, nous soupçons. Le père se laisse aller à dire une foule d'injures, il fait des menaces de vengeance... Il est vraiment bien à plaindre.

6. —Ce matin je suis un peu mieux. Je vais déj(euner) rue Jacob. Je rentre à trois heures. Il y a bien longtemps que je ne suis allée rue de Rivoli ; mais quand je suis seule le soir, je me couche. Dans la journée je les attends toujours.

7. – T(héophile) G(autier) a six heures, plus las que jamais. Je lui explique ce livre. Il dort avant le souper. T(oto) à huit heures. Le père soupe en dormant et après le repas, il dort.... A onze heures, T(oto) le conduit chez lui.

8. – Ce matin à midi rue de Rivoli. Je reviens à deux h(eures) rue Jacob. Seule toute l'après-midi. De neuf à dix h(eures) un violent orage a éclaté. Quelle pluie ! quelle grêle ! quel grondement !... C'était l'orage de l' ? Douvres.

9. – T(héophile) G(autier) dès une h(eure). Il est venu hier pendant que j'allais chez lui. Il est toujours absorbé, tourmenté par le mariage. Le contrat doit être signé aujourd'hui. Il me montre une lettre de Judith<sup>23</sup>. Mme LaB(eaume). Elle croyait me trouver seule. Elle reste peu de temps. T(héophile) G(autier) dîne avec les Garioux. T(oto) soupe avec moi.

10. – Ce matin, rue Jacob. T(oto). Puis les Tantes. Grand conciliabule. Nous cherchons un appartement. Le soir T(héophile) et T(oto) viennent souper.

11. – Ce matin, rue Jacob. Dans la journée rue de Rivoli. Dîné rue Jacob avec Olivier. T(héophile) G(autier) part à huit h(eures) pour Genève. Pendant le dîner, T(héophile) G(autier) raconte une histoire, laquelle histoire lui a été racontée par une femme dans un souper. T(héophile) G(autier) se propose de faire une nouvelle. L'Ange gardien<sup>24</sup>. Il part sans avoir rien décidé quant à sa vie future. Je rentre à neuf heures bien lasse.

12. – T(oto) dans la journée, puis le soir, nous soupons. Nous bavardons, mariage, puis le *Moniteur*, le ministère. Je l'engage à ne pas négliger ses occupations.

13. – Toute la journée à Levallois<sup>25</sup>. Le soir T(oto) vient souper. Il me raconte l'emploi de son temps dans la journée. Il a écrit à Genève. Il s'occupe de l'affaire de Neuilly.

14. – A Courbevoie, Mr Dautumne. J'aurai je crois beaucoup de peine à me faire rendre l'argent que j'ai prêté. A quatre heures rue Montrosier. Je reste à dîner.

15. – Ce matin dès neuf h(eures) chez Toto. Le mariage est remis à mardi. Turgan est allé prendre T(oto) hier au *Moniteur*. Ils sont allés ensemble à Neuilly. Ce matin T(oto) y retourne. Mr Guérard dans la journée. T(oto) vient souper.

16. – Ce matin à huit heures T(héophile) G(autier) est arrivé de Genève. Il est à Auteuil. T(oto) dîne avec moi. Le père reste à Auteuil.

17. –Judith est mariée. Tout s'est passé dans un ordre parfait. T(héophile) G(autier) est toujours à Auteuil. T(oto) est venu souper. A dix h(eures) il va s'habiller il y a bal au ministère.

18. –Je n'ai vu personne aujourd'hui.

19. –Je suis allée ce matin réveiller T(oto). –Questionne-moi, je te répondrai. Le père est à Montrouge depuis hier avec Estelle<sup>26</sup> ; Mme LaB(eaume) est venue passer la journée avec moi, ce qui m'a fait un vif plaisir. Rodolphe<sup>27</sup> un instant.

20. –Ce matin une longue et charmante lettre de Marie Gaïffe. J'y répons tout de suite. Je n'ai vu personne.

21. –Je suis allée chez Toto ce matin. Il est très occupé par le *Cap(itai)ne Fracasse*<sup>28</sup>. T(héophile) G(autier) est toujours à Montrouge. Il a mal aux genoux. J'ai passé toute l'après-midi rue Montrosier. Amélie a été charmante. Mr B(érard) me parlant toujours de Toto.

22. –Je reste toute la journée à travailler. Le soir T(oto) vient souper. Je lui dis que je vais aller à Versailles. Et cependant c'est une grande privation pour moi de ne pas être au courant de ce qui se fait tous les jours.

23. –T(oto) ce matin pour déjeuner. J'ai attendu le père, mais il n'est pas venu à Paris.

24. –T(héophile) G(autier) dès deux heures. Il va bien. Les douleurs ont disparu. Il me raconte quels souvenirs de jeunesse il a retrouvés dans cette vie intime avec ses sœurs au milieu du mobilier ancien. Il est à peu près décidé à retourner à Neuilly. Il s'apitoie sur la pauvreté, et blâme T(oto) de ne pas me donner plus d'argent. Il veut avoir une voiture.

25. –Je ne sors pas. Il fait très chaud. T(oto) à huit heures. Nous parlons d'Amélie.

26. –Je pars à midi pour Maisons. T(oto) vient à six h(eures). Nous revenons à Paris à dix h(eures). Marie et Gaïffe ont été très gentils comme toujours.

27 T(oto) vient déj(euner) à midi. Mme Guérard vient passer toute la journée avec moi.

28. –T(oto) vient déjeuner à une heure. Je vais rue Montrosier, puis à Levallois.

Je reviens avec Charlotte Rod(et)<sup>29</sup>, rue Montr(osier) pour dîner. Charlotte commence à donner des leçons à Amélie mardi prochain. En rentrant à onze h(eures) l'on me dit que T(héophile) G(autier) est venu deux fois pour me voir. Il arrive à minuit, nous faisons un lit sur le divan.

29. –Ce matin, je fais déj(euner) T(héophile) G(autier) à neuf heures. Il parle beaucoup, de sa vengeance, de sa haine. Il va avoir une voiture dans quinze jours. Il veut être beau, libre. Il est toujours à Montrouge. T(oto) à onze h(eures) pour déjeuner. Le père le prévient des bruits du *Moniteur*.... A une h(eure) ils vont tous deux au *Moniteur*. Je ne sors pas. T(héophile) G(autier) rentre à onze heures.

30. –Après déjeuner T(héophile) G(autier) va à Montrouge puis il rentre à onze heures le soir.

MAI 1<sup>er</sup>. –Après le déjeuner nous bavardons et flânonnons jusqu'à deux h(eures). Je lis des passages de mon journal à T(héophile) G(autier). Je sors de quatre h(eures) à sept, rue d'Anjou. Je soupe et je me couche.

2. –Ce matin dès neuf heures chez Toto où je reste jusqu'à trois heures. J'ai fait un grand rangement. T(oto) n'a pas vu son père hier. Je ne l'ai pas vu non plus aujourd'hui. Où est-il ? A Montrouge, j'espère !

3. –Toto vient déjeuner et comme je ne dois pas le voir ce soir je pars pour Versailles. Je laisse un mot pour T(héophile) G(autier) car il y a à payer le dix et T(oto) n'est pas riche.

6. –Ces trois jours je les ai passé (sic) à ranger, à m'enivrer de l'air pur, à admirer cette riche verdure. J'ai dîné tous les jours avec Mme LaB(eaume). Aujourd'hui, elle est venue passer la journée avec moi. Nous avons eu la visite d'Ernest Renon.

7. –Je suis venu(sic) le matin à Paris et comme T(héophile) G(autier) ne peut venir dans la journée, je resterai.

8. –T(héophile) G(autier) toute la matinée. Il donne 400 f(rancs). Il se plain(sic) de Toto, il ne travaille pas assez, il pourrait faire un article pour le *Moniteur* chaque semaine, et surtout il dépense trop. Tout cela est très vrai, mais que puis-je faire. Je veux bien rester à Paris si cela leur fait plaisir à tous deux, mais ils ne me donnent pas assez d'argent. Mme LaB(eaume). Nous allons nous asseoir aux Tuilleries. T(oto) vient souper.

9. -T(oto) le matin. Il désire aller rue Montrosier demain. J'y vais aujourd'hui. T(oto) vient souper.

10. -Rue Montrosier à trois heures. Gaïffe était venu chercher Amélie pour l'emmener à Maisons. Mr Bérard me présente son gendre Mr Béringuier. T(oto) à sept heures. Nous dînons et nous passons la soirée.

11. -T(oto) déjeuner. Nous n'avons pas vu le père depuis deux jours. Je vais de deux à cinq h(eures) au Salon, puis je pars pour Versailles.

13. -Je reste chez moi beaucoup. Ce matin à onze h(eures) je suis allée une heure au parc. Il n'y avait personne. Que c'est beau !

14. -Lundi. J'arrive à Paris ce matin à dix h(eures). T(héophile) G(autier) dans la journée. Il doit rentrer ce soir à Neuilly. Les Tantes y sont installées. T(oto) vient souper à huit h(eures). Il est très occupé et pas très riche pour faire des économies nous décidons que je resterai ici tout le mois et que T(oto) viendra déjeuner et dîner. Quoique je ne sois pas bien dans ce petit endroit, je suis trop heureuse d'entendre mon fils me dire que (je) lui rends un vrai service par cet arrangement.

17. -Tous ces jours-ci, T(oto) exactement. Il fait le salon dans le *Monde illustré*<sup>30</sup> comme les autres années, mais cela l'ennuie, ce n'est pas assez payé car chaque article ne rapporte que trente et quelques francs. Nous bavardons beaucoup pendant notre repas. Toto apporte des fraises, il est gentil. Il s'informe si cette façon de vivre serait admise en ménage. Oui, oui, certes.

18. -T(héophile) G(autier). Il m'engage à rester ici pour T(oto). Il s'habitue à te voir et vous finirez par vivre ensemble. Voilà un projet sage, mais je serais bien étonnée si jamais il réussissait. T(oto) se mariera. Je le souhaite avant tout. A six h(eures) une dépêche. T(oto) ne viendra pas ce soir.

19. - T(oto) s'inquiète de ne pas voir Amélie. Le soir une lettre de Marie Gaïffe. Elle nous engage à aller à Maisons la semaine prochaine. Elle me raconte que Gaïffe est poursuivi par la crainte d'avoir attrapé la rage d'un jeune chien qui est mort dans la maison. Elle est elle-même chagrine de le voir ainsi tourmenté. T(oto) rapporte un n° du *Monde illustré* où il a un article de salon. Nous voyons très apropos parmi les dessins celui de la plante scrofulaire contre la rage<sup>31</sup>. Le soir même T(oto) coure (sic) chez les droguistes des halles à la découverte de la plante. Il en aura demain.

20. –Nous allons à Maisons mais à une heure. Amélie était partie hier soir. T(oto) à cinq h(eures). Bien entendu il n'est question que de l'inquiétude de Gaïffe. Ce soir toute la famille.

21. –T(oto) déj(euner) et souper. Il n'a pas encore pu avoir la scrofullaire.

22. –Gaïffe ce matin à 9 h(eures). Je vais lui chercher sa plante. Il est toujours tourmenté. Dîner Montrosier.

23. –T(héophile) G(autier) est venu hier. J'étais sortie. Je l'attends aujourd'hui. Depuis plusieurs jours déjà je voudrais aller à Versailles, mais je suis toujours empêchée. T(oto) et Rodolpho viennent souper avec moi. J'écris à Maisons que je ne puis pas y aller dans ce moment-ci. Je veux rester rue de Beaune puisqu'il est agréable à Toto de venir déjeuner et dîner tous les jours.

24. –T(héophile) G(autier). Il est inquiet, ennuyé. Il ne peut pas avoir d'ouvriers pour faire des réparations dans sa maison à Neuilly. Et puis à Villiers<sup>32</sup> aussi il a des contrariétés, des lettres au notaire, etc.. Puis les articles de Salon ne passent pas au *Moniteur*<sup>33</sup>. Enfin nous bavardons beaucoup et il se remet. Je le laisse seul rue de Beaune. Il voulait sortir avec moi.....

25. – T(oto) m'apporte le *Monde*, il a un article de Salon<sup>34</sup>. Je ne sors pas. Il est convenu que je resterai jusqu'aux premiers jours de juin.

26. –T(oto) ce matin. T(héophile) G(autier) vient souper. T(oto) fait dire qu'il ne peut pas venir. A neuf (heures) T(héophile) G(autier) va à une réunion de peintres.

27. –T(oto) ce matin. Il fera le feuilleton avec le père<sup>35</sup> et il ira le soir à Neuilly. Il n'y est pas allé depuis février. Je ne sors pas. Une lettre de Maisons toujours pour me prier d'aller passer une semaine, mais je ne veux pas. Il y a trop de monde. J'irai y passer une journée puis cet hiver j'y resterai volontiers.

28. –T(oto) me raconte qu'hier lui et le père sont allés chez la princesse Mathilde. Je ne sors pas. Je ne suis pas à mon aise. Voilà deux jours que T(oto) ne dîne pas avec moi les après midis me paraissent bien longues. Je lis la petite Dorrit.<sup>36</sup>

29. –T(oto). Déj(euner) et souper. Il le presse toujours pour qu'il fasse de la copie, mais il a peu de temps, toujours en mouvement. Il a une chronique en train. Je ne suis pas sortie.

30. -T(héophile) G(autier) n'est pas venu. Je ne suis pas sortie.

31. -Je suis sortie ce matin à dix heures. J'avais besoin de prendre l'air. Je suis restée une h(eure) aux Tuilleries. T(oto) vient déjeuner. Il est content de voir les économies que nous avons faites ce mois-ci. Nous continuerons pendant quelques temps. T(héophile) G(autier) de bonne heure. Il est très ennuyé de Villiers. Il est dans un état nerveux qui fait peine. Il parle du passé avec beaucoup d'amertume.

JUIN 1<sup>er</sup> -T(oto) le matin. Toute la journée à Levallois. Mme Bérard est venue dans la journée. Elle me fait dire qu'Amélie est à Maisons jusqu'à lundi.

2. -T(oto) ce matin. Il ira ce soir à Maisons. Je ne sors pas.

3. -T(oto) ne vient pas ce matin. Il va entendre une mise en musique de Bach. Je ne sors pas. Je suis mal à mon aise.

4. -Une lettre de Montrosier pour me prier d'y aller mardi. T(héophile) G(autier) n'est pas venu. Mme LaB(eaume) à deux h(eures). Elle reste toute la journée. Il pleut, je la décide à coucher à Paris.

5. -Mme LaB(eaume) part à neuf heures pour faire ses courses. T(oto) vient, nous déjeunons tous les trois. Mme LaB(eaume) part à trois h(eures) pour Versailles. A cinq h(eures) T(héophile) G(autier). Il est fatigué, il revient du Salon.

6. -T(oto). Après déjeuner je suis rue Montrosier. Je trouve Mr R seul. Nous causons de nos projets. Je le prie de me dire dans quelques semaines quels sont les arrangements que Mr B(érard) entend faire pour Amélie afin que j'arrange ma vie de façon à pouvoir être utile à Toto sans trop me gêner moi-même. Après le dîner l'on m'accompagne jusqu'à Courbevoie où je prends le train de neuf (heures) pour Versailles.

7. -A Versailles. Quel réveil ! Quel parfum ! A dix h(eures) chez Mme LaB(eaume) et je porte au chemin américain les campagnes d'Italie de Chennhall<sup>7</sup> pour Toto, qui a l'intention de faire une affaire.

10. -Tous ces jours-ci je suis allée ou seule ou avec Mme LaB(eaume) faire de longues promenades le soir après dîner ou à la musique. Nous avons dîné ensemble tous les jours. Ce soir je lui fais mes adieux pour quelques semaines.

11. –A Paris ce matin à dix h(eures). T(oto) vient déjeuner. Il me raconte que son chef au ministère l'a mis en relation avec la famille Parent. Il a fait un article sur la mort de Mr Parent qui doit lui être payé mille francs. Je l'engage à en parler à son père.

12. –T(héophile) G(autier). Il est content. Il se trouve bien chez lui. Il me dit en confidence qu'il se fait construire une salle de bain.

13. –T(oto) déj(euner) et souper. Il fait très chaud, de l'orage.

14. –Après le déjeuner rue Montrosier. Amélie prenait sa leçon avec Charlotte Rodet. A trois heures à Maisons par Sartrouville Amélie et moi. Mme B(érard) très aimable. Arrivées à Maisons l'on nous fait des reproches. T(oto) vient à six h(eures). Amélie reste et nous revenons à Paris pour dix h(eures).

15. –Après déjeuner chez Mr Holtz. Nous allons nous asseoir aux Tuilleries de quatre à six h(eures). Toto passe à cinq h(eures). Il s'arrête un instant. Je dîne, malgré moi, je rentre à dix h(eures).

16. –T(oto) ce matin. Il m'engage à aller passer deux jours à Versailles. Cher enfant il croit que je m'ennuie rue de Beaune, que j'y souffre de la chaleur. Il est gentil de penser à cela. Il vient souper. Il me donne de longs détails sur la guerre<sup>38</sup>.

17. –Je devais aller à Maisons, puis je ne suis pas disposée à sortir. Il pleut, il fait froid, les voyages coûtent cher, enfin tant de raisons. T(oto) vient déj(euner) et souper, me voilà satisfaite. –

18. –Ce matin dès dix h(eures) chez Mr Duperron. T(oto). Déj(euner). Nous faisons des combinaisons pour les bains de mer pour le mois de juillet. T(héophile) G(autier). Le Secret de Georgette<sup>39</sup> sera charmant. Tout y sera... et pourtant ce sera tout poésie, tout pureté. Il rêve son nouvel ouvrage, une sorte de roman, mais sans personnages, une âme, une rêverie en vers.

19. –T(oto). Il m'apporte le *Moniteur* où T(héophile) G(autier) a fait un article très touchant sur la mort de Méry<sup>40</sup>. T(oto) m'explique le bulletin le résumé du *Moniteur du soir*. Je devais aller ce soir rue Montrosier mais je reçois une lettre d'Amélie. Elle est encore à Maisons. Marie part jeudi et nous prie T(oto) et moi d'aller la voir demain mercredi. Je sors une heure, je flâne sur le quai, sur le pont des Arts. J'aime à passer sur ce pont il rappelle les ponts des bateaux de mer. Ce soir le

soleil disparaissait dans de beaux nuages rouges derrière le Louvre, les vitres des maisons sur le quai Voltaire étaient tout en feu. Voilà de ces spectacles qui me font plaisir, qui m'absorbent complètement pendant quelques minutes et qui me repose(sic) comme le sommeil (sic).

20. -T(oto) Déj(euner). A quatre h(eures) à Maisons ; T(oto) vient à huit h(eures).

21. -J'ai couché à Maisons G(aïffe) et M(arie) sont partis ce matin pour Divonne. Je reviens à dix h(eures). T(oto) est venu déjeuner. Il est toujours et plus que jamais occupé. Il me donne de longs détails de la guerre. Il fait très chaud. Je descends m'asseoir aux Tuileries de trois à cinq h(eures). Mme Holtz elle me prie pour que j'aïlle chez elle. T(oto) ne dîne pas.

22. -T(oto) le matin. T(héophile) G(autier) à deux heures très ennuyé. Judith aux Français, Ernesta à Neuilly. T(oto) va à Neuilly.

23. -Après le déjeuner je suis allée rue Montrosier je suis rentrée à sept h(eures). T(oto). Je lui dis que je voudrais aller passer la journée de demain avec Mme LaB(eaume). Il m'y engage de la façon la plus affectueuse.....

24. -Toute la journée rue de la Pompe. Je ne suis pas allée chez moi, je rentre à Paris à onze h(eures).

25. -Ce matin à l'hôpital Cochin, D(octeu)r Follin pour le petit Joseph. T(oto) vient déjeuner à midi. Il est très fatigué. T(héophile) G(autier) dans la journée. Il a beaucoup de peine à admettre qu'il n'est pas la perfection même --Timide, modeste, discret, etc....

26. -Ma sœur Caroline et Charlotte. Il fait très chaud. J'étouffe rue de Beaune. Je sors un instant à six h(eures).

27. -T(oto) le matin. A deux heures rue Montrosier. Je reste p(ou)r dîner. Amélie est très gentille elle insiste pour que je vienne passer des journées.

28. -La chaleur est très forte. Je ne suis pas bien portante. T(héophile) G(autier) dans la journée. Il travail(sic). Le soir T(oto) m'engage à aller à Versailles. Il me donne des conseils pour me soigner. Il me donne aussi de l'argent.

29. -Ce matin à neuf h(eures) je suis partie de Paris.

JUILLET 1er. –J'ai été très souffrante ces trois jours-ci. Mais je suis bien ici. J'ai passé mes après-midi rue de la Pompe.

2. –Je pars ce matin. Il a beaucoup plu, je souffrirai moins rue de Beaune. T(héophile) G(autier) peu de temps il allait à Chamarande. Il était très satisfait d'un long article d'Iriarte au *Figaro*<sup>41</sup>. Pour mon goût je n'aime pas ce genre de biographie racontant la personne. Le talent, le caractère, c'est bien. Les habitudes, c'est déjà trop.

3. –T(oto) vient dans la journée, puis souper. Il est toujours très occupé. Il fait un buletyin(sic) de la guerre pour l'*Illustration*<sup>42</sup>. Je suis toujours enrhumée.

4. –T(oto) le matin. Je dîne seule et je me couche à neuf h(eures).

5. –Toto ce matin avec la nouvelle de la paix<sup>43</sup>. T(héophile) G(autier) dans la journée. Il a fait un sonnet sur le rouge<sup>44</sup>. Je sors une heure. Des drapeaux partout. T(oto) souper. Il est fatigué. Il veille au ministère au *Moniteur*. Il a bien besoin d'un congé.

9. –Toto a déjeuner tous les jours, mais j'ai dîné seule. Je ne suis pas sortie. Je ne suis pas très bien. Je travaille et je lis. Aujourd'hui T(héophile) G(autier). Il a trouvé l'histoire de la guerre très bien faite<sup>45</sup>. C'est un bon morceau, clair, solidement fait, il en avait eu déjà des compliments à l'*Illustration*. On a été très satisfait. T(héophile) G(autier) est parti pour quelques jours toujours à Chamarande, il trouve que je suis bien rue de Beaune, que son rêve est d'y vivre. Bien souvent il a émis cette pensée, ce désir. Mais j'avoue que je ne me trouve pas si bien et que si je ne croyais pas rendre service à mon cher fils, je serais à Versailles.

10. –Mme LaB(eaume) elle reste quelques avec mois (sic).

11. –T(oto). Il a fait un deuxième article pour l'*Illustration*<sup>46</sup>. On le lui paie cent francs. Il est content. Mr Renom vient ce matin. Toto le rencontre. J'irai ce soir rue Montrosier. Nous attendions cette visite. Nos projets sont toujours les mêmes, mais nous voulons que l'on nous prie quelques fois.

12. –J'engage T(oto) à s'occuper de l'argent Parent. Toute l'après-midi rue Montrosier. Amélie très gentille, la mère très affectueuse. T(oto) déj(eune) et dîne. Hier il devait dîner avec son père et il a trouvé un prétexte pour l'éviter la réunion ne lui convenait pas. T(héophile) G(autier) devait venir. Je ne l'ai pas vu.

15. –Hier samedi, je devais aller rue Montrosier mais la chaleur était si violente que je ne suis pas sortie. Je viens de lire le deuxième article histoire de la guerre –très beau T(oto) vient souper.
16. –T(héophile) G(autier). Il est très content de sa salle de bain, il en parle souvent. Il raconte la femme américaine de Chamarande. Le Sonnet.
17. –Après déjeuner je vais rue Montrosier. T(oto) vient me chercher à dix h(eures) Amélie charmante et la mère aussi. Ils vont aux bains de mer.
18. –T(oto) m'engage à aller quelques jours à Versailles, il a des invités à dîner. Hier il a fait son troisième article pour l'*Illustration*<sup>47</sup>. Je pars à trois h(eures).
22. –Tous ces jours-ci à Versailles. J'ai dîné chez Mme LaB(eaume). Nous avons fait quelques belles promenades, nous avons été travaillé au parc.
23. –J'arrive ce matin pour le déjeuner. T(oto). Il est un peu moins occupé puisque la guerre est terminée. Il songe à un congé. T(héophile) G(autier) pas long temps il travaille au *Moniteur* les articles du Salon<sup>48</sup>. Il fait des sonnets.
24. –T(oto) songe à son quatrième article. Il essaie de ne plus fumer, il vient tous les jours matin et soir. Il demande des nouvelles de sa fiancée.
25. –Je ne sors pas. L'article pour l'*Illustration* est fini<sup>49</sup>. Il s'agit de se donner des ????
26. –T(oto) m'engage à aller chez Mr d'Autume et il a bien raison. T(héophile) G(autier) à deux h(eures). Il fait ses articles du Salon. Dîner à Levallois.
27. –T(oto) arrive faisant du moulin avec sa canne... vingt jours de congé- Mais il faut bien des choses pour profiter de ce congé. Dans la journée, le père et le fils faisant des combinaisons, almanach en mains, pour que les voyages ne nuisent pas aux feuilletons de théâtre. Je ne sors pas. T(oto) dîne à Neuilly.
30. –Je ne suis pas sortie depuis trois jours. Je ne suis pas très bien portante. J'ai de violentes palpitations continuelles qui me fatiguent beaucoup. T(oto) est venu tous les jours matin et soir. Il arrange son voyage, il fait le projet d'aller passer vingt-quatre heures à Caen. Aujourd'hui T(héophile) G(autier). Il me dit des vers qu'il a fait pour la St M(athilde)<sup>50</sup>. Il donnera 300 f(rancs) pour le 10 août. Il parle longtemps de

Toto, il regrette de ne pouvoir être plus au fait des affaires de son fils afin de l'aider etc... T(oto) vient souper.

31. -T(oto) le matin. Il apporte les 130 f(rancs). Je sors dans la journée, rue St Antoine...

AOUT 1<sup>er</sup>. -T(oto) ce matin. Il a fait l'article pour l'*Illustration*, cinquième article<sup>31</sup>. Je ne sors pas. Ce soir chez T(oto). Il a une très belle photographie du Père d'après une médaillon en plâtre de David d'Angers.

2. -T(oto) le matin. Il dîne avec ses amis et à Neuilly. Je suis seule, mais je reste rue de Beaune à cause des départs. T(héophile) G(autier) dans la journée. Il me fait lire un passage de feuilleton sur les tableaux de la princesse M(athilde)<sup>32</sup>.

4. -T(oto) déjeune, mais il dîne en ville. Il a fait le cinquième article histoire de la guerre. J'étais très contente, je craignais qu'il ne se lasse, car c'est là une des choses qui lui ont manqué, la persévérance dans le travail qu'il entreprend. Je l'engage à en faire encore un avant de quitter Paris. Ce soir, je suis allée chez Mme Holtz.

5. -T(oto) le matin. Je ne sors pas. Je travaille et je lis beaucoup.

6. -T(oto) le matin. Il part décidément jeudi. Il va faire le sixième article<sup>33</sup>. T(héophile) G(autier). Il est content de la façon dont il arrange sa maison. Il veut être bien. Je l'engage à faire un long roman en six volumes. Pas en six mois, mais en quatre. « Je médite une histoire sur ?? renaissance » T(oto) vient m'apporter l'affaire Clémenceau<sup>34</sup>. Je dîne seule.

7. -Pendant que nous déjeunons, Mme LaB(eaume). Elle passe la journée avec moi.

8. -T(oto). Il me charge de différentes courses. Il part demain matin. Il va à Neuilly.

9. -Dès huit heures chez Toto. Il est parti pour Caen. A midi chez le D(octeu)r Follin pour le petit R dont je me suis occupée depuis deux mois, je l'ai conduit souvent à l'hôpital Cochin. Aujourd'hui le D(octeu)r lui a fait l'opération de la cataracte. T(héophile) G(autier) à deux h(eures). Il m'apporte l'argent. Il remarque « que toute action a pour point de départ ou pour but l'argent » : « Si en 1836 j'avais repré-

senté un capital quelconque au lieu d'esprit, nous aurions passé notre vie ensemble, car, incontestablement, nous étions faits pour vivre ensemble. Cherchons les points les plus délicats, des sentiments même, toujours nous arriverons à l'argent. Tâchons que Toto arrive à ce but : avoir de l'argent. Dans un an je veux chaque mois acheter une obligation de cinq cents francs » -Il dîne avec moi mais le soir il va au Vaudeville, une 1ère de George Sand<sup>55</sup>.

10. -J'attends Toto qui doit revenir demain matin, puis je vais à Versailles. Je dîne chez Mme Holtz. Elle est malade, elle m'a écrit pour que j'aïlle la voir. Je la vois le moins souvent possible.

11. -T(oto) est arrivé ce matin de Caen. Il a fait sa visite. Langrune. Il part à onze h(eures) pour Riom. Le sixième article est fait. Je pars à deux heures. Je suis arrivée chez Mme LaB(eaume) où j'ai dîné.

12. Dîné et passé la soirée chez Mme LaB(eaume).

13. -Je suis partie ce matin à dix h(eures) pour Paris. Chez le D(octeu)r Follin. L'enfant va bien. A trois h(eures) T(héophile) G(autier). Comme je m'étonnais qu'il eût un parapluie « J'imite mon fils, je deviens un homme pratique. Toto me conseil(sic) de prendre un parapluie » Il fait cette remarque que Toto est allé à Caen. Je lui quelques(sic) explications. Je pars à huit h(eures). Il pleut toujours.

20. -Toute cette semaine je l'ai passé à Versailles. J'ai dîné avec Mme LaB(eaume), avec Mme Guérard. Quelques belles promenades. Je ne suis pas très bien portante. Je souffre de violentes palpitations. Ce matin je suis partie pour Paris. J'avais beaucoup de courses à faire. Je me suis beaucoup fatiguée. T(héophile) G(autier) de trois à cinq heures. Il est très heureux, tranquille, bien portant. Il travaille et il a de l'argent. Tant mieux. Il parle peu. Moi-même je suis silencieuse. Je souffre. Je rentre ce soir à dix h(eures).

23. -Depuis trois jours j'attends la visite de Mme Holtz. Hier je suis allée dîner rue Montrosier. Mr R m'a écrit Mme B. part pour deux mois à Montpellier. Elle a été très touchée de la visite de T(oto) à Sangrune. Elle m'a priée de m'arranger pour rester à Maisons pendant qu'Amélie y sera. Je le lui promets. Ce matin une lettre de T(oto). Il reviendra à Paris le jeudi 30. Je souffre toujours. Je dors mal.

26. -Mr Renom est venu ici à Versailles avec Amélie. Ils sont allés d'abord chez Mme LaB(eaume) où je suis allée les retrouver. Nous avons passé la journée en pro-

menade, puis à six heures nous sommes rentrés au boulevard où nous avons dîné.

27. –Je pars ce matin pour Paris où je resterai sans doute une semaine. T(héophile) G(autier) dans la journée. Nous parlons peu. Moi je suis souffrante, triste, lui est fatigué. Nous lisons.

28. –Toute la journée à Levallois. Ce matin, chez Mr Follin.

29. –Ce matin chez Toto. Je rencontre un ancien ami que je n'avais pas vu depuis plus d'une année. Nous nous serrons les mains affectueusement. Je n'ai rien dit pour l'engager à venir me voir. Je préfère me priver de visite. Le soir chez Mme Holtz.

30. –T(oto) est revenu ce matin. Dans la journée T(héophile) G(autier). Il prétend que le retour de mon fils me rend gaie. C'est demain sa fête de naissance ; il doit venir passer une heure ou deux avec moi. Je l'attendrai. Mme Guérard est venue un instant, elle est fâchée avec Mme R. Elle lui donne congé.

31. –T(oto) vient déjeuner. Je suis allé chez lui ce matin, puis rue St Antoine. T(héophile) G(autier) à cinq h(eures). Je ne sors pas.

**SEPT(EMBRE) 1<sup>er</sup>** –Mme Guérard toute la journée. T(héophile) G(autier) et T(oto) à sept heures, nous soupions tous les trois, ils vont à l'Odéon.

2. T(oto) déjeuner. Toute la journée rue Montrosier.

3. –Je reviens de Neuilly ce matin. Je n'ai pas trouvé de voiture hier soir. J'ai emmené Amélie, elle passe la journée rue de L'Ille chez les Dlls Lambert. T(héophile) G(autier) a quatre h(eures). Mr Renom je lui donne une loge pour l'Opéra-Comique. Il conduira Amélie et ses amies. T(oto) à sept h(eures) nous soupions tous les trois. T(héophile) G(autier) vont aux Variétés ; grandes dissertations sur l'art de la cuisine « Toutes les femmes doivent faire la cuisine. C'est une occupation des plus sérieuses. C'est un devoir des plus graves. Qu'est-ce qu'une femme a de mieux à faire que de soigner le pot ? Il n'y a pas d'endroit plus propre et plus agréables que la cuisine, etc, etc, etc. ... » Ce n'est pas mon avis. Rien ne m'est plus odieux que toute cette saleté.

4. –Charlotte Rodet vient déjeuner. Toto lui donne de bons conseils pour ses études musicales, elle reste toute la journée avec moi, je ne sors pas.

5. –Ce matin après le déjeuner chez Mr Follin, puis à Levallois toute la journée. Amélie y était.

6. –T(oto) vient tous les jours déjeuner. Je suis allée voir Mme Guérard. Rentrée à cinq h(eures). Je dîne seule.

8. –Mme Guérard vient passer la journée avec moi. Toto tous les matins.

10. –Hier après le déjeuner, je suis partie pour Versailles. Je suis descendue rue de la Pompe où j'ai dîné et le matin je suis revenue à Paris à onze h(eures). T(oto) déjeune. A trois h(eures) le père. Il part ce soir pour Genève. Il ne doit pas rester longtemps et il fera son feuilleton. Mauvaise affaire pour le fils.

11. –Après le déjeuner chez Mr Follin, puis rue Montrosier. Amélie s'ennuie, elle voudrait que sa mère soit de retour. T(oto) vient me chercher à neuf h(eures). Une bonne heure.

12. –Mme Guérard pendant que nous déjeunons, avec des lettres de sa locataire de Versailles. Je ne sors pas.

13. –Toto vient déjeuner tous les jours. Ce matin il m'annonce une loge aux Français pour ce soir. Nous envoyons une dépêche rue Montrosier et à sept et demi Mr R et Amélie étaient au rendez-vous où je les attendais. A côté de nous je reconnais Mr et Mme Dupont. Ils sont à Paris pour quelques jours. T(oto) vient à neuf h(eures). Amélie a été charmante de simplicité, de naturel.

14. –Je ne sors pas. Ma sœur Caroline et Charlotte. T(oto) vient dîner. Il corrige les épreuves du *Moniteur*. Il parle de faire un volume avec ses deux nouvelles. Il y a longtemps que je le désire.

15. –Je ne sors pas dans la journée Mr et Mme Holtz. T(oto) m'apporte l'épreuve de la biographie de T(héophile) G(autier) par lui-même<sup>36</sup>. T(oto) demande des nouvelles de sa *fiancée*, il fait des remarques sur sa personne. Pour moi, plus je la vois, plus elle me plaît.

16. T(oto) vient déjeuner comme tous les jours. Il a envoyé hier une dépêche à Genève. Je devais dîner chez Holtz, mais je n'irai pas je veux cesser de les voir. A quatre h(eures) par une pluie affreuse Gustave Desfontaines et Charlotte viennent me chercher pour aller dîner route de la Révolte. Ils avaient une voiture et je ne pouvais

pas refuser. Amélie était chez Alexandrine depuis le matin. J'ai toujours beaucoup de peine à rester chez moi et seule.

17. –T(oto) le matin. Il demande des détails de la journée d'hier. Que dit la fiancée ? Après le déjeuner chez le D(oc)teur Follin puis à Montrosier. Je retrouve Mme Guérard aux voitures. Nous restons la journée et dînons.

18. –Marie Lépine vient déjeuner. Toto est très gentil. Je suis très fatiguée toujours quelqu'un, toujours sortir.

19. –Après le déjeuner, à Levallois.

20. –Toute la journée seule, enfin. T(oto) vient dîner. Nous causons mariage.

21. T(oto) m'apporte une loge pour le Lyrique. Mme Guérard toute la journée. Le soir au théâtre avec Mr R et Amélie. T(oto) vient à neuf h(eures).

22. –Après le déjeuner, je vais à Maisons. Marie est revenue de Suisse, je lui parle des affaires d'argent de sa mère.

23. –T(oto) le matin et je l'attends ce soir pour souper.

24. –Après le déjeuner rue Montrosier T(oto) devait venir me prendre. Je l'ai attendu jusqu'à onze heures.

25. –T(oto) me dit qu'hier soir en passant sur la route de Neuilly il a dit quelques mots à Mr R et à Amélie qui étaient descendus pour m'accompagner. Il fait son voyage en Auvergne pour le *Moniteur du soir*. Il croit à un prochain changement au *Moniteur*. Il s'agit de bien continuer et surtout de bien conduire les affaires et tâcher d'avancer. Mme Guérard et Charlotte.

26. – Enfin j'ai passé la journée seule ! T(oto) le matin et le soir. Il est très occupé à propos des inondations.

27. –Après le déj(euner) toute l'après-midi à Levallois.

28. –T(oto) raconte les inondations. Les affaires mystérieuses du ministère. Une lettre de l'Empereur, indiscretion etc, etc. Encore à Levallois toute la journée.

29. 6 Ce matin dès sept heures rue des Fossés pendant que nous déjeunons Mme Guérard. Elle part pour Versailles.

30. -T(oto) le matin. Il me dit qu'il n'a pu aller à Maisons. Il vient souper. Nous bavardons beaucoup. Amélie, Béringuier, quatre mille livres chaque année. Je le crois décidé à se marier. Du reste il a dit oui dès les premières entrevues. Il se promet cet hiver d'aller surtout rue Montrosier. Je ne suis pas sortie, je suis très fatiguée.

**OCTOBRE 1er.** -T(oto) le matin. Après déjeuner rue Montrosier. Nous allons au Bois. T(oto) vient me chercher. Il était attendu. Nous convenons d'aller au théâtre cette semaine.

2. -T(héophile) G(autier) revient ce matin. T(oto) déjeune à Neuilly. Le fils à trois h(eures) et le père de quatre à six. Je dois remarquer combien il est aimable d'être venu me voir le jour même de son retour. Il me laisse une loge pour l'Opéra-Comique. Je vais chez Mme Holtz et nous allons au théâtre.

3. T(oto) le matin. Il est triste. T(héophile) G(autier) dans la journée. Il a souvent des sujets de conversations si légers que je ne les redis pas car j'ai une profonde répugnance pour écrire ou pour parler librement. T(oto) me donne une loge pour l'Opéra-Comique. Je vais chercher Mme Holtz et nous allons à José Maria<sup>37</sup>.

4. -Après le déj(euner) chez Mr Renom toute l'après-midi. Amélie est toujours charmante.

5. -Je sors toute la journée. T(oto) vient souper.

6. -Quoique souffrante je vais à Levallois après le déjeuner. Je rentre à sept h(eures) très lasse, très enrouée. T(oto) vient souper. Mr Renom vient nous dire que l'on nous attend lundi à Maisons. T(oto) a fait son voyage en Auvergne.

7. -T(oto) à déj(euner) et le soir. Je ne sors pas je suis toujours enrumé. Ce matin il nous est venu un Mr Laiv qui veut faire de la peinture. T(oto) m'apporte l'épreuve de la promenade en Auvergne. C'est très bien fait.

8. -Je ne sors pas. T(oto) m'apporte le feuilleton où il a fait deux colonnes sur les Italiens<sup>38</sup>. T(héophile) G(autier). Il lit le roman de Maxime Ducamp<sup>39</sup>. Mme LaB(eaume) vient passer une heure avec moi. Elle est très triste.

12. -Je suis allée à Versailles où je suis (sic) trois jours. Les matins avec Mme Guérard, les soirs avec Mme LaBeaume. Je l'engage à venir passer un ou deux mois à Paris. Mr R a quitté Versailles. Je me suis arrêtée rue Montrosier et je rentre rue de Beaune à dix h(eures) toujours enroutée.

13. -T(oto) ce matin. Il a une loge pour les Italiens. Il envoie une dépêche rue Montrosier. Ma sœur Caroline dîne avec moi à huit h(eures) au théâtre. T(oto) vient à neuf h(eures) il reste jusqu'à la fin. Amélie paraît très contente.

14. -Je ne sors pas. T(oto) ce matin.

18. -T(oto) vient tous les matins. Il est toujours le même, doux, calme, la vie avec lui est très facile. Il fait le deuxième article sur l'Auvergne, il m'apporte l'épreuve. C'est très bien fait, intéressant. C'est toujours avec beaucoup de plaisir que je le vois faire de la littérature. Je vais à Maisons où est Amélie. T(oto) ira demain.

19. -Nous finissons à peine de déjeuner quand T(héophile) G(aulier) arrive. Il commence le Guide du Louvre<sup>60</sup>. Il hésite il cherche. C'est un travail peu agréable. Je ne sors pas.

24. -Tous ces jours je ne suis pas sortie. T(oto) est venu dîner dimanche et lundi. Il fait le troisième article promenade en Auvergne. Il est content, l'argent est plus abondant. Mardi je suis allée rue Montrosier où il est venu le soir. Ce matin je reçois un mot de Maisons. Marie Gaïffe est accouchée hier dans la nuit. Je vais à Maisons à quatre h(eures). Je reviens par le train de six h(eures) ; la soirée chez Mme Holtz. Je m'aperçois que je néglige d'écrire chaque jour de sorte que bien de choses intéressantes m'échappent quand je n'écris que tous les cinq ou six jours. J'y ferai attention.

## CARNET 9

1866 OCT(OBRE) 25. -Je ne sors pas. Je suis enrhumée. J'ai des invitations à dîner mais je trouve si peu de plaisir à manger chez les autres que le moindre prétexte me décide à rester.

26. -T(oto) à déj(euner) et dîner. Je reçois une bonne lettre de Mme LaB(eaume) T(oto) la lit.

27. -Mr Renon vient déjeuner avec nous, Mr B est de retour. Pendant que nous sommes à table Mme Scaramanga<sup>61</sup>. Mr R parle des(sic) ses projets de commerce, de ses travaux de constructions.

28. –T(oto) ce matin. Nous avons dîné ensemble rue Montrosier. Mr B(érard) a été très aimable avec T(oto) Mr Bringuier est à Paris, il est très bon garçon. Amélie ne me quitte pas. T(oto) se fait conduire place Beauvau et me renvoie en voiture.

29. –En déjeunant nous causons de notre soirée d’hier. Il est content. T(héophile) G(autier) de bonne heure. Il discourt sur la peinture à propos d’un portrait qu’il a fait qui est chez Horau. Il explique le talent et le défaut de Chavannes. Et comme je m’étonnais qu’il ne lui donne pas ces conseils : « Il ne voit pas comme moi. Il voit blanc moi je vois rose ; ce serait inutile ; je le regrette parce qu’il est à deux pas du vrai talent et que je l’aime beaucoup. Mais je crois qu’il ne fera jamais mieux. »

30. –Après le déjeuner Scaramanga. Elle insiste beaucoup pour que j’aille chez elle. Mais je ne veux pas y aller.

31. –T(oto) vient déjeuner. Nous nous disons adieu. Je vais voir Mme Holtz. Je pars ce soir pour Versailles. T(héophile) G(autier) est à Genève.

**NOV(EMBRE) 1<sup>er</sup>.** – A Versailles. Mme Guérard toute la matinée. Nous déjeun(ons) ensemble. Il m’arrive une lettre de Maisons adressée à Paris. C’est une invitation à dîner pour ce soir pour T(oto) et moi. Marie va bien. J’écris tout de suite. Je vais dîner avec Mme LaB(eaume).

2. –Mme LaB(eaume) est venue me prendre. Nous avons fait une longue promenade, les bois en haut du parc, la faisanderie, la route de St Cyr. Nous dînons ensemble.

3. –Mme Guérard vient déj(euner). Le soir je dîne chez Mme LaB(eaume). T(oto) envoie la revue de Charpentier<sup>62</sup>. Nous lisons le roman de Ducamp. T(oto) m’a aussi envoyé le feuilleton sur la pièce de Bouilhet<sup>63</sup>. Il est très beau.

7. –Tous ces jours-ci, j’ai déj(euné) chez moi avec Mme Gué(rard) et le soir j’ai dîné avec Mme LaB(eaume). Nous travaillons, nous bavardons. Elle me lit des lettres de sa fille, lettres charmantes. Je suis allée plusieurs fois au parc, seule, par les plus beaux temps. Temps d’automne, calme, doux de ton. Il n’y a plus de réflexions à faire sur ces beaux ciels, sur les feuilles qui tombent, sur les parfums pénétrants, tout a été dit. Mais comment ne pas penser et sentir ! Je pars le 8 après-midi pour Paris après huit jours passés ici.

8. –A Paris. T(oto) vient déj(euner). Il a fait une partie du feuilleton<sup>64</sup> et touché une partie de l'argent. Il ajoute même avoir 10 f(rancs) toutes les semaines. Il m'a raconté qu'il a envoyé hier deux stalles du concert Padeloup rue Mont(rosier). Il a vu ces dames à la sortie. Il remarque que décidément Amélie est charmante. Je vais rue de l'Isle pour Colombe. A quatre h(eurs) je vais à la gare St Lazare attendant Gaïffe. Mais je n'ai vu que Mr Blondin. Je le prie de dire que T(oto) et moi nous irons demain soir voir Marie. A quatre (heures) dix minutes je pars pour la porte Maillot. Mr Bérard très aimable, Amélie joyeuse. Hier soir l'on avait longuement causé de Gaïffe, de T(oto), des positions, de l'avenir, des caractères.....Je rentre à dix h(eurs), très lasse, et toussant.

9. –T(oto) m'apporte une lettre de son père<sup>65</sup>, lettre affectueuse, charmante. Je raconte ma journée d'hier. A deux heures, j'étais rue Montrosier pour prendre Amélie. Nous allons à Maisons toutes les deux. T(oto) vient à six h(eurs). Marie va bien, elle est très affectueuse. Gaïffe est aussi très gentil. Il me dit deux mots de nos projets je le prie de parler au père. Nous partons à neuf h(eurs). Mr B(érard) était à la gare pour prendre Amélie.

10. –Je ne sors pas. Je suis très fatiguée. Je dîne seule et je me couche de bonne heure. Je lis le voyage en Russie<sup>66</sup>.

11. –Tous les jours je me promets de rester chez moi. J'ai beaucoup de choses à faire, des travaux d'aiguille, des lectures, des lettres à écrire. Mais je sors beaucoup et je ne fais rien. Ce matin en déjeunant Toto me raconte sa soirée d'hier. Une répétition générale du ballet La Source<sup>67</sup>. Les belles jeunes femmes, les héritières, etc, etc. Et Amélie ? « Elle est décidément très jolie, ma fiancée, elle me plaît, mais il faut que sa mère lui donne cent mille francs ». C'est vrai. Si vrai que je m'effraie à la pensée d'une influence de ma part et je crois le moment venu de savoir où nous allons. Je propose à T(oto) de nous dissimuler un peu, de ralentir nos visites. Il est de mon avis. T(oto) me donne une stalle pour le concert Padeloup. J'y vais seule et je reviens satisfaite. T(oto) vient souper. Il a fait une partie du feuilleton<sup>68</sup>.

12. –Ce matin Mr Apard. Je lui règle son compte. Marie Lépine. Elle n'est pas contente de son commerce. T(oto) m'apporte le feuilleton. Je sors pour Marie. En rentrant à six heures par une pluie violente, je rencontre Kratz<sup>69</sup>. Il raconte ses ennuis : « Je ne serai pas nommé maître des requêtes ; mais j'en prends mon parti. Je partirai dans les Vosges. Je ferai construire une habitation entre la plaine et la forêt et je vivrai seul. » Je soupe et je me couche.

13. –Ce matin en déjeunant T(oto) me dit : « Il y a q(uel)q(ue) chose pour toi chez moi, viens à cinq h(eures), j'y serai. » C'est son portrait par Heilbuth<sup>m</sup> pour ma fête. Je devais aller aujourd'hui rue Montrosier, mais après réflexion et d'accord avec T(oto) je n'y vais pas.

14. –Toute la journée à Levallois.

15. –Encore Levallois à cause des ennuis d'affaires, manque d'argent. Marie doit abandonner son commerce qui ne lui donne pas de bénéfices.

16. –T(oto) ne vient pas déjeuner. T(héophile) G(autier) arrive ce matin. T(oto) à trois h(eures). Il m'apporte le *Moniteur du soir*. Il a fait la chronique sur le ballet (La Source). A cinq h(eures) T(héophile) G(autier) Il dîne avec T(oto) et ils vont à l'Opéra. Le temps est affreux. Je ne sors pas ce soir quoique j'aie promis d'aller passer la soirée chez Mme Holtz.

17. –T(oto) me raconte qu'il se prépare quelque changement au ministère. Il combine ce qu'il va faire. Il voudrait conserver sa position d'argent et avoir plus de temps. Après le déjeuner rue Montrosier. Amélie toujours très gentille sa mère un peu malade mais très aimable.

18. –T(oto) écrit à Deguigné. Il demande à ne s'occuper que du *Moniteur du soir*. Je suis bien un peu inquiète, mais il me rassure. T(oto) et Rodolpho viennent souper. Nous bavardons jusqu'à près de onze h(eures).

19. –T(oto) n'a pas encore de nouveau. Le ministre revient ce soir. T(héophile) G(autier). Il me trouve l'air inquiet. Il m'assure que la position de T(oto) est très bonne et que le résultat ne peut que lui être favorable. T(oto) vient souper.

20. –Encore rien. Je reçois un mot de Pierre (Puvis de Chavannes) qui me demande un jour pour me voir. T(oto) arrive ce soir à sept h(eures), l'affaire est arrangée, il a ce qu'il voulait. Il est libre après le *Moniteur du soir*. Il est content.

21. –T(oto) le matin. Il doit faire un article sur un livre l'Empire du milieu. Pierre dans la journée, très affectueux. Il est assez content de ses travaux. Il me promet de me faire le portrait de Toto. T(oto) vient dîner à sept h(eures), puis il va à une soirée musicale (Athénée).

22. –Maris Lépine vient déjeuner avec nous. Je sors avec elle, puis je dîne chez Mme Holtz.

23. Après le déj(euner) je vais rue Montrosier. T(oto) fait une visite, il va dîner chez son père et reviens à dix h(eures) prendre le thé. Il est impossible de montrer plus clairement que ne le fait Mme Bérard sa satisfaction de nous voir. Amélie doit aller à Maisons la semaine prochaine.

24. –Chez Mr Follin. Une lettre de Maisons. J'écris à Toto, il ne viendra pas demain.

25. Toute la journée à Maisons. Je prie Gaïffe de voir Mme B(érard). Il doit aller chez elle mardi. Il assure que si T(oto) veut se marier il a toute prête une héritière avec deux cent mille francs de dot.

26. –T(oto) avec le *Moniteur*. Il a fait quatre colonnes<sup>71</sup> Il touche cinquante francs pour ( ??pour nous deux ???) T(héophile) G(autier) ne devait pas venir. Il était un peu malade hier. Il invite T(oto) à aller demain à Neuilly. Il y a une fête pour le 27<sup>72</sup> —Je suis sortie après mon dîner. Je rencontre Rodolpho. Bon garçon, il court après T(oto), le changement au ministère l'inquiète.

27. –J'embrasse mon fils, je lui fais un très modeste cadeau. Je vais dîner chez Mme Holtz.

28. –Enfin depuis quelques jours rester (sic) chez moi, je puis travailler et lire. Pierre vient passer une heure. Ma sœur Caroline et Charlotte dînent avec moi.

29. –T(oto) comme tous les jours. Il doit aller dîner à Maisons. Amélie y est.

30. –T(oto) est content de sa visite à Maisons. Je dîne chez Mme Holz.

**DECEMBRE 1<sup>er</sup>.** –T(oto) ce matin et ce soir. Il m'apporte son portrait par Heilbuth. Il travaille pour le ministère. Je suis allée à Maisons. Gaïffe me raconte qu'Amélie est au courant des projets de mariage et qu'elle est très disposée à laisser faire. Mais cette question d'argent ne s'éclairci (sic) pas. Personne n'ose l'entamer.

2. –T(oto) le matin avec Rodolpho. Je ne sors pas.

3. –Je raconte à T(oto) ce que Gaïffe et Marie ont fait dire à Amélie. Il paraît satisfait. T(héophile) G(autier). Il veut que je le plaigne. Et pourquoi ? « Je manque d'af-

fection, mes enfants ne m'en donnent pas, et n'ont jamais la sensation de l'amour paternel. Il me manque un compagnon, homme ou femme, qui sorte avec moi, à que je puisse parler en circulant. Avec toi je parle, tu es la seule personne que j'aïlle voir, avec laquelle je suis complètement sincère. Je te dis tout ce que je fais. Mais je ne suis pas assez avec toi. Ce qui me manque aussi c'est une belle servante pour me sortir du bain. » Nous parlons de Judith et j'ai été toute surprise de le voir tout autant dominé par la colère que les premiers jours de l'événement. Je ne sors pas.

4. -T(oto) ne vient pas déj(euner). Je vais toute la journée rue Montrosier.

5. -T(oto) déj(euner) et dîner. J'écris à Maisons pour savoir si Gaïffe a parlé : dot. Mme Holtz dans la journée. Victorine le soir. Je ne suis pas bien portante. Je ne sors pas.

6. -Quoique souffrante je vais à Versailles après le déjeuner. Mme Guérard me dit qu'elle a besoin du logement que j'habite pour le mois d'avril prochain. Je reviens à Paris à huit heures.

7. Je devais aller passer la journée avec Mme Holtz. Toto me fait écrire que je n'irai pas, il fait remettre la lettre, je ne dois pas sortir je suis très enrhumée. T(héophile) G(autier) dans la journée. Il ne reste pas longtemps. Il a une voiture à la porte. Il travaille chez lui, il y est bien.

8. -Je devais aller rue Montrosier mais Toto envoie une loge pour lundi et je ne verrai ces dames qu'au théâtre. Mme LaB(eaume) toute la journée. Nous bavardons beaucoup.

9. -T(oto) déj(euner) et dîner. Je suis de plus en plus souffrante, enrhumée, enrhumée, fatiguée. T(oto) ne viendra pas déjeuner demain. « Tu ne te lèveras que très tard, tu te dorloteras afin d'être en état d'aller le soir au théâtre. »

10. -Je vais mieux. T(héophile) G(autier). Il est triste, il s'ennuie « Je suis dans la situation d'un homme qui attend. Quoi ? Je ne le sais pas, mais je sens le besoin impérieux d'un élément nouveau dans ma vie. » Je crains l'élément qui a disparu au mois d'avril dernier<sup>73</sup>. T(oto) vient voir comment je suis. Je vais le soir au théâtre. Mme B(érard) et Amélie.

11. -Je suis bien décidée à rester chez moi et à guérir ce rhume. T(oto) m'apporte de l'eau de Baumes.

12. –Je ne sors pas.

13. –Quoique toujours souffrante, je vais rue Montrosier. T(oto) vient le soir. Tout le monde charmant.

14. –Je ne bouge pas, toujours à cause de ce rhume. J'écris à Courbevoie.

15. –T(oto) ce matin et ce soir. Il devait aller à Maisons où l'on nous attend tous les jours, mais il n'a pas le temps. Moi je ne sors pas, le temps affreux.

16. –Toujours mauvais temps. Je vais mieux mais je ne sors pas.

17. –T(oto) le matin. T(héophile) G(autier). Il a fait un joli feuilleton sur Weber<sup>74</sup> qui rappelle un peu la situation d'esprit où il est depuis quelques jours. Il raconte les dîners chez les diverses princesses. Je ne sors toujours pas, aussi mon rhume disparaît.

18. Toute l'après-midi rue Montrosier. Amélie est à Maisons.

19. –Je ne sors pas. Pierre vient passer une heure. Il demande à Toto pour faire son portrait.

20. Je vais à Maisons dès midi. Je porte des *Moniteurs* (Egypte). Je ramène Amélie.

21. –T(oto) vient déjeuner. Il raconte les dîners chez Voisin. Je ne sors pas. Mme Guérard me demande mon logement pour le mois d'avril. Elle m'offre le rez-de-chaussée.

22. –T(oto) ce matin. Il ira ce soir à Maisons. Je ne sors pas.

23. –Je vais rue Montrosier après le déjeuner. Ces dames très aimables. T(oto) à neuf h(eures) T(héophile) G(autier) est parti ce soir pour Genève.

24. –Ma nièce Marie, puis Rodolfo déjeunent avec nous. Je vais aux Français avec Mme Bérard.

25. T(oto) ne vient pas ce matin. Je pars à onze h(eures) pour Versailles. Je dîne avec Mme LaB(eaume) et je reviens à Paris le soir.

26. T(oto) le matin. Le soir je vais passer une h(eure) avec Mme Holtz. Mr Lafont. Le Panthéon.

27. -J'écris à Marie Gaïffe que j'irai la voir. Elle m'inquiète, elle est triste, très triste.

27.(sic) -Je vais à la gare St Lazare à quatre heures. Je trouve Marie Gaïffe. Elle m'assure qu'elle n'a aucun sujet de chagrin. Je vais passer la soirée chez ma nièce Marie.

28. -T(oto) et moi nous allons à Maisons. Amélie y est. Nous passons une bonne soirée. Marie est mieux.

29. -Je voulais aller voir Mme B et lui parler de mes projets. Mais ce matin nous convenons avec T(oto) qu'il vaut mieux attendre l'arrivée à Paris de Mr Béringuier.

30. -T(oto) vient déjeuner. Je ne sors pas.

31. -T(oto) ce matin avec le feuilleton qui est très joli sur la fin de l'année<sup>75</sup> T(oto) a ajouté quelque chose de très bien à propos d'une pièce de Gozlan<sup>76</sup>. Le soir chez Mme Holtz.

## NOTES

1 Manuscrit : Lov C508bis, carnet n°8, fol 118. Pour les carnets précédents, voir *BSTG* n°2 (début le 6 novembre 1856), 3, 5, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 22 et 23.

2 Maisons-Laffitte, où résident ses amis Marie et Adolphe Gaïffe

3 Toto, Théophile Gautier fils, fils de T.G. et d'Eugénie Fort, né à Paris le 29 novembre 1836.

4 Adolphe Gaïffe (1830-19887), riche bibliophile. Journaliste qui fait partie de la rédaction de *La Presse*.

5 Rue de Beaune, domicile de T.G. fils, dans lequel T.G. se réfugie parfois.

6 Amélie Bérard, qu'Eugénie considère comme un parti possible pour son fils. Voir *BSTG* n°23 p. 61, à la date du 27 décembre 1865.

7 Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), peintre ami d'Eugénie, qui l'a mis en relation avec T.G.

8 Jean Gilbert Victor Fialin, duc de Persigny (1808-1872), qui fut ministre de l'Intérieur de Napoléon III (1852-1854 et 1860-1863).

9 Mme LaBeaume, depuis très longtemps la meilleure amie d'Eugénie

10 Il s'agit de *Mademoiselle Dafné, eau-forte dans la manière de Piranèse*, qui paraîtra dans le n°1 de *La Revue du XIXème Siècle* le 1er avril 1866.

11 *Mademoiselle Dafné* reparaitra également du 2 au 9 avril 1872 sous le titre de *Prince Lothario*, dans *La Gazette de Paris* journal aussi dirigé par Arsène Houssaye.

12 Neuilly, au domicile de la famille de T.G., 32 avenue de Longchamps.

13 TG à Genève, chez Carlotta Grisi ; il y restera jusque vers le 15 mars.

14 Judith projetée d'épouser le poète Catulle Mendès, projet auquel T.G. est violemment hostile.

15 Mr Bérard et Amélie, voir note 6.

16 Le feuilleton du *Moniteur universel* du 12 mars 1866 rend compte de *Chanteurs ambulants*, drame d'Amédée Roland, créé à la Porte Saint-Martin le 6 mars et annonce le concert de la violoncelliste hongroise Rosa Szuk.

17 *La Contagion*, comédie en cinq actes par Emile Augier, créée au théâtre de l'Odéon le 17 mars 1866.

- 18 Le compte rendu de *La Contagion* fait l'objet de l'ensemble du feuilleton du *Moniteur universel* du 19 mars 1866. « (...) *la Contagion* ne semble pas avoir emporté d'assaut ce franc et légitime succès qui ne fait jamais défaut aux pièces nouvelles de M. Emile Augier. (...) Telle est, rapidement esquissée, la pièce de M. Emile Augier, autant qu'on peut la comprendre après une audition assez tumultueuse. Les deux premiers actes marchent lentement, et l'action semble avoir de la peine à s'engager ; le troisième est hardi, violent, d'un grand effet ; il y a aussi des scènes remarquables dans les deux derniers. Ça et là des brusqueries, des brutalités et des crudités de style ont soulevé des murmures. A travers tous ces nuages brillent de vifs éclairs de talent, et le succès moins grand que d'ordinaire doit s'attribuer au sujet peu sympathique et au désir du public de sortir enfin de ces régions malsaines (...) »
- 19 Olivier de Gourjault, ami de la famille Gautier.
- 20 Julien Turgan (1824-1887), publiciste ; depuis 1852 il partage avec Paul Dalloz la direction du *Moniteur universel*.
- 21 Les Dîners Magny ont été initiés par Gavarni, secondé par les Goncourt et Sainte-Beuve ; réunion de « causerie », ils ont été rapidement très fréquentés pas les artistes et les littérateurs. Ils se tenaient au restaurant Magny, à proximité de la rue Dauphine. T.G.y avait été élu en avril 1863.
- 22 *Les Travailleurs de la mer* venaient d'être publiés.
- 23 Lettre non conservée.
- 24 *L'Ange gardien*, une nouvelle que TG n'écrira pas.
- 25 Eugénie se rend souvent à Levallois dans sa famille.
- 26 Estelle Gautier (1847-1914), fille cadette de T.G. et d'Ernesta Grisi.
- 27 Rodolpho ou Rodolfo, surnom d'Adolphe Bazin, ami fidèle de la famille Gautier ; il a souvent servi de secrétaire à T.G.
- 28 Toto s'occupait-il du *Capitaine Fracasse* qui allait paraître en mai 1866 chez Charpentier illustré par Gustave Doré ?
- 29 Charlotte Rodet : sa nièce
- 30 Dans le *Monde illustré* du 12 mai, le Salon par T.G. fils : Courbet- Emile Lévy- Gustave Moreau- Edouard Dubufe- Ferdinand Heilbut- Bonnat.
- 31 Il s'agit d'un article, dans le n° du 12 mai, de Charles Barbara sur « la Scrofulaire noueuse », avec illustration, et qui renvoie au *Moniteur universel du soir* des 11, 13, 14 et 15 avril, feuilleton intitulé « L'Herboriste ». Un deuxième article de T.G. fils paraît le 19 mai : Le Salon : Gérôme- Puvis de Chavannes- Protais- Tony Robert-Fleury- Schreyer- Meyerheim.
- 32 A Villiers, où T.G. fait construire une maison.
- 33 Le premier article du Salon par TG parut dans *Le Moniteur universel* du 15 mai. Il faudra attendre la suite du 12 juin au 10 août 1866.
- 34 Dans le *Monde illustré* du 26 mai, 3ème article : le Salon, Auguste Bonheur- Jules Didier- Gustave Doré- César de Cocke- Jourdan- Achille Sirouy- Fromentin- Comte- Hébert- Henriette Browne- Ronjat.
- 35 Le feuilleton du *Moniteur universel* du 28 mai 1866 rend compte d'Ernesto Rossi dans *Amleto*, à la salle Ventadour, des *Joyeuses commères de Windsor* au Théâtre lyrique, la reprise du *Courrier de Lyon* au théâtre de la Gaieté et annonce des concerts.
- 36 *La petite Dorrit* : ce roman de Charles Dickens avait été traduit en 1858.
- 37 Les Campagnes d'Italie de Chennhall : nous n'avons pas su décrypter cette allusion.
- 38 La guerre qui oppose la Prusse à l'Autriche et qui allait se terminer par la victoire de la Prusse à Sadowa le 3 juillet 1866.
- 39 *Le Secret de Georgette* ne sera jamais écrit.
- 40 L'article nécrologique sur Méry parut dans *Le Moniteur universel* du 19 juin 1866 et sera repris en 1874 dans les *Portraits contemporains*.
- 41 Sous son pseudonyme de marquis de Villemer, Yriarte consacre à TG un long article dans le *Figaro* du 28 juin 1866 : « LES HOMMES DU JOUR: Théophile Gautier » Le poète de la *Comédie de la mort* est lent et calme, d'une infinie douceur qui ressemble presque à de la résignation, il se meut lentement,

avec réflexion, il s'avance dans sa confiance et dans sa force ; on sent un parfait équilibre entre l'âme sereine et le corps majestueux et sain. Nulle agitation ne le ronge, nulle émotion ne le soulève ; nulle crainte ne le trouble, nulle exaspération ne le crispe, si les noirs chagrins et les joies lumineuses s'agitent sous les flocs, pas une ride n'altère leur surface ; les secrets de l'âme sont bien gardés.

Il y a dans cette douceur inaltérable, dans cette bénignité consciente, dans cette absence d'orgueil et de fatuité quelque chose de la force antique et de l'invulnérabilité des marbres.

En avançant en âge, le poète est devenu majestueux, les longs cheveux qui pendent jusque sur les épaules, le front antique, les traits calmes, reposés, exempts des traces de l'agitation moderne, lui font une physionomie d'un autre âge, on pense en le voyant aux camées et aux onyx, à Albert Dürer et à la Renaissance, aux grandes époques et aux grands artistes ; à tout ce qui éloigne l'idée d'un siècle de prose et d'une génération rétive aux conceptions idéales.

Tout le poète des *Emaux et Camées* est dans le vague regard qui flotte et ne se fixe point, il paraît plongé dans une éternelle somnolence qui se trahit dans ses yeux qui sont un poème, ils sont couverts d'un voile transparent et bleuâtre, le sourcil puissant en portant sur eux sa grande ombre ajoute encore au mystère du regard. La paupière inférieure affaiblie et comme opprimée forme une cascade de plis bruns et humides.

Gautier, être plein de raffinement et d'aristocratie, a des coquetteries féminines, celle de la main et celle des cheveux. L'artiste qui a signé « Etudes de mains » a choisi la bague au chaton antique à souhait pour les doigts fins aux anneaux lourds, ils jouent volontiers et avec une certaine préméditation dans les boucles soyeuses et lustrées.

La force corporelle et la beauté plastique comptent parmi ses fatuités légitimes. Faut-il rappeler qu'au beau temps du romantisme, Gautier, laissant un jour, *en sa verve d'artiste*, tomber un à un tous ses voiles, posa aux leurs des lampes devant un cénacle de poètes et de sculpteurs ? — Si la tradition ne m'a point égaré, quelques muses éprises de l'art plastique s'oublèrent au nom d'Apollon-Sminthée jusqu'à contempler cet Endymion.

On pourrait en recherchant patiemment dans les œuvres du poète y trouver, quoiqu'ils soient rares, quelques traits autobiographiques. « Je me chauffe à me géographier les jambes, je brûle mes pantoufles, mes volets sont doublés, mes rideaux doublés, mes portes rembourrées, ma chambre est un four, je cuis. » Gautier a toujours les yeux tournés vers l'Orient, c'est un Parsis, un adorateur du feu. Jamais la chaleur, si ardente qu'elle soit, ne lui arrache une plainte, il est capable de supporter autant de cafetans, de châles ou de fourrures qu'Ali ou Rhegleb. Quand l'asphalte entre en fusion, quand le soleil crépite aux tiges des chaumés, il assure avec simplicité qu'il fait bon. Le froid l'annihile et l'opprime, il n'est plus lui-même et perd ses facultés, c'est un exilé des pays lumineux.

« Les pachas aiment les tigres, j'aime les chats » dit-il dans la préface des *Œuvres humoristiques* ; il les aime plus que le cardinal de Richelieu, il les observe, les flatte, les manipule et les tripote, passe sur leur fourrure pleine d'électricité sa main caressante, les suit dans leurs ébats, étudie leurs poses, assiste à leurs somnolentes fixités. Il leur donne les noms les plus inattendus, naguère *Enjolras* et *Gavroche* faisaient les délices du poète.

Par une tendance d'esprit particulière, une fantaisie dont nous n'avons pas la clé, mais qui jette le plus grand désordre dans l'esprit de ceux qui ne sont pas initiés, Gautier aime à donner aux choses les plus suaves de noms terribles ou répulsifs ; on n'est pas maître de cacher son étonnement lorsqu'on voit, au nom de ce qui peint quelque chose d'effrayant et de monstrueux, accourir une antithèse harmonieuse et blanche, douce et frêle.

La vie de l'auteur du *Roman de la momie* s'écoule paisiblement entre l'accomplissement d'un devoir auquel il est très fidèle et la satisfaction de ses instincts de poète et d'artiste.

Il faut admirer la force de cette organisation qui, depuis plus de trente ans, a jeté au vent de la publicité une œuvre qui serait énorme si on la réunissait, sans jamais laisser se tarir l'inspiration poétique qu'on croirait incompatible avec le retour constamment prévu d'un travail prosaïque et défini.

Il y a donc deux existences dans son existence, deux œuvres dans son œuvre, l'un subtil, perspicace, modéré, dans lequel il joint les qualités du critique à celles de l'homme d'imagination, l'autre excessif, énorme sans frein par le côté création, touffu, plein d'ardeurs, de rêveries, de spontanéité, prodigieux par la variété, durable par la diversité et la précision des connaissances qui s'y cachent sous la grâce et la perfection du style comme sous des fleurs.

Ces deux œuvres, qui constitueraient facilement, chacun de leur côté, celui de deux littérateurs différents, ont été conçus dans un milieu patriarcal, un isolement relatif, une tranquillité et un calme intérieurs qui ne se démentent point malgré les nuages qui peuvent les obscurcir, car cette placidité n'est point à la surface, elle a sa source dans la conscience.

Théophile Gautier est un sage, un homme sans peur et sans reproche qui n'a jamais hésité au carrefour de deux chemins et qui a déjà fourni une carrière d'homme sans avoir jamais à écarter du bras le vague soupçon aux yeux tors, qui s'évanouit dès qu'on le touche, mais qui vous a effleuré et laissé parfois son inquiétante empreinte. Je ne veux pas m'extasier devant l'honnêteté comme devant un objet rare, mais j'aime à contempler le spectacle que nous offre un si grand poète, toujours inaltérablement pur et planant au-dessus des misères et des vanités de sa secte, comme s'il était dégagé du limon terrestre. On ne l'a jamais vu reculer devant le devoir, et lorsque le malheur qui n'épargne ici-bas personne est venu le frapper, il s'est interrogé lui-même, et, se sentant fort de sa conscience, a retrouvé son calme et sa sérénité après avoir essuyé une larme ; car sous l'indifférence apparente, se cache une sensibilité exquise.

Le poète vit aux portes de Paris dans une demi-solitude, entouré d'objets d'art, il erre dans sa maison en laissant tomber des perles le long de son chemin, un vers par-ci, un vers par-là. Il est difficile d'avoir pour accomplir une œuvre aussi parfaite un aussi modeste appareil. Une table en quelque coin de cette demeure aimée des arts, quelques carrés de papier coupés régulièrement dans une forme définie. Aucune recherche, aucun travail préparatoire, pas de feuilles longuement préparées, pas de notes, pas de repères. Le souvenir évoqué se lève comme la note sollicitée par une main habile qui effleure le clavecin. Minerve sort tout armée de ce merveilleux cerveau.

Encore que la poésie recherche la solitude, Théophile Gautier se plaît à sentir la vie autour de lui : le mouvement et le bruit intelligent ne l'effraient point ; mais il a horreur de tout tumulte inutile : un coup de feu qui n'a pas mission d'attaquer ou de défendre l'irrite et l'horripile.

On ne saurait être plus simple et plus accueillant ; Gautier est, avec Alexandre Dumas, l'homme qu'on a le plus opprimé et tyrannisé en abusant d'une bonté excessive. Ce n'est pas qu'il ne soit armé pour se défendre et qu'à défaut de représailles il ne sache employer la mordante ironie et rappeler à la pudeur les visiteurs importuns, mais il y a là une bonté native qui prend des proportions inconnues, et une délicatesse inouïe qui craint de froisser les faibles en éloignant les indiscrets.

Il est inutile de dire que pas un étranger en rupture de vague académie, pas un compositeur de séguedilles, pas un guitariste, pas un inventeur de métronome ne laisse échapper une occasion de venir heurter à cette porte hospitalière, et d'invoquer cette plume qui dispense la célébrité. On ne laisse pas confisquer un temps plus précieux avec plus de résignation, jamais victime n'a tendu plus indifféremment le cou au bourreau. S'ils savaient, ces indiscrets, avec quelle promptitude cet œil demi-clos a saisi le côté caractère qui va le tenir en éveil, ou l'aspect banal qui le dispense d'interrompre sa rêverie ! D'ailleurs, par un don particulier à ces grandes natures, elles s'isolent de tout ce qui n'est pas leur pensée, et suivent, malgré tous les obstacles, le songe intérieur qu'elles n'achèvent jamais.

Le grand artiste, dont la bienveillance est célèbre, ne puise pas son indulgence, comme on l'a dit parfois, dans une indifférence universelle. Comment supposer d'autre part qu'un homme aussi clairvoyant puisse un seul instant confondre le paillon avec l'or pur ? Gautier professe, à ce sujet, des théories sérieuses qui convertiraient les plus violents et désarmeraient les critiques naïfs, gens aussi importants qu'inutiles et qui s'imaginent que le monde gravite autour d'eux. Quelle belle leçon de modestie nous donne cette gran-

de intelligence qui cherche obstinément dans une œuvre le côté intéressant, et glisse à dessein sur des fautes et des inexpériences dont elle ne saurait être dupe.

J'admire comment cet homme, dont l'esprit est un immense kaléidoscope, peut encore s'intéresser à des œuvres relativement inférieures, garder une inépuisable curiosité, sans jamais laisser s'émousser son désir. Le tableau, la statue, l'émail, le pli, la couleur, le son le fascinent, et il y a une espèce de curiosité enfantine, un appétit qui se trahit, dans le geste involontaire de cette main qui se tend vers vous pour saisir le livre que vous laissez à son approche. La forme versifiée l'attire, et lui qui oublie ses vers et ne garde que le souvenir du rythme et de la mesure sans se rappeler l'expression, sait par cœur les élucubrations de quelques poètes qui ne se doutent pas de l'honneur que leur fait l'un des plus grands de ce temps-ci.

On ne saurait passer sous silence, dans une étude, même trop rapide, une prédisposition particulière et un don du poète. C'est un admirable causeur qui vous tient sous le charme de sa parole abondante et douce, on ne se lasse point de l'entendre. On a dit souvent que c'était un esprit paradoxal, mais la causerie n'a pas toujours pour mission d'instruire et de convaincre, elle a mission parfois de charmer et de faire oublier les heures. Quand il a trouvé son thème, et tout chemin l'y ramène, le poète apporte au service d'un étincelant paradoxe l'ordre et la classification qu'il met dans une indiscutable vérité ; il bâtit tout un système qui vit et se meut, une gravitation complète avec ses concordances. Il construit un monument avec ses abords et ses dispositions, ses portiques et ses salles, ses statues et son style décoratif, et tout cela s'élève lentement, avec une sûreté de main que ne précipitent jamais une ardeur excessive et un élan trop spontané. Ce n'est pas impétueux, c'est abondant et sûr ; la parole coule entre deux rives qui la contiennent, elle se divise autour d'îles riantes et touffues qui surgissent comme des accidents heureux dans ce galant paysage ; elle vous berce, elle vous séduit, elle vous charme, vous lui appartenez désormais, elle vous conduit aux rives où tout s'oublie, presque toujours au pays du soleil, dans les régions du rêve et vous cueillez sur ces bords heureux le rouge fruit du lotus.

Combien de fois ceux qui l'entouraient, dans les derniers salons où l'on cause, ont regretté l'impudence des ténors et des pianistes hasardeux qui, sous prétexte d'une douteuse harmonie, faisaient taire cette parole ailée, cette lente mélodie d'une voix douce et sympathique qui fait perdre à ceux qui l'écoutent le souvenir de préoccupations terrestres.

Essayons d'entrer dans le génie du poète et de l'étudier, les mots manqueront sans doute pour bien définir l'indéfinissable et fixer les qualités de celui qui, domptant la phrase, n'a jamais renoncé à exprimer un effet ou une pensée.

Il me semble que le poète plane déjà, que la postérité a commencé pour lui, le « *Thermodon* », la *Comédie de la mort*, le *Roman de la momie*, sont devenus classiques pour nos neveux comme ils le sont pour nous-même et nous n'éprouvons aucun embarras à étudier l'homme jeune encore qui survit à sa gloire littéraire et prépare à nos esprits de nouveaux sujets d'admiration.

Pour nous qui sommes très imbus de ses œuvres, et qui venons de les relire afin d'écrire cette frivole étude, Théophile Gautier est un être rare, un magnifique littérateur. Jamais il ne sera populaire car il est inabordable à la foule et s'isole dans son étincelante aristocratie ; mais son public se compose de l'Europe artiste tout entière. Ceux-là même qui se renferment dans le solennel et qui se préoccupent peu de l'art ont reconnu la haute suprématie qu'il exerce sur la langue française.

Pour ces hommes exacts et froids auxquels les dons de l'imagination échappent, il y a là un linguiste qui a fait des conquêtes réelles, trouvé de nouvelles onomatopées, créé des motifs, fait dire à la langue française plus qu'elle ne disait jusqu'alors, trouvant avec une si merveilleuse justesse l'expression propre, complète, absolue, inévitable, que la phrase se met à chanter ; elle vibre, elle s'accuse, elle prend un relief énorme, une vie nouvelle.

« Le Nil, dont l'eau morte s'étame d'une *pellicule de plomb* », -voilà le peintre ! Si vous avez suivi les cages à voile blanche sur les flots du Nil, vous revoyez, grâce à la justesse inouïe de cette image, le cours du grand fleuve à la surface épaisse et huileuse et tout le désert stérile, muet, infini, repasse devant vos

yeux comme en un rêve. Le poète et le prosateur ont fixé avec la même précision ce qui ne se fixe point, comme un musicien de génie qui noterait avec certitude les mille voix confuses des harpes éoliennes.

Le goût de l'artiste fait que sa phrase est harmonieuse ; sa science en équilibre les périodes ; les ressources inouïes de son vocabulaire lui donnent sa richesse ; le côté admirablement pratique et minutieux fixe irrévocablement l'expression : le sentiment plastique et le sens pictural donnent le relief et la couleur, et les prédilections du ciseleur, venant parfaire chaque détail, font que chacune des parties qui composent la phrase est fouillée par un inimitable ouvrier. Douée de tant de perfections, une page de Gautier arrive à être une œuvre admirable que nous devons tous étudier comme l'un des plus parfaits modèles de la littérature contemporaine.

Par un privilège rare, l'étonnant artiste qui fixe l'impondérable en décrivant « le Spectre de la rose » et la « Symphonie en blanc majeur », rendra compte le lendemain d'une invention nouvelle et décrira les procédés de photosculpture avec une lucidité et une limpidité telles que vous garderez toujours dans l'esprit la juste notion de cette opération difficile et compliquée.

Ce qui me frappe le plus dans l'artiste qui nous occupe, c'est la facilité merveilleuse avec laquelle il change son point de vue. Aussitôt en place, il est à l'aise en ce nouveau milieu, il s'y meut avec grâce et facilité, parle ce nouveau langage avec l'accent génial, porte le costume avec la même aisance que si c'était celui de sa patrie ; il semble qu'il soit citoyen de ce pays nouveau, que doué d'un cosmopolitisme universel, il ait vécu dans tous les temps, dans tous les pays, dans toutes les races, dans toutes les religions, dans toutes les philosophies. Chinois comme Li-Taï-pé, il est Grec comme Lysippe et Parisien comme Balzac et Gavarni, visionnaire avec *Spirite*, il est sceptique et moderne avec les *Roués innocents*, naïf et touchant avec une *Larme du diable*, il est fantaisiste et impie avec la *Maupin*, panthéiste dans les *Emaux et Camées*, chauvin dans « les Vieux de la vieille », Arabe avec « Boabdil », Oriental dans *Constantinople*, Egyptien dans une *Nuit de Cléopâtre*. Il sait les secrets d'Isis et les rites des mages, les incantations des sorciers thesaliens et l'argot des Jeunes-France.

Quand il achève le *Roman de la momie*, Mme Panckouke lui adresse le dessin original du frontispice du grand ouvrage sur l'expédition d'Egypte, comme au plus digne de le posséder ; mais il connaît Balbeck aussi bien que Philoe et Denderah ; sa *nouvelle pompéienne* est plus antique que celle de Bulwer, son *Albertus* est Flamand comme Brauwer et Téniers, le *Capitaine Fracasse* est Louis XIII comme Marot et Abraham Brosse, et, dans cet œuvre considérable, Archiloque de Paros donne la main à Swedenborg.

Il est complexe et énorme par ses connaissances et son intuition ; il va jusqu'au fond des choses et ne s'est pas une seule fois contenté de leur apparence. Demandez-lui comment s'appellent les différentes pièces des armures numides, les jougs des bœufs chez les Sarmates, les épingles et les bijoux chez les Sardes, ou les vases des sacrifices chez les Assyriens. Entrez avec lui dans le moyen-âge, dans l'antique, dans la renaissance, dans les temps antédiluviens, il sait tout et il le sait bien.

Voici venir le poète, si toutefois je puis effeuiller cette poésie qui chante le duvet des cygnes et les chairs nacrées, les pêcheurs en fleurs et le lys à la pulpe argentée, le givre invisible et les dentelles glacées qui pendent aux bords des vasques. C'est un amoncellement de pudeurs exquises, de rougeurs virginales, de volupté dignes de Caprée, de rouges morsures et de frissons d'ailes, de batailles énormes et de nonchalantes rêveries.

Cette nature idéalement sensuelle, pour ainsi dire, a des attendrissements touchants pour les lauriers-roses du frais Généralife et chante, comme poète ne les chanta jamais, les strophes de l'hymne de beauté. Cet amour sensuel de la forme digne de Lysippe ou de Cléomène, prend cependant un caractère éthéré inconnu à l'antique et crée le monde des *Emaux et Camées*, monde essentiellement moderne et bien à lui, produit poétique de la rêverie dans laquelle il se plonge, l'œil mi-clos, les jambes croisées à l'orientale, laissant lentement s'échapper de ses lèvres la fumée tiède et bleuâtre, et regardant jusqu'à l'hypnotisme la cendre d'argent de son cigare.

Il y a dans ces rêves qu'il parvient à fixer, grâce au pouvoir magique qu'il exerce sur les mots, des ivresses indicibles, il passe dans ces songes légers des spectres de rose et des chimères aux cheveux roux qui fendent les airs d'un grand coup d'aile, on y entend de douces plaintes, des soupirs élégiaques, les pleurs des ondines y tombent en gouttes sonores dans les lacs hantés par Giselle. Les nixes, les elfes dont la robe est humide au bord y posent leurs pieds légers sur les feuilles des nénufars, et de blancs fantômes aux molles poses, passent, long voilés dans cette atmosphère imprégnée de parfums faibles et doux.

D'un relief et d'une richesse incomparables, il vide sur des tapis de Smyrne les bijoux et les ivoires, les onyx et les sardoines, les rubis et les topazes, les diamants et les roses, les colliers de perles et les diadèmes étincelants, les émeraudes et les turquoises... Il dévalise Ophir et pille Jolconde !

Théophile Gautier, dont la vraie religion est celle du *Madrigal panthéiste*, prête une âme et des douleurs profondes aux obélisques et aux pylônes ; il fait revivre tout un monde dans un sonnet et vous trouble avec une image ou une figure. Il y a de la divination dans sa poésie, il semble qu'il soit pur esprit et dégagé de tout humain contact ; mais tout d'un coup les stryges, les lémures et les vampires, les léviathans et les mammoths aux pieds lourds, chassent les blanches ombres et se livrent des combats dans la nuit. Puis, tout change encore ; on entend des bruits de cuirasse ; c'est le combat du Thermodon. Les knémides garnies d'airain, les boucliers étoilés de clous, les rondaches et les heaumes résonnent sous les coups des masses, les ponts s'écroulent, les flots roulent des cadavres : c'en est fait de Puck et d'Ariel.

Il faut s'arrêter ici. J'aurais voulu parler du côté pictural et montrer comment ce Grec égaré dans l'art moderne, et qui a dit quelque part que le rire est une décadence du masque et altère la pureté des lignes, est un de ceux qui comprennent le mieux le désordre du génie, le mouvement de la passion et le rire immense de Rabelais à côté de son amour et de sa foi ardente pour l'antique, il sent la puissante trivialité de Rembrandt et la fiévreuse grandeur de Delacroix ; il frémit avec Shakespeare et Hugo, et sait s'intéresser à la savante ignorance picturale des Chinois, au parti-pris et à la convention des Etrusques. Il vient d'écrire un sonnet exquis dans sa placidité, et, changeant de point de vue, demande qu'on lui apporte un volume de Pantagruel.

Si j'étais pasteur des peuples, je voudrais qu'on amenât devant moi le poète de la *Comédie de la mort*, et je lui dirais : « Prends mes puissants vaisseaux, prends mes gardes, mes esclaves, et puise à pleines mains dans mes trésors. Tu vas partir pour Singapour ou Ceylan, pour les Groenlands ou les Norwèges ; tu iras aux déserts torrides ou aux pôles glacés.

« Je suis un tyran paresseux, je veux entendre tour à tour les rugissements des monstres et regarder le doux œil de l'antilope, sentir passer sur mon front le simoun brûlant et le vent glacé du nord, aspirer les parfums de la fleur de neige et du rouge carthame ami du soleil ; tu feras passer devant moi, en tes récits vivants et colorés, tous les mondes et toutes les races, depuis le Nubien bronzé jusqu'au pâle habitant de la Venise du Nord, les Télingas aux fines attaches et les lourds Kymris ; tu me diras les mœurs étranges et les appétits singuliers, les raffinements indicibles et les usages stupides, tous les arts, toutes les flores, toutes les croyances et tous les doutes.

« Descends jusqu'au centre de la terre, mon poète ! Va jusqu'au fond des flots, rejoins pour une heure Myrtho, la jeune Tarentine ; dis-moi les secrets de la mer profonde, les jeux des Néréides, les combats épouvantables des monstres ; que je sache au retour comment, dans ces solitudes insondables, s'entrecroisent les forêts marines, quelles splendeurs et quels étonnements recouvrent les flots tranquilles : prends pour mon peuple entier le relief de tous les mondes, et dis-nous le secret de toutes les civilisations ! »

Marquis de Villemer

42 Il s'agit de « Histoire de la guerre », article signé « Stimmer » dans *L'Illustration* du 7 juillet 1866.

43 Après la défaite de Sadowa (voir note 35), l'Autriche sollicita la médiation de la France ; l'armistice fut signé le 22 juillet, et le traité de paix le 23 août.

44 Il s'agit du sonnet « Le Rose », daté dans les *Poésies complètes* de « Chamarande, 3 juillet 1866 ».

45 Voir note 42.

46 Deuxième article « Histoire de la guerre », signé « von Stimmer » *L'Illustration* du 14 juillet.

47 Troisième article, id. le 21 juillet.

48 Voir note 33.

49 Quatrième article, id. le 28 juillet.

50 TG fera paraître en 1869 *Un Douzain de sonnets* dédié à la Princesse Mathilde.

51 Cinquième article , id. le 4 août.

52 *Le Moniteur universel* du 4 août 1866 : « S.A.I. la princesse Mathilde, avec l'assiduité d'un artiste de profession, ne manque pas d'envoyer au Salon, chaque année, deux œuvres où elle a mis son talent et tout son effort. Le « Profil perdu » et « la Juive d'Alger » sont des morceaux d'importance et présentant des difficultés d'exécution que sauront apprécier tous ceux qui ont essayé de rendre avec des couleurs à l'eau la carnation humaine dans des figures de grandeur naturelle. Peu d'artistes l'ont tenté et personne, on peut le dire sans flatterie, n'y a réussi comme S.A.I. la princesse Mathilde. « Le Profil perdu » est une idée ingénieuse et charmante. Une jeune femme, revêtue d'une tunique et d'un péplum qui laissent à découvert les bras, tourne à demi le dos au spectateur, montrant ses belles épaules, sa nuque aux attaches délicates et fortes où s'enroule une opulente torsade de cheveux blonds, et cet extrême contour du visage que les peintres appellent profil perdu. Le front, la joue, le menton dessinent une ligne enveloppée et fuyante laissant deviner l'œil, le nez et la bouche, qu'on ne voit pas. Il y a des finesses exquises dans ce trait qui tourne et se dérobe, faisant pressentir la beauté qu'il cache, et c'est un vrai plaisir que d'en pénétrer le mystère. Ce profil perdu appartient à un noble et pur visage, on ne saurait en douter ; et quelle chose délicieuse que ce cou rond comme une colonne de marbre, avec sa légèreté cannelée marquant l'attache des muscles, son collier de Vénus tracé par l'ongle de la déesse sur une peau jeune et ferme, ses tons ambrés et blondissants ménageant la transition de l'épiderme à la chevelure, et ses petites boucles follettes échappées à la morsure du peigne et se tordant sur la nuque dans un pétilllement de lumière ! On peint rarement la beauté de la femme sous cet aspect qui sacrifie, il est vrai, le visage, mais qui fait ressortir tant de lignes charmantes et de formes suaves. La rencontre des cheveux et de la chair, le passage du col aux épaules, le sillon satiné qui sépare le dos offrent des motifs gracieux de dessin, et de couleur qui ont de la nouveauté pour l'œil. Dans l'aquarelle de S.M.I. Madame la princesse Mathilde, le bras de la jeune femme replié sur la poitrine présente le poignet et la main dans un raccourci très heureusement et très savamment rendu. Ce bras, d'un galbe superbe, se détache d'une draperie d'un blanc chaud et doré à petits plis souples, à laquelle un fond d'une tonalité brune donne toute sa saveur. « La Juive d'Alger » montre, au contraire, dans sa beauté complète, une tête orientale d'une pâleur ardente, à l'œil noir allongé de K'hol, à la bouche rouge, aux ombres transparentes et pénétrées de lumière. La belle Juive croise sur sa riche dalmatique des mains d'une perfection et d'une délicatesse rares. C'est dans le dessin des extrémités qu'on reconnaît la véritable force de l'artiste, et les mains de la Juive d'Alger sont charmantes : elles ont cette pureté de forme et cette petitesse particulière à la race israélite ; des demi-teintes d'une finesse extrême les modèlent et les font tourner. On ne saurait trop louer la force intense et tranquille du coloris. Les soies, les velours, les broderies du costume s'harmonisent admirablement, et les noirs ont une profondeur et un velouté bien difficiles à obtenir à l'aquarelle. »

53 Sixième article, id. le 11 août.

54 *L'affaire Clémenceau, mémoires de l'accusé*, roman d'Alexandre Dumas fils, paru chez Michel Lévy en juillet 1866

55 Il s'agit des *Don Juan de village*, comédie en trois actes par George et Maurice Sand, créée au théâtre du Vaudeville le 12 août 1866. T.G. en rendra compte dans *Le Moniteur universel* du 13 août.

56 Dans *L'illustration* du 9 mars 1867 paraîtra une curieuse étude biographique : « Sommités contemporaines : M. Théophile Gautier », inachevée, reprise dans *Poésies de Théophile Gautier qui ne seront pas réimprimées dans ses œuvres* en 1873, puis dans les *Portraits contemporains* en 1874..

57 *Jose Maria*, opéra-comique en trois actes par Cormon et H. Meilhac, musique de J. Cohen, créé à l'Opéra-Comique le 16 juillet 1866. T.G. en avait rendu compte dans *Le Moniteur universel* du 23 juillet

1866.

- 58 Le feuilletton de Toto sur les Italiens dans *Le Moniteur universel* du 8 octobre 1866 occupe les deux premières colonnes: « Italiens : Réouverture. la Somnambula ; Rentrée de la Patti ; Mme Emmy Lagrua. »
- 59 Il s'agit des *Forces perdues*, que T.G. admirait beaucoup et dont il parle en termes plus qu'élogieux dans une lettre à M. Du Camp, voir *CG*, tome IX p. 318.
- 60 « Le Musée du Louvre » allait entrer dans *Paris-Guide* ouvrage collectif annoncé par la *Bibliographie de la France* du 8 juin 1867.
- 61 Mme Scaramanga, une ancienne connaissance d'Eugénie qui ne l'appréciait guère et avait considérablement distendu leurs relations.
- 62 *La Revue nationale et étrangère*, de Charpentier.
- 63 *La Conjuración d'Amboise*, drame en cinq actes en vers par Louis Bouilhet, créé au théâtre de l'Odéon le 29 octobre 1866 et dont T.G. rend compte dans *Le Moniteur universel* du 5 novembre 1866. Il se félicite de ce que Bouilhet n'a pas cédé à la facilité et a maintenu « cette noble et haute forme du drame en vers » et il ne ménage pas les compliments : (...) Bouilhet a peint les personnages historiques « de main de maître ; et à travers les physionomies connues et les faits notoires, il a fait circuler une action romanesque (...) qui amène des développements passionnés, éternels, comme le cœur humain. Sa pièce est donc d'un vif intérêt comme drame, et le milieu dans lequel elle se passe en augmente la valeur (...) De longues salves d'applaudissements ont accueilli les fortes situations, les tirades éloquentes, les nobles maximes, les beaux vers, c'est-à-dire qu'on a battu de mains tout au long de la pièce (...). »
- 64 Soit dans le *Moniteur universel* du 5 novembre, comptes rendus de *La Conjuración d'Amboise*, de *Don Pasquale* et *Otello*, soit le 12 novembre, compte rendu du *Fils*, comédie en quatre actes par A. Vacquerie, créée au Théâtre-Français le 30 octobre 1866, de *La Traviata*, et de la réouverture des Fantaies parisiennes.
- 65 Non conservée.
- 66 *Le Voyage en Russie*, d'abord publié en feuilletton dans *Le Moniteur universel* (1er feuilletton le 11 octobre 1858) puis dans la *Revue nationale et étrangère* (dernier feuilletton le 1er octobre 1866), parut chez Charpentier en deux volumes annoncés par la *Bibliographie de la France* du 3 novembre 1866.
- 67 *La Source*, ballet en trois actes par Ch. Nuitter et A. St-Léon, musique de Minkous et Léo Delibes allait être créé à l'Académie Royale de Musique le 12 novembre 1866. T.G. en rendra compte dans *Le Moniteur universel* du 19 novembre. Le titre du ballet inspire à T.G. cette introduction : « Ce titre, *la Source*, fait invinciblement penser au délicieux tableau de M. Ingres ; l'imagination se représente aussitôt cette jeune et virgine figure dans toute la fleur de sa beauté adolescente, dont le corps de marbre, légèrement rosé, se détachait, si pur, si frais, si délicat d'un rocher grisâtre, épanchant au milieu du clair bassin où se reflétaient ses pieds comme en un miroir le ruban argenté de son urne inclinée sur l'épau-le. Cependant il ne faut qu'un instant de réflexion pour se convaincre qu'un tel sujet, dans sa chaste nudité, était impossible à l'Opéra avec nos mœurs modernes. Les Grecs étaient seuls capables d'admettre un pareil spectacle, eux qui applaudissaient Phryné sortant de la mer en costume de Vénus Anadyomène et le jeune Sophocle conduisant nu le chœur de danse des Ephèbes. Il faut donc oublier le chef d'œuvre de notre grand peintre et accepter le ballet de MM. Charles Nuitter et Saint-Léon comme ils nous le donnent. »
- 68 Voir note 71.
- 69 Kratz, l'ancien amant d'Eugénie, voir les Carnets précédents.
- 70 Ferdinand Heilbuth (1826-1889), dont T.G. a souvent jugé les œuvres, mais il n'a pas mentionné le portrait de son fils.
- 71 Dans *Le Moniteur universel* du 26 novembre, la Nécrologie de Gavarni, reprise ensuite dans les *Portraits contemporains* en 1874, puis les comptes rendus de *Mignon* à l'Opéra-Comique, du *Cadet la Perle* à la Gaîté, de Joachim aux concerts populaires et de l'Athénée de la rue Scribe.
- 72 Pour l'anniversaire de Toto, qui coïncidait avec celui d'Estelle.

73 Il ne peut s'agir que du départ de Judith, après son mariage le 17 avril.

74 « Le Freyschutz », feuilleton du *Moniteur universel* du 17 décembre 1866. Cet « opéra romantique » a inspiré à T.G. des lignes très poétiques. Voici le début : « Weber a toujours produit sur nous une impression étrange, extra musicale, pour ainsi dire, et presque surnaturelle. D'autres compositeurs peuvent avoir plus de génie, de talent ou de science ; mais nul ne nous émeut autant que l'auteur de ce *Freyschütz*. Sa musique est de l'incantation : comme celle de Klingsohr dans les *Maîtres chanteurs* d'Hoffmann, elle évoque les esprits et réveille dans les mondes mystérieux qu'on pressent derrière le monde visible des échos d'une vibration inquiétante. Quelquefois l'hiver, quand la pluie cingle les carreaux à travers l'obscurité de la nuit, que les arbres s'entrechoquent sous la rafale et qu'une vague torpeur de bien-être causée par la braise du foyer vous envahit sur votre fauteuil, au moment où vos paupières vont se fermer, un son bizarre, inexplicable, soupire des âmes ou des choses, vous fait soudain tressaillir. Est-ce un craquement de la boiserie, une plainte du vent dans le tuyau d'orgue de la cheminée, votre chien qui rêve et jappe la tête sur ses pattes, l'horloge de la mort qui sonne ses coups ? On ne sait. Mais tout votre être est remué profondément. Le repos de la soirée est perdu ; vous devenez fébrile, inquiet, nerveux. Une angoisse d'attente vous agite, car il est évident qu'il va se passer quelque chose. Vous n'êtes plus seul dans votre chambre : des souffles indistincts murmurent autour de vous ; des formes à peine ébauchées, mais que l'imagination achève, se dressent lentement dans l'ombre des meubles ou se drapent avec les plis des rideaux. Tel est l'effet que nous cause un prélude de Weber (...). »

75 *Le Moniteur universel* du 31 décembre 1866. Ce dernier feuilleton de l'année inspire à T.G. des réflexions mélancoliques : « (...) Ce changement de chiffre qui n'a l'air de rien est une portion de votre vie envolée, c'est un pas de plus vers cette ville funèbre dont les maisons faites à la taille des morts brillent blanches et petites à travers la sombre verdure des cyprès. Combien de nos amis, et des plus chers, dans les douze mois qui viennent de s'écouler ont accompli le triste voyage d'où la voiture retourne vide ! et cependant la terre qui nous absorbera tous continue imperturbablement sa ronde autour du soleil, sans retarder ni avancer d'une fraction de seconde sa marche à travers l'incommensurable éther. Que lui font nos douleurs, nos deuils, nos inquiétudes et nos plaisirs ? Son évolution finie, elle la recommence, nous entraînant dans sa course vertigineuse, et les plus grands événements humains ne font même pas frissonner son épiderme de planète ! Le tumulte du jour de l'an, les visites, les fêtes de famille, la joie des étrennes, le plaisir de faire à l'être aimé un don qu'il n'accepterait pas dans toute autre circonstance, servent à dissimuler cette tristesse qu'il est difficile de ne pas ressentir (...). » Et il fait ensuite le bilan de l'année, en particulier bien sûr dans le domaine théâtral, bilan somme toute assez mitigé.

76 *La Duchesse de Montemayor*, drame en cinq actes par Gozlan et E. Plouvier, créé au théâtre de l'Ambigu-Comique le 29 décembre 1866. Ce compte rendu occupe moins d'une colonne et termine le feuilleton du 31 décembre. Toto imite (pour ne pas dire parodie) le style de son père ; après avoir favorablement jugé la pièce de Gozlan, il conclut : « (...) et avançons vers l'Avenir avec l'espérance qu'un nouveau génie se révélera et fournira à notre enthousiasme des occasions inattendues. Il y a bien longtemps que nous n'avons rien admiré de jeune, de frais, de neuf. Nous contemplons mélancoliquement, tourné vers le passé, de magnifiques couchers de soleil nuancés de pourpre et d'or, s'éteignant dans un vaste incendie de nuages ; mais combien serait plus charmante la faible lueur rose de l'aurore dans le ciel pâle du matin ! »



JANVIER 1<sup>er</sup>. –T(oto) est à Neuilly. T(héophile) G(autier) arrive ce matin de Genève. Toute la journée à Versailles. T(oto) vient à six h(eures). Nous dînons chez Mme LaB(eaume).

2. –Je ne sors pas. T(héophile) G(autier) à deux heures. Puis mon frère puis ma sœur Caroline T(oto) et Pierre. T(héophile) G(autier) va dîner en ville, nous lui faisons sa toilette.

3. –Après déjeuner je vais rue Montrosier. Amélie est à Maisons. T(oto) vient à neuf heures. Il était en bottes et bonnet de fourrure. Il était charmant. Il fait froid.

6. –Je ne sors pas. T(oto) est venu tous les jours.

7. –T(héophile) G(autier) de bonne heure, il reste peu de temps. Il raconte ses princesses. T(oto) vient souper.

9. –Il se passe des choses graves au *Moniteur*. Hier chez Mme Holtz, je dîne seule et je travaille beaucoup le soir.

14. –Je vis si simplement ou plutôt si uniformément que je renonce à écrire ici chaque jour. Toto vient très régulièrement déjeuner. Je sors rarement, cependant je suis allée deux fois à Courbevoie chez Mr Dautume cette semaine et une fois chez Mme Holtz. Il fait froid je suis tranquille et satisfaite quand je puis passer ma soirée toute seule. J'aime tant à lire et à travailler. T(héophile) G(autier) est venu aujourd'hui, il est resté peu de temps, il fait des visites.

21. Toute cette semaine il a fait très froid. Je ne suis pas sortie. Toto est venu tous les jours déjeuner et une ou deux fois souper. T(héophile) G(autier) est venu aujourd'hui tard car il travaillait à son article sur Ingres.<sup>1</sup> Toto aussi a fait son article pour l'*Illustration*<sup>2</sup> Il en fait un aussi sur un ouvrage des établissements de bienfaisance en France pour le ministère.

22. –Je ne voulais pas sortir aujourd'hui, mais T(oto) apporte une loge pour le (basser ???) Je pars à quatre heures pour la rue Montrosier. Et nous passons une bonne soirée. Amélie est très gentille.

23. –Je suis un peu enrhumée. Je ne sors pas. Pierre vient passer une heure avec moi. Il est plus que jamais passionné par la peinture. Toto vient souper. Il fait son article sur le livre pour le ministère.

31. –Je suis bien paresseuse pour écrire ici ; voilà des jours écoulés et j'ai oublié cette tâche qui était autrefois un si impérieux besoin, ma vie est tellement dénuée d'événement, je fais si correctement les mêmes choses ! Le déjeuner avec Toto, qui est une vraie joie pour moi, n'apporte rien de remarquable pendant les trois quarts d'heure nous bavardons de choses vagues, d'un projet pour le lendemain. Je lui raconte mes visites. Je vais assez régulièrement le mardi rue Mont(rosier).

FEVRIER 4. –Th(éophile) G(autier). Il raconte qu'il est allé hier chez la princesse. T(oto) aussi. Il reste peu de temps.

5. –Après le déjeuner, je pars rue Montrosier. T(oto) vient le soir. Amélie est toujours très gentille.

9. –Je suis restée chez moi ces jours-ci. Aujourd'hui T(oto) a soupé ici. Il va à l'Opéra.

10. –T(oto) le matin. Victorine et son mari. Nous allons rue Montrosier ; puis à Levallois ; puis nous rentrons rue de Beaune et nous soupons. Victorine me donne un sinape.

11. –T(oto) comme toujours. Dans la journée T(héophile) G(autier). Il demande ce que dit T(oto), s'il est content, l'état de ses finances. Je l'engage à ??? dans l'*Illustration* ou dans le *Monde* illustré un article pour Toto deux fois par mois et valent vent francs. Il lui faudrait cela pour être tout à fait à son aise. Quand je dis lui je dois dire moi aussi. T(héophile) G(autier) fait toujours son Louvre pour le guide. Il a le projet de faire une tragédie pour forcer l'académie et faire ????????. Le soir chez Mme Holtz.

12. –Toute la journée rue Montrosier. T(oto) vient nous chercher à dix h(eures). Amélie toujours et de plus en plus charmante.

13. –T(oto) le matin et le soir. Il se prépare pour demain l'ouverture de Chambres.

14. –T(oto) ne vient pas déjeuner. Il est très occupé. Ma sœur Caroline et T(oto) à souper. Nous regardons des gravures.

15. –T(oto) apporte une loge pour les Français. Nous passons une bonne soirée. T(oto) vient à dix h(eures).

16. –Je ne sors pas, je ne suis pas très bien portante. T(oto) vient souper.

17. –T(oto) comme tous les jours. Il a envie de se faire nommer dans un consulat à trois mille lieues de Paris. Je dîne chez Mme Holtz. Là j'ai été prise d'un étourdissement, d'un vertige, tel qu'il m'a été impossible de rentrer chez moi, j'ai passé la nuit dans la chambre de Mme H(oltz).

18. –T(héophile) G(autier) pas très long temps. Il veut faire une tragédie, cette préoccupation le gêne pour faire autre chose.

19. –C'est mardi. –Je vais à Neuilly. T(oto) vient à dix heures. Je suis restée assez long temps seule avec Amélie. Elle est tout à fait au courant des projets de mariage. C'est elle qui provoque les causeries.

21. –Je suis toujours assez mal à mon aise, car je ne suis pas sortie. Aujourd'hui je vais à Maisons à midi. T(oto) n'est pas venu. Marie a été gentille comme toujours. Gaïffe a beaucoup parlé mariage.

23. –Hier je ne suis pas sortie. Aujourd'hui je vais à Versailles. Mme Guérard retire son congé, mais elle augmente mon loyer de 50 f(rancs). Je préfère cette combinaison au déménagement, argent, fatigues, etc... T(oto) est à Maisons, Je vais passer deux (heures) avec Mme LaB(eaume), puis je rentre à onze heures.

24. –T(oto) me raconte qu'il a fait le voyage de Maisons avec Amélie un peu à part, ils ont causé. Rodolfo vient déjeuner.

25. –T(oto) ne vient pas, il est un peu malade. T(oto) va à Neuilly.

26. –A Neuilly. Amélie cherche le moyen d'être seule avec moi. T(oto) vient avant dix heures nous ne l'attendons pas, c'était jour de réception au ministère.

27. –T(oto) me lit une lettre d'un poète allemand qui lui propose la traduction d'un drame. La lettre est très élogieuse. Je vais le soir voir Mme H(oltz).

28. –Après le déjeuner et nos comptes réglés, je vais à Versailles et je rentre à Paris à huit heures.

**MARS 1<sup>er</sup>.** —T(oto) me donne une loge pour le Lyrique. Je vais rue Montrosier. Je suis restée un quart d'heure seule avec Mme Bérard. Je lui ai demandé si elle songeait à marier Amélie et elle trouve que l'enfant est encore trop jeune. Elle avoue que : —« Personne ne lui plaira jamais plus que Mr Toto ». Nous avons passé la soirée ensemble au théâtre. T(oto) n'est pas venu ; il dînait aux Champs-Élysées.

2. —Je ne sors pas. T(héophile) G(autier) est toujours malade. Pierre (de Chavannes) vient prier Toto d'aller à son atelier.

10. —Toto est venu tous les jours déjeuner. Il va souvent à Neuilly. T(héophile) G(autier) est toujours indisposé. T(oto) a fait les colonnes du feuilleton du 4<sup>3</sup>, son père lui ayant donné cinquante francs. Mardi dernier j'ai dîné chez Victorine avec Charles<sup>4</sup>. Marie a écrit pour que nous allions à Maisons T(oto) et moi, mais T(oto) a des invitations, des premières représentations, des soirées officielles, toutes ses soirées sont prises une semaine au moins à l'avance. Mais je ne me soucie pas de dépenser trois francs de voyage pour voir Marie entourée, nous allons faire des visites. Je l'aime toujours autant la chère enfant, mais elle n'a pas besoin de moi et je puis rester chez moi sans scrupule. Mme LaB(eaume) est venue vendredi. Elle me reproche de la laisser seule à Versailles. T(oto) fait des projets pour aller souvent cet été à Versailles.

31. —Voici trois semaines que je n'ai rien écrit. Je ne sais plus au juste ce qui s'est passé, en dehors des occupations et actions régulières, quotidiennes, je pourrais dire. Toto est venu très exactement tous les matins déjeuner. Nous causons de nous, un peu des affaires politiques, un peu de nos amis. Il a été légèrement indisposé, plutôt fatigué. Je lui ai ordonné et même porté chez lui des dragées bien anodines. Rodolphe est venu une ou deux fois déjeuner. T(oto) l'a recommandé à ses chefs. Ce brave T(oto), il s'est occupé de Mr Lair. Tous les lundis, T(héophile) G(autier) est venu passer une heure. Lui aussi a vu Mr Lair, lui a donné de bons conseils à propos de peinture. Je suis allée passer l'après-midi rue Montrosier chaque mardi. Amélie est au balcon à l'heure où j'arrive et en trois bons elle est en bas pour me recevoir. C'est toujours et de plus en plus une belle et charmante jeune fille. Je suis allée passer une soirée à Versailles avec Mme LaB(eaume) sans aller chez moi. J'ai aussi été à Maisons. Vendredi dernier. J'ai promis d'y retourner... cette semaine. A part ces sorties, j'ai passé beaucoup de soirées seule chez moi.

**AVRIL 1<sup>er</sup>.** —T(héophile) G(autier) vient de bonne heure et il ne part qu'après six heures. Je ne voudrais pas faire ici de réflexions qui lui soient hostiles en rien, mais il faut pourtant constater qu'avec moi ses conversations se répètent, mais textuelle-

ment. Est-ce parce que la même pensée l'occupe ? Est-ce qu'il s'en aperçoit ? Ainsi aujourd'hui au moment où j'allais écrire ce qu'il a dit il y a deux heures, j'ai tourné quelques feuilles et j'ai trouvé le récit écrit.

3. —Hier rue Montrosier. Tout le monde charmant. T(oto) est venu le soir. Il me ramène en voiture. Il raconte qu'il avait travaillé avec le ministre des affaires étrangères. Il a enfin fini son article sur les établissements de bienfaisance. Aujourd'hui Mr Renom et Mr Rodet sont venus déjeuner. Je ne sors pas. Marie Gaïffe m'a écrit, elle m'engage à aller à Maisons samedi.

4. —Je vais passer une heure chez T(oto). Le soir chez Mme Holtz. Mr Marion me ramène.

5. —Je suis sortie seulement à cinq heures et T(héophile) G(autier) est venu. Je ne l'ai pas vu.

6. A Maisons, par le train de quatre heures). Gaïffe, puis T(oto). Amélie était là. Rodolphe aussi vient nous passons une bonne soirée. L'on fait le projet d'amener samedi prochain T(héophile) G(autier) et Estelle. T(oto) lit dans une revue un article sur T(héophile) G(autier) et sa famille.

7. —Je ne sors pas.

8. —Marie Lépine à midi T(oto) me raconte qu'il a fait deux colonnes de feuilleton<sup>5</sup>, puis la soirée chez la princesse. T(héophile) G(autier). Il me dit un sonnet que j'écris<sup>6</sup>. Il aime les femmes, leur beauté, leurs toilettes. Il est galant, aimable, il fait des vers, mais il ne demande rien de plus. Si elles ont une fantaisie, qu'elles le disent. Il fait un temps affreux, pluie et vent.

#### Sonnet

Il se peut qu'au musée on aime une statue  
Votre idéal secret par Phidias sculpté  
Entre elle et vous il naît comme une intimité  
Vous venez la déesse à vous voir s'habitue

Elle est là devant vous de sa blancheur vêtue  
Et parfois on oublie admirant sa beauté  
La neigeuse froideur de la divinité  
Qui de son blanc regard trouble, fascine et tue

Elle a semblé sourire et plus audacieux  
On se dit l'immortelle est peut-être une femme  
Et vers sa main de marbre on tend sa main de flamme

Le marbre a tressailli la foudre gronde aux cieux  
Mais Vénus est très bonne, elle comprend en somme  
Que le désir d'un dieu s'allume au cœur d'un homme.

T G

9. –Mme Renom est venue ce matin. Elle m'a longtemps parlé de la fin de son mari, de ses mauvaises affaires, puis T(oto) est arrivé, nous avons déjeuné et à deux heures nous sommes partis aux Champs-Élysées et de là à Neuilly par un très beau temps. Mme B. est revenue avec moi rue de Beaune et le soir je l'ai accompagnée à son hôtel car elle avait 200 f(rancs) à me remettre. Elle part demain pour la campagne et revient se fixer à Paris dans quelques jours.

10. –Nous respirons ce matin, nous déjeunons seuls ! nous pouvons parler ! Quels sauvages nous sommes tous ! Les autres nous ennuiant. Je suis très lasse et pourtant je suis forcée d'aller rue Chauchat. T(oto) vient souper. Il convient qu'il doit faire au moins deux articles par mois afin d'augmenter son budget.

11. –Je vais à Charonne, puis rue Montrosier par le ch(emin) de ceinture. La famille Béringuier est arrivée. Tout le monde a été charmant. T(oto) n'a pas pu venir.

12. –T(héophile) G(autier) vient de quatre h(eures) à six et demie. Il ne croit absolument à rien, il n'admet aucune loi sociale, la civilisation le gêne. Il est barbare. Il m'engage à aller voir un tableau qui fait partie d'une vente de Drouot.

13. Je laisse T(oto) déjeuner seul et je pars pour Maisons à midi avec Amélie que l'on amène de Neuilly. T(oto) devait venir mais il a été empêché. Marie et Gaïffe sont toujours très gentils. Ils se préoccupent du mariage. Je dis que seul Gaïffe peut en parler rue Montrosier.

14. –Pierre de Chavannes passe une heure avec moi. Il était allé à Versailles pour me voir. Je vais voir le pastel de T(héophile) G(autier), puis je passe la soirée avec Mme Holtz.

15. –C'est aujourd'hui l'ouverture du Salon. T(héophile) G(autier) n'est pas venu. T(oto) commence dès aujourd'hui un article pour *L'Illustration*<sup>7</sup>. Il se lève plus matin, il fait des projets de travailler beaucoup. M. Guérard est arrivé de Versailles. Je vais voir Victorine.

16. –T(héophile) G(autier) après cinq heures. Il est très occupé : toutes sortes de séances, le jury, le conservateur etc.. Il commence à voir que tout le temps s'écoule et que la copie ne se fait pas.

17. –T(oto) a travaillé ce matin dès sept heures. Mr Renon vient me prier d'aller rue Montrosier mardi prochain. Je sors de quatre à six h(eures) pour chercher une maison pour Mme Banan. Elle veut demeurer pendant quelques mois dans une communauté.

18. –T(oto) est content il travaille. Il faut dire aussi qu'il s'amuse assez. Très souvent chez la princesse Mathilde, aux Champs-Élysées, toutes les semaines des dîners d'amis au restaurant. Le père est toujours là..... etc. Les soirées aux Ministères. Je vais à l'Exposition aux Champs-Élysées.

19. –Je suis très fatiguée. Tous les jours je suis forcée de sortir. Aujourd'hui je suis allée à Levallois. Toto m'engage à aller à Versailles demain soir jusqu'à lundi, car je ne le verrai pas dimanche. J'écris à Maisons que nous n'irons pas encore demain. Nous avons beaucoup de peine à réunir chez Gaïffe T(héophile) G(autier) Estelle et Amélie.

20. –T(oto) me raconte les divers dîners. Je vais à quatre h(eures) à la gare S(ain)t-Lazare. Je vois Gaïffe un instant. Je voulais savoir si le procès de l'Avenir lui causait quelque ennui il assure que non. T(oto) me donne mes œufs de Pâques il me paie mon voyage à Versailles. Comme autre œuf je reçois ce matin le tableau de Pierre le Camardia. Bon et aimable homme, constant dans ses affections et reconnaissant.

28. –Toute cette semaine je me suis beaucoup occupée de Mme Banan. Nous avons été ensemble voir diverses maisons de retraite. T(oto) a fait un article de Salon dans *L'Illustration*, Puvis de Chavannes<sup>8</sup>, Doré. Pierre vient le remercier. Mais T(oto) a pris la lune pour le soleil ! A qui la faute ?..Nous avons eu souvent des visites et des convives, Rodolphe, Victorine, Mme Banan, Mme Guérard.

MAI 2. –Mardi dernier T(oto) et moi nous sommes allés dîner à Maisons. Amélie y était. T(oto) médite une nouvelle. Des gens désagréables qui se détestent puis arri-

vent à s'aimer. Il a fait le second article pour *L'Illustration*<sup>9</sup>. Il travaille le matin. T(héophile) G(autier) vient toujours les lundis, mais il est très occupé, il reste très peu de temps avec moi. Il est sérieusement question de son admission à l'Académie. Il fait consciencieusement toutes les démarches convenues. Hier toute la journée je suis restée avec Mme Banan, Auteuil, le Temple. Elle est revenue avec moi, nous avons dîné ensemble. Aujourd'hui a eu lieu les élections à l'Académie<sup>10</sup>. T(héophile) G(autier) a eu 12 voix qui lui assurent sa nomination pour la prochaine vacance. Je suis allée à Châtillon avec Mme Banan. Je rentre très lasse. T(oto) fait le projet d'aller à Pesth pour le couronnement<sup>11</sup>.

4. -Je renonce à aller à Versailles cette semaine. Je suis très fatiguée. Puis j'ai des affaires d'argent à surveiller. Puis c'est fête pour la ville. T(oto) m'accompagne au Champ de Mars. Je reviens seule. Il dîne à l'exposition avec des amis.

5. -Je ne sors pas je suis très fatiguée. Je suis même souffrante, agitée, surtout ennuyée, toujours à cause de l'argent.

6. -T(héophile) G(autier) ne vient (pas) il est très occupé, il a des amis de province qu'il promène. T(oto) tous les jours. Il fait très régulièrement son article du Salon pour *L'Illustration*<sup>12</sup>. Je vais le soir à Levallois pour l'affaire Beauvais.

7. -T(oto) me promet de venir ce soir rue Montrosier. J'y arrive à quatre (heures). Tout le monde est charmant. Cependant Mr Beringuier déclare qu'on ne doit marier les filles qu'après vingt ans. Tous ces gens m'ennuient dit Amélie. T(oto) n'est pas venu.

10. -Ces deux jours-ci je ne suis pas sortie. Il fait très chaud. Aujourd'hui Mr Renon, ma sœur Caroline et Alexandrine sont venues déjeuner. Ce soir je suis allée voir Mme Holtz qui est malade. Je n'ai pas vu T(héophile) G(autier).

11. T(oto) s'occupe d'arranger son voyage en Hongrie. Il en a parlé aux Affaires étrangères. Après dîner je vais chez ma sœur Victorine.

12. -Par une pluie continuelle je suis allée au Champ de Mars. J'ai retrouvé mon frère et Legras et sa femme. Je devais dîner avec eux mais j'ai préféré rentrer.

13. -Le voyage de T(oto) s'arrange. T(héophile) G(autier) à trois heures puis T(oto). Le père lit dans un coin, moi dans un autre et T(oto) fait un somme étendu sur une table. Mais enfin nous sommes ensemble.

14. –J'ai écrit ce matin que je n'irai pas rue Montrosier et puis d'accord avec T(oto) nous décidons que je dois y aller afin de prévenir Amélie d'une réunion favorable à Maisons pour jeudi. Je reviens de la rue Montrosier de bonne heure. Il pleut, j'ai eu froid. Ces dames ont été plus aimables que jamais. Prière de ne pas manquer le mardi. Projet d'aller à Versailles, autre projet de faire des visites rue de Beaune etc, etc.. Je ne sais pas si je dois être satisfaite. Je réponds à toutes les amabilités avec beaucoup de réserve.

15. –Le voyage est décidé. T(oto) partira le 26 pour deux semaines. Il est content. T(oto) revient à trois heures pour me dire qu'il a décidé père à aller dîner à Maisons. J'y vais, moi, dès aujourd'hui.

17. Tout s'est très bien passé. J'ai couché mercredi à Maisons. Gaïffe est allé hier rue Montrosier prendre Amélie et à six heures, T(héophile) G(autier), Estelle, Gaïffe et Amélie sont arrivés à Maisons. Marie est allée à l'arrivée. La soirée s'est passée très bien. Marie a été très gentille avec Estelle. Au retour T(héophile) G(autier) a demandé qu'elle (sic) était cette jeune fille ? Nous avons dit que c'est la sœur de Marie. –Mais comment ? De Montpellier. Il a compris. Il l'a trouvée jolie, il croit qu'elle peint ses cheveux car ils sont tout à fait à la mode du jour. Je suis revenue enrhumée. Il fait très froid.

18. –Le temps se remet au beau. Après le déjeuner je vais passer deux h(eures) avec Mme Banan qui est malade. Pierre (de Chavannes) est venu me voir hier. Il n'est pas content ; il n'a pas de commande et ne vend pas ses tableaux.

19. Il a plu toute la journée. Je ne suis pas sortie. Rodolphe vient déjeuner.

20. Je sors dès dix heures. Le matin chez Mme Holz. T(oto) est à court d'argent. Il en gagne cependant assez mais il en dépense trop. « C'est le mardi, hélas ! ». T(héophile) G(autier). Il ne dit rien de Maisons ni moi non plus. Nous déplorons ensemble les coûteuses habitudes de l'époque.

21. –Le voyage de T(oto) est reculé. Mme Banan est malade. Je vais tous ces jours-ci passer quelques heures avec elle dans la journée. Je rentre à sept h(eures). Je ne suis pas allée rue Montrosier. Je les attends.

22. –Ce soir à six heures en rentrant chez moi, j'ai rencontré Kratz. Nous avons dit quelques mots seulement.

27. –Tous ces jours-ci je suis allée passer les après-midi avec Mme Banan qui est malade. Je suis moi-même un peu enrhumée , enrouée, fatiguée enfin et bien ennuyée pour des affaires d'argent pour Marie Lépine.

JUIN 1<sup>er</sup>. –Je pars pour Versailles. J'attends des visites demain.

2. –Dès ce matin à dix heures Mme Bérard, sa fille, son gendre, les deux petites et Amélie sont arrivés pour passer la journée. Nous avons déjeuner et dîner et promener. Mme Guérard était de la fête. Amélie était très belle.

3. –Lundi. Je pars de Versailles. Je me suis arrêtée à Courbevoie, puis rue Montrosier où je prends Amélie. Nous allons à Maisons. A la gare nous trouvons Toto et Estelle. Nous passons une bonne soirée. Marie est très gentille avec Estelle. En rentrant à Paris à onze heures, nous ne trouvons pas de voiture et je laisse Toto accompagner les jeunes filles par l'omnibus et je rentre rue de Beaune. T(héophile) G(autier) est parti hier soir pour quelques jours. Il fait un petit voyage en Normandie<sup>13</sup>.

4. –Toto part ce soir pour Pesth. Le Ministre l'envoie avec 500 f(rancs) et il doit rendre compte des cérémonies du couronnement dans le *Moniteur du soir*. Il restera absent jusqu'au 20 juillet. Je pars pour Versailles où je compte rester quelques temps. Aussitôt arrivée, je vais rue de la Pompe et je suis toute étonnée de trouver Marie Lesage avec son petit garçon installée chez sa mère. Nous allons le soir au parc.

10. –Je suis restée toute la semaine dernière à Versailles. J'ai remis mon (appartement) en ordre. Il y a si longtemps que je n'habite plus cet endroit qui me plaît tant ! Il y a je crois un an. Je suis revenue ce matin à Paris pour voir T(héophile) G(autier). Il n'a pas fait de feuilleton hier et le fait aujourd'hui. Il reviendra demain.

11. –C'est aujourd'hui mardi, mais je n'irai pas rue Montrosier. Je veux faire comprendre que je suis préoccupée de l'avenir et à ma première visite je suis bien décidée à savoir où nous en sommes. T(héophile) G(autier) n'est pas venu. Je resterai à Paris car il faut que je voie avant de retourner à Versailles. Je suis très ennuyée des affaires de Lépine. Je ne sors pas. J'attends T(héophile) G(autier).

17. –T(héophile) G(autier) vient. Il a été un peu malade. Il se plaint beaucoup ; sa vie est triste au point de ne pas pouvoir supporter longtemps cet état, il croit qu'il est au moment de subir un changement, une transformation. Il veut une société chez lui,

il ne peut plus supporter l'isolement de sa maison. Que va-t-il faire ! J'en parlerai à Toto. J'ai eu une lettre de Pesth. L'enfant est content, il a envoyé trois articles au *Moniteur*. Je ne sors pas. Je ne vais pas à Versailles, il faut que je m'occupe de Lépine.

18. —Je suis allée aujourd'hui rue Montrosier. A huit heures les enfants sont allés à la fête et seule avec Mme Bérard j'ai demandé si ce mariage doit se faire et quand. Elle a demandé trois ans, mais j'ai accordé un an. Elle réfléchira et me répondra dans quelques jours.

19. —Ma sœur Caroline vient passer toute la journée avec moi. Je lui parle des affaires de Lépine. Toto arrive dans la journée. Le soir nous allons chez l'oncle Charles.

20. —Toto vient déjeuner. Il raconte son voyage. Mr Renon. Il me dit sans trop de solennité qu'il croit qu'il faut remettre à quelques temps pour reprendre mes projets de mariage. J'écris à Maisons.

23. —T(oto) vient déjeuner tous les jours. Ce soir T(héophile) G(autier) est venu à six heures. Il avait vu M. Lavalette<sup>14</sup> à propos du feuilleton sur *Hernani*. Le ministre lui a fait l'éloge de Toto et a dit qu'il voulait s'occuper de son avenir en le sortant du *Moniteur* où il n'y a pas de débouché possible. Nous dînons tous les trois et à neuf heures (ils) vont au Français.

27. —Ce matin T(oto) me dit qu'il a vu Lavalette qui lui a offert une sous-préfecture. Nous allons dîner à Maisons. Gaïffe promet d'aller rue Montrosier.

29. —Tous ces jours-ci je ne suis pas sortie. Je suis si préoccupée de cette affaire de Toto. Il peut quitter Paris très prochainement. T(héophile) G(autier) conseille d'accepter.

30. —Nous ne parlons plus d'autre chose. J'engage Toto à des amis à prendre conseils. Il a vu Mr Gimet<sup>15</sup> préfet qui l'engage à se lancer. C'est une affaire, il fera un beau mariage etc, etc... Pierre (de Chavannes) vient me voir dans la journée.

**JUILLET 1<sup>er</sup>** —T(oto) ne viendra pas, ni T(héophile) G(autier). C'est aujourd'hui grande cérémonie au Palais de l'Industrie.

2. T(héophile) G(autier). Il n'est pas bien portant. Il s'ennuie chez lui. Il travaille peu, la copie ne passe pas au *Moniteur*<sup>16</sup>. T(oto) a fait le couronnement à *L'illustration*. Nous sommes toujours dans l'attente d'un changement pour T(oto).

3. T(oto) est obligé de quitter la rue de Grenelle, il va s'installer rue de Beaune et moi à Versailles. Je commence à faire emporter des caisses, des paquets.

4. – Voilà T(oto) domicilié rue de Beaune et je suis à Versailles d'aujourd'hui.

7. – Aujourd'hui dimanche, j'ai dîné rue de la Pompe.

8. – Lundi je suis partie pour Paris ce matin à huit heures. Alexandrine Deffontaines m'attendait à la gare. Nous avons couru toute la matinée chez les agents de change pour Lépine. Je suis arrivée à midi rue de Beaune pour déjeuner avec mon cher fils. Il n'y a encore rien de décidé mais il paraît tout disposé à accepter la sous-préfecture. Nous avons eu une lettre de Maisons il y a quelques jours. Gaïffe avait causé avec Mme Bérard. Amélie ne se mariera qu'à vingt ans, mais sans dot, mais elle héritera de sa mère de 150.000 f(rancs). C'est une affaire dont il ne faut plus s'occuper. T(héophile) G(autier) dans la journée. Il est un peu malade. Il comprend que T(oto) doit accepter et nous attendons. Je pars à sept (heures).

10. – Hier je suis allée à Asnières de la rue de la Révolte puis à Paris, toujours pour de l'argent. Comme nous n'avons pas pu terminer, j'ai couché à Levallois chez Caroline et j'ai recommencé mes pérégrinations aujourd'hui dès neuf heures du matin. Enfin c'est fini, me voilà tranquille pour quelques semaines. Je suis rentrée à Versailles à sept h(eures) affreusement fatiguée.

11 – T(oto) est venu dîner avec moi. Il a écrit qu'il était tout prêt à accepter. Je suis en même temps fière de mon fils et bien triste à la pensée de le voir quitter Paris. Mais que puis-je ?

14. – Mme Banan est venue passer la journée avec moi. Mme LaB(eaume) et Marie Lépine. Je lui offre le *Baron de Münchhausen*<sup>17</sup>.

15. – A Paris à midi. Je déjeune avec mon fils. Mme Guérard. Elle nous offre ses services pour prêt d'argent. T(héophile) G(autier). Il croit qu'il va faire un chef d'œuvre. Nous l'encourageons beaucoup à travailler.

16. – Marie Lesage vient ce matin m'engager pour dîner ce soir. Elle (est) bien gentille, affectueuse, son petit garçon est un bel enfant. Elle l'élève bien.

18. – T(oto) est venu dîner avec moi. Il fait un temps affreux, pluie, vent, froid. Il n'est encore question de rien au ministère. T(héophile) G(autier) voulait venir puis T(oto) n'a

pas insisté craignant de me déranger ou plutôt de me surprendre. Nous passons la soirée à causer un peu de musique, les journaux. Il part à deux heures sous l'averse.

21. –C'est fête ici mais je ne sors pas. Mr Lesage et Marie sont venus dans la journée.

22. Je suis partie ce matin à dix heures par le chemin américain, le voyage est agréable sur l'impériale. J'ai déjeuné avec T(oto). Mme Guérard était (là). Nous n'avons pas pu causer. Il est revenu à cinq heures. Il n'y a rien de nouveau. T(héophile) G(autier). Il va mieux, il fait des projets de vivre seul rue de Beaune et d'avoir une voiture. Il viendra jeudi à Versailles. Je reprends la voiture à sept heures.

23. –Marie Lesage vient chercher une lettre pour aller au théâtre avec son mari.

25. –T(héophile) G(autier) et T(oto) à six heures. Nous dînons et de huit à dix nous nous promenons au parc. Nous sentons que nous ne sommes pas réellement ensemble. Nos pensées sont solitaires, nous ne sommes pas contents les uns des autres.

31. –Je ne suis allée à Paris qu'hier mardi. T(héophile) G(autier) est allé de samedi à lundi à S(ain)t-Gratien<sup>18</sup>. T(oto) ne déjeunait pas. Il est venu dans la journée pendant que T(héophile) G(autier) était avec nous. Il me prie de rester à Paris. J'ai couché chez Victorine et ce matin je suis revenue rue de Beaune. T(oto) a reçu une carte de visite de Mr Beringuier. Nous convenons que T(oto) ira lui rendre sa visite rue Montrosier.<sup>27</sup> Je reviens à Versailles à sept heures.

AOÛT 1<sup>er</sup> –T(oto) ne viendra pas aujourd'hui

5. –Je suis allée à Paris ce matin déjeuner avec T(oto). Il fait un peu de copie pour *L'Illustration*<sup>19</sup>. Il doit toujours aller rue Montrosier.

8. T(oto) vient dîner le soir. Nous allons au parc où nous retrouvons Mme LaB(eaume), Marie et Mr Lesage. Nous allons finir la soirée rue de la Pompe.

12. –Lundi à Paris déjeuner avec T(oto). Vendredi nous sommes allés à Maisons. Mr Renon et Amélie y étaient depuis quelques jours. T(oto) a été étonné mais content de la voir.

16. –T(oto) est venu aujourd'hui vendredi il a fait mauvais temps. Il est parti à neuf heures.

19. –Hier Mme LaB(eaume) a dîné avec moi. C'était fête ici, nous avons été au feu d'artifice. Aujourd'hui à Paris. Le matin chez Mme Banan. A midi déjeuner avec T(oto). Il est fatigué. Le *Moniteur* est très occupant pendant ces jours de choses officielles. T(héophile) G(autier). Il ira sans doute ces jours-ci à Genève<sup>20</sup>. Je devais aller rue Montrosier, mais la chaleur est accablante et je vais dire bonsoir à Mme Holz et je pars pour Versailles à neuf heures.

20. Ce soir après mon dessert je suis partie pour Courbevoie pour faire enfin une visite rue Montrosier. Tout s'est très bien passé. Mme Bérard part demain matin. Amélie, comme toujours, charmante. Elle m'a priée d'aller la voir en l'absence de sa mère. Elle a aussi demandé à voir Charlotte Rodet.

21. –Je ne suis pas bien portante, pourtant j'ai été rue de la Pompe.

22. T(oto) de bonne heure. Il part samedi. Il a une invitation pour l'inauguration d'une ligne de chemin de fer en Bretagne. Il sera de retour mardi.

24. Victorine arrive ce soir à quatre h(eures) avec André. Elle restera avec moi jusqu'à lundi. Après dîner nous allons voir Mme LaB(eaume).

25. Legras vient ce matin par le train de huit heures. Nous déjeunons puis nous allons nous asseoir au parc de deux heures à six. Mme Guérard. Mme LaB(eaume). Après dîner nous allons à la fête de nuit qui a été fort belle, le temps magnifique jamais l'on n'avait vu autant de monde à Versailles. Victorine est gaie, gentille, toujours la même. Legras part à onze heures.

26. –Nous avons pris le chemin américain à une h(eure). Je suis arrivée rue de Beaune après trois heures. T(héophile) G(autier) de quatre à six. Il est parti à Genève pour quelques jours. Je rentre à Versailles à neuf h(eures). Je n'ai vu personne à Paris.

27. –Je suis fatiguée et malade, toujours ennuyée à cause de l'argent.

278. –Mme LaB(eaume) est venue passer l'après-midi avec moi, nous travaillons, nous lisons. T(oto) à six h(eures) nous dînons tous les trois. T(oto) raconte son voyage de trois jours en Bretagne. Il écrit et offre le *Baron* au fils de Marie Lesage.

31. –Ces trois jours-ci, Mme LaB(eaume) et moi nous avons été travailler au parc de deux à six heures. Nous nous sommes décidées à faire emplette de pliants et nous allons loin du monde. Mme Guérard m'a offert ce matin une place au théâtre.

SEPTEMBRE 1<sup>er</sup> –Hier soir au théâtre avec Mme Guérard. C'était l'ouverture mais on a joué *Risette* d'About et *La Dame aux camélias*<sup>21</sup>. Aujourd'hui Mme LaB(eaume) dîne avec moi. A huit heures nous avons été effrayées et étonnées par un de ces orages rares. Pendant une heure, sans interruption, derrière un monceau de nuages, l'on voyait des zigzag de fer à croire que la terre allait être embrasée. Il n'a pas plu.

2. –T(héophile) G(autier) est à Genève. Je n'irai pas à Paris. T(oto) doit venir me voir demain. Je vais au cabinet littéraire lire le feuilleton sur le livre de Léon Michel. Puis dans *L'Illustration* les Autrichiens de T(oto)<sup>22</sup>. Il fait une chaleur accablante.

3. –Un mot de Toto. Il ne viendra que demain. Mme Guérard dîne et déjeune avec moi presque tous les jours. Souvent c'est elle qui fait tous les frais. Ce soir je fais une visite aux Irlandais.

4. –Une dépêche de Toto, il ne viendra que demain. Après mon dîner je vais rue de la Pompe.

5. –T(oto) vient à cinq heures. Nous allons faire une promenade dans la plaine de Trianon. Nous explorons des endroits sauvages. Il est toujours bien décidé à quitter Paris. Il m'engage à accepter quelques relations à Versailles. Nous faisons le compte de mes cahiers de notes. Celui-ci est le dixième<sup>23</sup>. T(oto) me conseil de continuer. Il m'indique aussi un travaille qui pourra être intéressant mais que je réserve pour l'hiver. C'est de faire le relevé des notes sur chaque personne qui sont indiquées ici

7. –Hier je suis allée un instant au parc où j'ai retrouvé Mme LaB(eaume). Armées de nos plians nous travaillons au grand air en bavardant de nos enfants, admirant les beaux arbres, le calme et la bonne solitude de ce parc que nous aimons.

8. –Je reçois un mot de T(oto). Il m'annonce la visite de (Torregemmi ?). T(héophile) G(autier) n'ai pas revenu de Genève. Je n'irai pas à Paris. Mes visites ne sont pas venues. Je vais dîner avec Mme LaB(eaume).

11. –Je suis allée à Paris hier. J'ai déjeuné avec mon fils. A deux heures je vais voir ma mère Eugénie rue Auber puis par le c(hemin) d(e) f(er) rue Montrosier. T(oto) avait une loge pour les Italiens. Il y allait avec Estelle et nous essayons d'avoir Amélie, mais cela n'a pas pu s'arranger. Tout le monde a été comme toujours très aimable. Amélie se plaint. Elle ne voit personne. Elle ne peut causer, elle s'ennuie. Elle doit aller voir Charlotte Rodet. T(oto) a fait tout le théâtre dans le feuilleton<sup>24</sup>. Le

père a fait la mort de Baudelaire. Je suis rentrée à Versailles à onze heures. Mme LaB(eaume) est venue dîner avec moi. Nous travaillons le soir.

31. –J'ai négligé d'écrire depuis près de trois semaines ; les faits me reviennent à la mémoire, mais j'oublie les détails et bien souvent c'est là où est la note intéressante. Ves le 3 (Torregemmi ?) est venu avec son fils Gino. Nous avons été faire une longue promenade à Trianon. Le père toujours le même homme aimable. Le fils grand et beau garçon d'une physionomie franche, intelligente et gracieuse. Il ressemble à sa mère. Deux jours après, j'allais à Paris, (Tottegemmi ?) et Gino sont venus rue de Beaune pour voir T(oto). Le 18, Charlotte Rodet arrive à dix h(eures). Nous allons voir Mme LaB(eaume). Nous allons faire une longue promenade avec T(oto) que nous allons attendre à cinq heures. Après dîner, Charlotte joue du piano. Le lendemain, nouvelle promenade avec Mme LaB(eaume), le dimanche à midi, l'oncle Charles et Eugénie Rodet et Melle Félicie Grassard. Promenade. Grandes excursions à Trianon, Orangerie, le lundi à Paris. T(oto) est toujours en attendant la sous-préfecture. Toute la semaine suivante, Mme Guérard souvent à dîner. Grands ennuis d'argent. Affaire Lépine. T(héophile) G(autier) croit avoir fait mon portrait ! C'est une charmante tête qui a pu me ressembler en 1830 !!

**OCTOBRE 13.** –Les lundis à Paris. Déjeuner avec T(oto) qui n'a encore rien de nouveau. Je reviens à Versailles à sept ou huit heures, lasse, enrhumée, souvent ennuyée, mais je ne dis pas. J'ai vu Alexandrine Deffontaines samedi 5. Son mari est venu dimanche avec l'enfant. C'était fête encore ici, mais j'étais malade et le temps était affreux. Aujourd'hui j'ai passé l'après-midi avec Mme LaB(eaume). Vers huit heures nous étions installées à lire les *Roués innocents*<sup>25</sup>. Toto arrive. Il était arrivé à sept heures, était allé chez moi, avait dîné à l'hôtel puis arrivé rue de la Pompe. Il croit que sa nomination est très prochaine. Certes il y a plusieurs mois qu'il est question de départ, mais quel battement de cœur ! –Nous causons longtemps . Il doit partir demain soir pour une inauguration de ch(emin) de f(er). Il revient à Paris mercredi. T(héophile) G(autier) est à Tours. Je n'irai pas à Paris demain.

17. –Toto est nommé sous-préfet à Valognes ! Il est venu ce soir me donner lui-même la nouvelle. Cher fils, encore une joie ! Celle-ci est mêlée de chagrin, car il faut supporter une séparation qui me sera certainement très pénible. Il n'a encore aucun détail sur l'époque du départ, les objets indispensables à une installation. Samedi je saurai. Il a fait au *Moniteur du Soir* le compte rendu du voyage d'Angoulême<sup>26</sup>. Très bien, comme toujours. T(héophile) G(autier) n'est pas encore revenu de Tours.

21. –Je reviens de Paris à huit heures. J'ai dit à T(héophile) G(autier) que je suis inquiète car je ne sais comment T(oto) va trouver assez d'argent pour son installation, uniforme, ustensiles de ménage, linge, etc, etc.. L'on espère une indemnité donnée par le Ministre (l'histoire des assiettes). Marie Gaïffe a écrit pour nous engager à aller à Maisons. T(oto) pour dîner samedi et moi pour passer quelques jours. J'irai la semaine prochaine, mais une journée.

24. –T(oto) est venu dîner avec moi. Il se prépare. L'uniforme est commandé. Il a rencontré Mme Bérard qui a insisté pour que nous allions dîner chez elle avant le départ. Elle a dit qu'elle était satisfaite de sa récolte..... Depuis deux semaines le temps est très beau. Nous allons, Mme LaB(eaume) et moi faire de longues promenades. Nous sommes dans l'enthousiasme à propos de tout, des maisons, des arbres, des feuilles jaunies dispersées sur des gazons d'un vert frais, des nuages de tous les tons de bleu, de rouges, des rayons dorés enfin de toutes les merveilles naturelles qui se produisent quand cette saison d'automne est belle comme cette année.

28. –Je reviens de Paris. Je n'ai pas pu voir T(oto) longtemps. Félix Gruau et Camille sont venus déjeuner. Puis Moris, puis Mme Banan. A trois h(eures) T(héophile) G(autier) qui n'a pas parlé. Il faisait des vers à Garnier avec des rimes en –ton<sup>27</sup>. A cinq h(eures) T(oto) est rentré. Il s'est fait nommer à Ambert dans le Puy-de-Dôme. Nous faisons des calculs pour des emplettes. Mais à six h(eures) il faut *partir*, toujours partir, lui à Neuilly, moi ici.

31. –T(oto) vient dîner. Enfin ! nous pouvons causer. Il a trois mille francs pour faire les dépenses d'installation. Il est très content. Il reçoit des compliments. Je ne dis rien de moi car je ne sais pas bien ce que j'éprouve. Je le vois si heureux de la perspective d'une vie indépendante et importante. Seul, maître, dominant les autres, tout cela lui plaît et je le comprends. Je pense<sup>28</sup> beaucoup plus à son contentement qu'à ma tristesse. C'est ainsi que j'ai toujours pensé dans toutes les circonstances de ma vie.

**NOVEMBRE 1<sup>er</sup>** –Le temps est très beau. Mme LaB(eaume) et moi nous allons faire une longue promenade dans *nos* belles allées. Elle me lit une lettre de sa fille et moi je lui raconte la visite de mon fils. Marie Lesage m'a écrit quelques lignes très affectueuses à propos de ma séparation avec Toto.

3. –Aujourd'hui dimanche je vais dîner avec mon amie. Nous nous tenons parole maintenant. Il faut des cas graves pour que nous manquions à nos dîners des dimanches et des mercredis. C'était la fête de son petit-fils et nous l'avons fêtée.

4. –A Paris. T(héophile) G(autier) est parti hier pour Genève<sup>29</sup>. T(oto) continue à faire ses emplettes. Il est sûr d'avoir la croix d'Autriche. Il est content. Sans doute il partira cette semaine pour Clermont. Son père lui écrit qu'il est accablé de félicitations, d'avis, il conclut que sans doute c'est très bien d'être sous-préfet. Il ira à Ambert avec son fils. C'est très gentil de sa part. Après déjeuner, nous réglons les comptes. Je vais à six heures chez Marie Lépine et je rentre à dix h(eures) à Versailles.

5. –J'écris à M. de Wailly. Enfin cette nomination a paru au *Moniteur*. J'écris un mot à T(oto). Je suis agitée, triste et heureuse.

7. –Ce matin un mot de T(oto). Il me prie de venir le voir et je pars à onze h(eures). Je rentre à sept h(eures). T(oto) part sans doute demain soir. Il a reçu sa lettre ministérielle. Son Préfet l'attend. Il doit aller le voir rue Montrosier.

9. –Ce matin une lettre de T(oto). Il est parti hier soir. Il a été chez Mme B(érard). Amélie était seule. Il est resté un quart d'heure à causer cérémonieusement. Il a vu Gaïffe. Il m'engage à aller voir Amélie qui est de plus en plus jolie. Il a reçu sa croix de Saint-Joseph avec ruban rouge. Il a fait faire des cartes. Il a supprimé « fils » et fait mettre C.M. à ses prénoms. Je suis si fière de mon cher enfant. Hier j'ai eu une lettre de Marie Gaïffe. Elle m'engage *toujours* à aller passer quelques jours à Maisons, et je lui refuse toujours. Je lui dis que je ne suis pas présentable. Je suis absorbée dans une seule pensée et voir du monde est pour moi une souffrance.

10. –Dîner avec Mme LaB(eaume). Je ne suis pas très bien portante. Des étourdissements, palpitations, mal à la gorge. Enfin une agitation qui me fatigue.

11. –Je reviens d'une longue promenade dans le bois de Trianon. A deux heures Mme LaB(eaume) est venue me chercher. Elle m'a lu une charmante lettre de Marie. Quel esprit droit et sage, que de bon sens et de cœur ! Nous convenons que nous sommes l'une et l'autre d'heureuses mères !

12. –Ce matin une lettre de T(oto). Il est à Clermont et part aujourd'hui pour Ambert *incognito*. Il avoue qu'il est ahuri. Je le comprends. Il ne sera pas à Paris avant le 20 ou le 24.

13. –J'écris à T(oto) à Clermont PD. Mme LaB(eaume) vient dîner avec moi, nous lisons, car quoique nous disions beaucoup de choses il se fait cependant des moments de silence bien naturels entre gens qui se voient presque chaque jour. Une lecture à haute voix remplit bien le temps.

14. –Je ne suis pas bien portante. J'ai toujours un peu mal à la gorge. Je sors cependant car le temps est magnifique. Chaud même.

15. –Une lettre de T(oto) de Lyon. Il a vu sa sous-préfecture. La ville est triste ; la maison est vaste, la société nulle. Le temps continue à être beau. Nous allons, Mme LaB(eaume) et moi faire une longue promenade à Clagny. Je rentre à quatre. Je vais écrire à mon fils le remercier de son souvenir pour le jour de ma fête.

17. –Comme tous les dimanches, je vais passer la soirée rue de la Pompe.

19. –T(héophile) G(autier) a fait un très joli article sur la mort de Philoxène Boyer<sup>30</sup>. Je ne sors pas. Je lis *Manette Salomon*<sup>31</sup>. J'attends avec anxiété une lettre de T(oto). Est-il installé ? Va-t-il revenir tout de suite ? Est-il satisfait de sa future résidence, de ses habitants ?

20. Mme LaB(eaume) vient dîner avec moi. Elle aussi elle attend des nouvelles de S(aint)-Saron ! Nous lisons *Wilhelm Mantor*<sup>32</sup>.

21. –Ce matin je reçois, sans bande, le -Discours de l'Empereur- d'Ambert avec la signature du sous-préfet C.M. Théophile Gautier. Il n'y a plus à douter, c'est très vrai, c'est très sérieux. Cette pancarte m'a fait plus d'effet que je ne saurais dire. Mais pas de lettre. J'écris à Clermont-Ferrand. Marie Gaïffe me dit d'aller la voir. Je n'en ai nulle envie. Je lui réponds tout de suite.

22. –Une longue lettre d'Ambert. Il arrive demain samedi et me prie d'aller à Paris dimanche matin.

23. –Je vais passer l'après-midi rue de la Pompe.

24. –Je suis partie ce matin à dix h(eures). Déjeuner avec T(oto) et Rodolpho. A une heure, T(héophile) G(autier). Il me dit qu'il me dira son opinion sur la sous-préfecture un autre jour quand nous serons seuls. Je reviens à Versailles à six h(eures) passer la soirée rue de la Pompe.

25. –Je retourne à Paris ce matin pour y rester quelques jours. Je suis toujours enrhumée.

27. –Me voici revenue à Versailles. T(oto) est tellement pris dehors, déjeuners, dîners, théâtre, que je le vois fort peu. Puis je couche dans un coin affreux. Je n'irai à Paris que lundi.

30. –Une lettre de T(oto). Nous dînons lundi rue Montrosier. Mr Renon est venu hier pour me voir et on lui a dit que je n'étais pas chez moi. Il est allé chez Mme LaB(eaume) avec qui il a longtemps causé. Melle Louise est venue ce matin m'annoncer son mariage avec Félix Renon. Mme LaB(eaume) vient me voir un instant.

**DECEMBRE 1<sup>er</sup>.** –Il fait un temps affreux, pluie, vent, froid. Je suis toujours enrhumée. Cependant je veux aller rue de la Pompe.

2. –A Paris. Le départ approche. Tout s'emballé. Nous allons dîner rue Montrosier. Ce dîner était pour le mariage de Félix. Mme B(érard) a été on ne peut plus aimable. Amélie jolie, gracieuse, gentille. Je couche à Paris.

4. –Toto me renvoie à Versailles. Il fait ses caisses, il ferme ses meubles, toutes ces choses m'attristent.

5. –Mme LaB(eaume) vient dîner avec moi. Toto ne sait pas encore le jour de départ. J'attends.

7. Une lettre de T(oto). Je pars pour Paris.

10. Je reviens ici ce soir. Samedi nous avons dîner au café d'Orsay avec T(héophile) G(autier), les tantes, Estelle, Olivier et Rodolpho. A minuit, nous sommes rentrés et à six heures dimanche debout, bouclant les malles et le temps de s'embrasser et la voiture de ch(emin) d(e) f(er) était là. Il partait avec Mr Gimet pour Clermont où il doit rester quelques jours. Je n'ai pas le temps de pleurer. D'ailleurs je ne pleure plus. Cette manière de se séparer pour un temps plus ou moins long n'est plus permise. Il faut se conformer aux principes nouveaux amoins d'être ennuyeuse. Je vais passer la journée à Maisons. Gaïffe était triste il vient de perdre sa mère. Il m'a parlé du mariage il m'a conté que Mr R(enon) et Mme B(érard) y compte toujours et lui va revenir sur les affaires d'argent. J'écris tout cela à T(oto) tout de suite. Lundi T(héophile) G(autier) a déclaré que les initiales C.M. en avant du nom de Théophile Gautier était pour lui un sujet d'impression désagréable et il m'engage à écrire à T(oto) qu'il les supprime. Ce que j'ai fait.

11. –Ce matin une lettre de T(oto). Il est encore à Clermont. Les neiges ont interrompu les communications avec Ambert. Il ne doit quitter la préfecture que dimanche. Mme LaB(eaume) vient dîner avec moi.

15. –Je ne sors pas tous les jours. Je travaille, je lis. Le Corps législatif aujourd'hui je vais passer ma soirée rue de la Pompe.

17. –Hier lundi à Paris. T(héophile) G(autier) était pressé. Il est resté peu de temps rue de Beaune. Il avait une lettre de T(oto). Il me donne trente fr(ancs) dix pour le compte de T(oto). J'ai couché à Paris. Ce matin dès dix h(eures) je vais chez Barresme pour prendre rendez-vous pour lundi prochain pour faire mon portrait. Depuis plusieurs années je dois accomplir ce devoir, mais cette année je veux l'envoyer à mon fils et à Marie Lesage qui a insisté plus affectueusement que qui que ce soit pour l'avoir et elle l'aura.

22. –Je n'ai pas de lettre d'Ambert. J'ai écrit jeudi. Si demain à Paris T(héophile) G(autier) n'en a pas plus que moi, j'écirai. Je vais passer la journée rue de la Pompe.

23. –Je suis partie ce matin par le chemin américain jusqu'au pont des Invalides. J'ai traversé les Champs-Élysées par un brouillard assez épais pour aller chez Barresme. Enfin cette grave affaire est faite. Je suis repartie toujours à pied rue S(ain)t-Lazare chez Marie Lépine, toujours pour l'affaire Beauvais, puis rue de Beaune. T(héophile) G(autier) à quatre heures. Il n'avait pas lui non plus de lettre de T(oto). Il est parti ce soir pour Genève. Je reviens à Versailles à neuf h(eures).

24. –Enfin une lettre de T(oto). Je lui réponds tout de suite. Il raconte son installation encore incomplète. Il parle des projets de Gaïffe à propos de la dot d'Amélie.

25. –Mme LaB(eaume) vient dîner avec moi. Je ne sors pas. Je suis très sensible au froid.

29. –Tous ces jours-ci je suis restée chez moi. J'ai froid. Aujourd'hui je vais rue de la Pompe. Tout est gelé. Les arbres sont tous blancs. C'est très beau, mais c'est bien peu agréable pour moi.

## NOTES

- 1 L'article nécrologique sur Ingres a paru dans *le Moniteur universel* du 23 janvier 1867.
- 2 Dans *L'illustration* du 26 janvier 1867, un article biographique intitulé « Ingres ».
- 3 Le feuilleton du *Moniteur universel* du 4 mars rend compte de *Les Ambitions* de M. Fauvelle comédie en cinq actes par E. Cadol, créé à l'Odéon le 28 février, *Les Brebis galeuses*, comédie en quatre actes par Th. Barrière créé au théâtre des Variétés le 27 février, *Le Fils du brigadier*, opéra-comique en trois actes par Labiche et Delacour, musique de V. Massé, créé à l'Opéra-Comique le 25 février, *Les Débuts de mademoiselle Shroeder*
- 4 Sa sœur et son frère.
- 5 Le feuilleton du 8 avril 1867 du *Moniteur universel* rend compte des Italiens, *Débuts de mademoiselle Krauss dans Il trovatore*, du Théâtre-Français *Il ne faut jurer de rien*, de la vente des tableaux de M. Chaplin, et de la Vente par suite du départ de mademoiselle Ozi.
- 6 Ce sonnet de T.G. a été recueilli dans les sonnets dédiés « A la Princesse Mathilde », éd. Jasinski, tome III, p. 216.
- 7 Dans *L'illustration* du 27 avril, article « Salon » : Le salon d'honneur- Gustave Doré- Puvis de Chavannes- Clément- Rodriguez- Glaïze- Bin.
- 8 Voir note 9. « On trouverait difficilement au Salon un tableau qui mieux que dans « le Sommeil » fasse une opposition complète au *tapis vert* de Doré. La toile de Pierre de Chavannes, presque aussi grande que celle de Doré, lui fait vis-à-vis dans le grand salon carré et, d'un simple demi-tour, le spectateur fait un saut de quatre mille ans. *Tempus erat quo prima quies mortalibus aequis / Incipit*, dit la légende du tableau, empruntée à Virgile. En effet, la journée est finie. Une tribu antique a travaillé depuis l'aube sur la plage que baigne une mer calme ; le temps du repos, marqué par la nature, est arrivé. Au pied d'une hutte grossière, abritée par un bouquet d'arbres, le chef de la famille entouré des siens, s'est endormi, gardant jusque dans son sommeil sa majesté patriarcale ; plus loin, dans un pli de terrain déjà tapissé d'ombre, adossés à des gerbes, les travailleurs goûtent un repos bien gagné ; au-delà, dans les flots paisibles, bordés d'un côté par une falaise boisée, s'éteint, en s'y plongeant, le disque d'or du soleil. Les vapeurs commencent à sortir de la terre, adoucissant les contours en répandant une fraîcheur salutaire sur la nature et les hommes fatigués des ardeurs du jour. Il y a dans cette vaste composition un sentiment de sérénité et de grandeur qu'on ne saurait trop louer. »
- 9 Dans *L'illustration* du 4 mai « Salon, 2ème article » : Schreyer- Janet-Lange- Reignier- Ginain- Sculpture : Jean Duseigneur.
- 10 C'est le Père Gratry qui fut élu. On sait que TG, lui, ne fut jamais élu, malgré son désir.
- 11 La défaite de l'Autriche contre la Prusse avait rendu son indépendance à la Hongrie.
- 12 Le 11 mai « Salon, 3ème article » : Eugène Giraud- Victor Giraud- Meissonier- De Neuville- Beaucé- Hébert- Mme H. Browne. Il y aura encore sept articles: le 18 mai, Les médailles, MM. Fromentin- Amaury-Duval- Whistler- Brandon- César et Xavier de Cocke- Schloesser- Heilbuth- Tabar- Madarasz- Vayson- G. Brion- Fantin-Latour- Meyerheim ; le 25 mai Protais-Gros- François Reynaud- Jules André- Anastasi- Gustave-Rodolphe Boulanger- James Tissot- Jules Didier- Fleury-Chenu- Lewis Brawn- Cordoenne ; le 1er juin Zamacois- Gérôme- Mme Léon Bertaux- Cugnot ; le 8 juin Léopold Lévy- Henri Michel- Henner- Cabat- Nazon- Schoenwerk- Leroux ; le 13 juillet article sans titre ; le 27 juillet Tableaux reproduits par *L'illustration*.
- 13 Il s'agit en réalité d'un voyage sur la Meuse, voir *CG* tome IX, p. 327 et 403-404.
- 14 Charles Lavalette (1806-1881), ministre de l'Intérieur du 28 mars 1865 au 12 novembre 1867. Le feuilleton du *Moniteur universel* du 25 juin 1867 est consacré à « la Reprise d'*Hernani* ». Il sera repris dans *L'Histoire du romantisme*. T.G. avait été prié de ne pas évoquer cette reprise et il avait menacé de démission si son article ne paraissait pas.
- 15 Gimet, préfet du Puy-de-Dôme du 10 mars 1866 au 31 janvier 1870.
- 16 Les articles de critique dramatique paraissent régulièrement chaque semaine. Eugénie veut certainement parler des comptes rendus « Autour de l'Exposition » : « L'Orient » le 25 avril, « la Chine » le 19

- mai, « Au bord de l'eau » le 26 mai « L'Égypte » le 7 juin ; mais il faudra attendre le 3 août pour le 5ème article « L'Isthme de Suez ».
- 17 *Les Aventures du baron de Münchhausen*, traduit par T.G. fils avait paru avec une préface du père annoncé par la *Bibliographie de la France* du 15 novembre 1862.
- 18 Chez la princesse Mathilde.
- 19 Sans doute le 10ème article du salon : Meyerheim- Santa Colonna- Il écrira un dernier article de critique artistique le 31 août : les Prix des envois de Rome. Les trois derniers articles sont très brefs.
- 20 Il y séjournera en effet du 26 août au 16 septembre.
- 21 *Risette ou les Millions de la mansarde*, comédie en un acte par E. About et Sarcey, créée au Gymnase-Dramatique le 8 août 1859 ; *La Dame aux camélias*, drame en cinq actes, avait été créé au théâtre du Vaudeville le 2 février 1852.
- 22 Il y aura trois articles de TG fils « Vienne et les Autrichiens. Notes d'un voyageur pressé » les 31 août, 7 et 14 septembre .
- 23 Ou bien Eugénie se trompe dans son décompte, ou bien il manque un carnet.
- 24 La nécrologie de Baudelaire occupe huit colonnes du feuilleton du *Moniteur universel* du 9 septembre (reprise dans les *Portraits contemporains*). Les quatre dernières colonnes sont consacrées à la réouverture des Italiens, à la reprise de *Peau d'âne* à la Gaieté, à *La Main leste* et à *La Bonne aux camélias* aux Bouffes-Parisiens, et à des concerts.
- 25 *Les Roués innocents*, ce roman de TG, très méconnu, avait paru chez Hachette annoncé par la *Bibliographie de la France* du 18 octobre 1862.
- 26 Le 15 octobre : « Inauguration de la ligne de Rochefort à Angoulême. Chemin de fer des Charentes »
- 27 L'histoire de ces vers en -ton est bien connue : Garnier avait invité T.G. à dîner et lui avait envoyé une enveloppe, du papier, une plume et de la poudre pour solliciter sa réponse. T. G. répondit par ce poème (Cf Lovenjoul, *Histoire des œuvres de T.G.* tome II pp. 347-349, et *CG* tome IX pp. 467-468.
- 28 Ici une page arraché avec des traces d'écriture, mais le texte s'enchaînant laisse à penser que les pages ont été arrachées par Eugénie elle-même.
- 29 Il quittera Genève le 14 novembre et rentrera à Paris par Lyon , Clermont et Ambert.
- 30 Article nécrologique de Philoxène Boyer (1827-13 novembre 1867), poète et littérateur. Voir *CG*, tome IX, p.521.
- 31 *Manette Salomon* ; ce roman des Goncourt a paru en 1867.
- 32 Wilhelm Mantor : référence non identifiée.



## UN ÉVÉNEMENT BIBLIOGRAPHIQUE :

### L'édition de la Pléiade de l'œuvre narrative de Gautier

sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Jean-Claude Brunon,  
Jean-Claude Fizaine, Claudine Lacoste-Veysseyre et Peter Whyte.

Longtemps attendue, toujours différée par un éditeur obéissant à d'autres priorités, l'édition de la Pléiade des *Romans, contes et nouvelles* de Théophile Gautier sortie en librairie fin octobre est maintenant sur les bureaux de tous les gautiéristes : soit en volumes séparés, soit dans le coffret vert et jaune qui rend hommage au *Fracasse* par l'intermédiaire de Jacques Callot (actuellement, les deux coffrets sont vendus 115 euros).

L'avantage de cette édition, par rapport à celles qui existent déjà est évident :

— l'intégralité des « romans, contes et nouvelles » se trouve réunie pour la première fois et cela, dans deux volumes peu encombrants.

— des textes inaccessibles ou inconnus sont mis à présent à la portée du public. Pour ma part, j'ignorais jusqu'à l'existence de petits récits comme *Une Visite nocturne* ou *Le Berger*, réédités ici par les soins de Peter Whyte. À côté de ces textes mineurs, on apprécie que soient accessibles des œuvres aussi importantes que *Partie carrée*, le plus méconnu des romans de Gautier selon Claudine Lacoste qui l'édite ici, et *Militona*, présenté par Jean-Claude Fizaine : ces deux ouvrages ne figuraient pas dans l'édition commode, maniable, bien faite et bon marché produite en 1995 par Paolo Tortonese dans la collection *Bouquins* et qui a rendu (et rendra encore) tant de services aux enseignants et aux étudiants.

Il ne m'est pas possible de rendre compte ici d'une façon méthodique et approfondie de ces 3200 pages de texte, dont 650 pages d'apparat critique : je n'ai fait que parcourir ce vaste ensemble. Je me bornerai à quelques observations :

— l'édition du texte, expliquée dans l'Avertissement, privilégie « la dernière édition publiée du vivant de Gautier ». Ce principe, qui correspond à l'orthodoxie dans un travail d'édition critique, n'est pas forcément pertinent en ce qui concerne Gautier, puisqu'il ne surveillait pas les réimpressions et que les typographes ne faisaient souvent qu'ajouter des erreurs aux précédentes. Mais les textes ont été vérifiés soigneusement, les variantes (peu nombreuses) indiquées, et les erreurs typographiques corrigées. On est donc en présence d'un texte

fiable, beaucoup plus sûr en ce qui concerne les œuvres fantastiques que les textes proposés dans la collection Garnier (édition de Michel Crouzet, 1992) déparés par de nombreuses fautes.

L'apparat critique confié aux meilleurs spécialistes, c'est-à-dire à l'équipe qui a mis en place la Société Théophile Gautier en 1980, est bien entendu excellent.

— Pierre Laubriet, dans une grande introduction de LXXV pages, fait la synthèse des travaux conduits depuis les travaux pionniers de Léon Cellier et qui ont contribué à remettre Gautier romancier à la place qui lui revient au XIXe siècle : une des premières et il montre bien en quoi l'œuvre narrative de Gautier est diverse, profonde, fascinante. La tradition qui réduisait Gautier au rôle de ciseleur des *Émaux et Camées*, qui malheureusement est encore suivie par certains historiens de la littérature, est mise à mal : d'ailleurs, cette nouvelle édition dans la prestigieuse collection de la Pléiade est une consécration du génie romanesque de Gautier.

— Chaque récit est accompagné d'une notice donnant tous les renseignements connus sur la genèse du texte et définissant son importance et son originalité. L'apparat critique de *Mademoiselle de Maupin* est dû à Claudine Lacoste, qui, dans une notice qui est un modèle de clarté, débrouille magistralement l'écheveau compliqué de ce roman, celui du *Roman de la momie* à Pierre Laubriet qui fait enfin sortir ce livre plein d'éclat du ghetto de la littérature enfantine et celui du *Capitaine Fracasse* à Jean-Claude Brunon, lequel ménage des rapprochements méthodiques et neufs avec Scarron qu'il connaît mieux que personne.

Les récits plus courts se répartissent ainsi :

- Peter Whyte a publié *les Jeunes-France, le Nid de rossignol, la Chaîne d'or, la Pipe d'opium, la Mille et deuxième nuit, Une visite nocturne, le Berger, l'Oreiller d'une jeune fille et le Club des Hachichins* : à part le premier et le dernier de ces textes, il s'agit d'ouvrages peu connus, jamais réédités, et qui se trouvent éclairés ici pour la première fois par une précieuse annotation.
- Jean-Claude Brunon, outre le *Fracasse*, s'est chargé avec maestria de l'édition d'*Omphale*, du *Petit chien de la marquise* (encore une rareté), de *Fortunio*, ce chef-d'œuvre dont il n'existe qu'une réédition, et du *Chevalier double*.
- Claudine Lacoste a publié *La Cafetière*, coup d'essai de l'écrivain fantastique sur lequel elle fait le point, *Laquelle des deux, L'Âme de la maison, les Roués innocents* qu'elle nous fait découvrir, *Partie carrée* qu'elle commente avec pertinence et *La Morte amoureuse, Avatar et Jettatura* qu'on s'enchant de relire en sa compagnie car elle en propose des interprétations justes et pénétrantes.

- À Jean-Claude Fizaine nous devons l'apparat critique de *La Toison d'or*, dont il souligne l'importance et l'originalité trop souvent sous-estimées, de *Militona*, du *Pavillon sur l'eau* (annotation d'une grande richesse) et de *l'Enfant aux souliers de pain*, enfin de *Spirite*, récit très connu et souvent commenté sur lequel il parvient à jeter des éclairages passionnants.
- Pierre Laubriet enfin s'est fait archéologue : outre *la Momie*, il présente *Une Nuit de Cléopâtre*, *Le Pied de Momie*, *Arria Marcella* et *Mademoiselle Dafné*, cette gravure de Piranèse. Son érudition est sans faille, captivante. Il s'est aussi chargé de *Jean et Jeannette* dont il nous aide à interpréter le mari-vaudage.

J'espère n'avoir rien oublié...

Les Gautiéristes sont donc comblés et estiment que cette édition (bien mise en valeur dans les librairies) contribuera à répandre l'œuvre de Gautier dans le grand public. Comme il n'est pas défendu d'espérer, j'émettrai pour finir deux vœux :

— qu'un Album Gautier soit réalisé. On peut s'étonner d'ailleurs qu'il n'ait pas été mis en train en même temps que cette édition, car l'iconographie concernant Gautier est abondante d'autant plus qu'il a été conservé beaucoup de dessins autographes de l'ancien élève de Rioult.

— que soit entreprise une édition des récits de voyage. À mon sens, Gautier est en son temps *le meilleur* dans ce domaine. Or, à côté du *Voyage en Espagne* très souvent réédité, il existe quantité de récits importants ou simplement délicieux qui mériteraient d'être mis entre les mains du grand public dans un volume unique, maniable et dont « le rapport qualité/prix » est tout compte fait plutôt satisfaisant.

F. B.

Secrétaire général de la Société



## TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 : Thomas Couture : <i>Les Romains de la décadence</i> .....	p.55
Fig. 2 : Théodore Chassériau : <i>Le Tepidarium</i> .....	p.58
Fig. 3 : John Martin, <i>La Fête de Balthazar</i> .....	p.87
Fig. 4 : Bruxelles, <i>Pignons de 1597, 1610 et 1633</i> .....	p.88
Fig. 5 : Bruxelles, <i>Ancien hôtel Ravenstein</i> .....	p.88
Fig. 6 : Salamanque, <i>Façade de l'université</i> .....	p.92
Fig. 7 : William Morris, <i>Honeysuckle</i> .....	p.94
Fig. 8: Victor Horta, " <i>A l'Innovation</i> " .....	p.94
Fig. 9: Victor Horta, <i>Maison personnelle</i> .....	p.95
Fig. 10 : Victor Horta, <i>Hôtel Tassel</i> .....	p.95
Fig. 11 : Hector Guimard, <i>Panneau central du grand balcon</i> .....	p.95
Fig. 12 : Louis Sullivan : <i>Entrée du grand magasin</i> .....	p.96
Fig. 13 : Londres, <i>Palais de cristal</i> .....	p.98

## INFORMATIONS

Le prochain colloque « Théophile Gautier feuilletoniste dramatique » aura lieu à Montpellier en juin 2003.

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  
« Fortunio »  
en novembre 2003

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 : 62 €
- membre donateur : 38 €
- membre actif français : 22 €
- membre actif étranger : 30 € ou 40 \$

Ci-joint :

- un chèque bancaire
- un chèque postal

à l'ordre de :

**Société Théophile Gautier - CCP 2003 96 T Montpellier**

Les chèques libellés en US\$ ou en \$ CDN sont à mettre à l'ordre de Peter Edwards  
et à lui adresser à Mount Allison University, Sackville, E4L 1C7, NB CANADA.

Date : ..... Signature :



Dépot légal  
4<sup>e</sup> trimestre 2002

Achévé d'imprimer sur  
les presses d' A.V.L.

