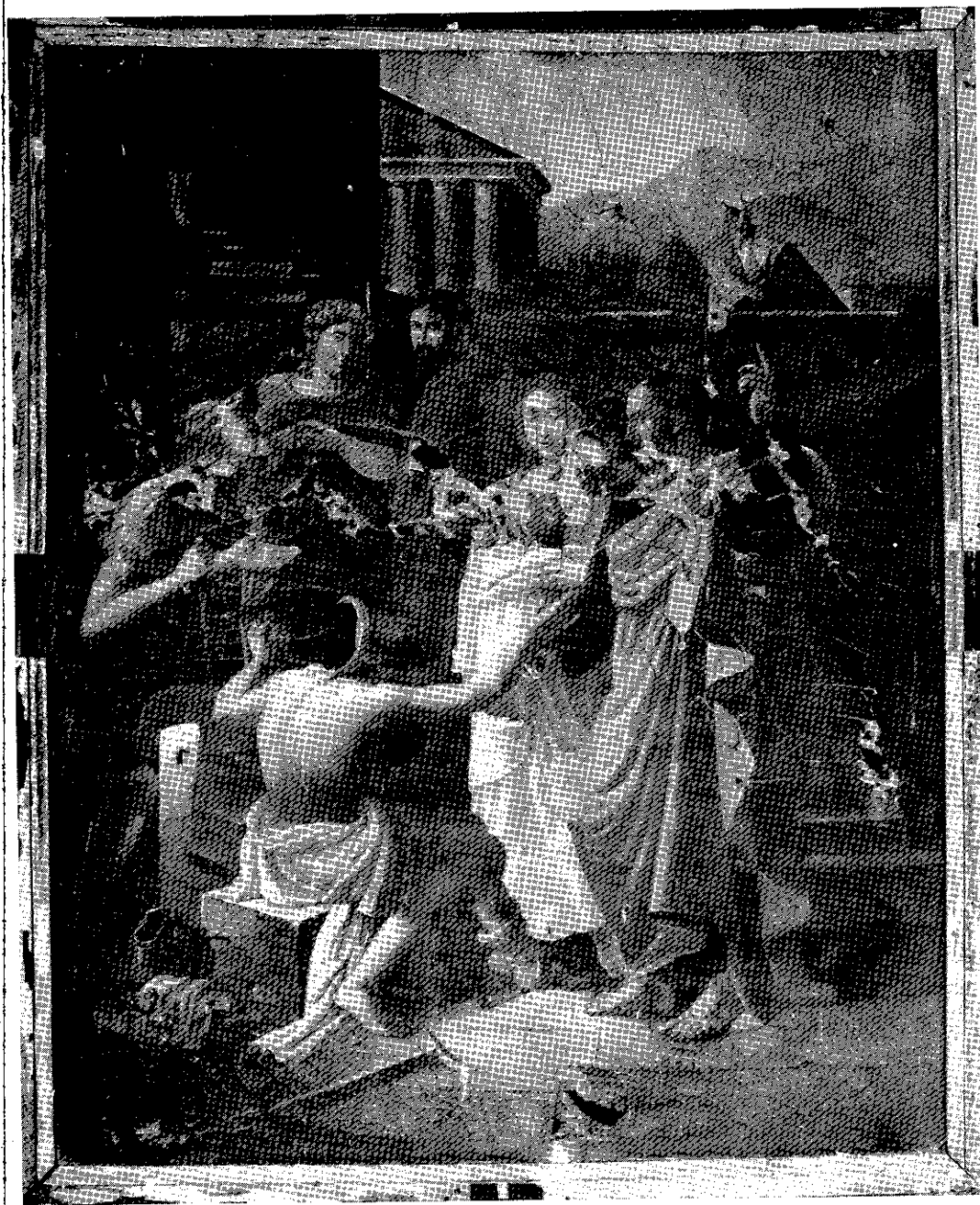


— I —

**Théophile Gautier
et les Arts Plastiques
en France et à l'Etranger**



Théophile GAUTIER — *Saint-Pierre guérissant un paralytique*
(Église de Mauperthuis) (photo Jean Rose)

THEOPHILE GAUTIER ET MARILHAT : *PEINTURES, TEXTES ET CONTEXTES*

Frans AMELINCKX, *University of Nebraska, Lincoln, Nebraska*

Comme son titre l'indique, mon exposé concerne les rapports entre la peinture et l'écriture, entre le visible et le lisible. Tout au cours de sa vie, Théophile Gautier s'est préoccupé de ces rapports et son œuvre témoigne de la transposition du visible en lisible (1). A propos de Prosper Marilhat, Théophile Gautier résume dans une formule en chiasme comment il considérait ces rapports : « [...] pour bien écrire un voyage (genre qui exige de nombreuses descriptions), il faut un littérateur avec des qualités de peintre ou un peintre avec un sentiment littéraire [...] » (2). Gautier se considérait l'un et l'autre, puisque sur son passeport, il avait fait apposer sous la rubrique profession : *homme de lettre et peintre* (3). Cette double qualité a toujours été reconnue par la critique. Dès 1878, un critique reprend la formule et l'amplifie : « [...] chez Théophile Gautier la descriptivité joue le rôle d'une faculté maîtresse, parce qu'elle est un don extraordinaire ; tout ce qui est extérieur vient se placer avec tant d'amour sous la plume de l'écrivain qu'il sert avec sensualité ce fruit doré qui lui est tombé dans la main, il voit les choses en peintre [...] » (4). Maxime Du Camp, qui connaissait si bien Gautier, met aussi l'accent sur les qualités du peintre : « Chez lui, l'œil du peintre a

une puissance extrême, cet œil qui sait où se fixer, qui perçoit simultanément l'ensemble et le détail, la ligne et la couleur, qui emmagasine l'image contemplée et ne l'oublie jamais » (5).

Voir les choses en peinture, avoir l'œil du peintre ou même posséder les qualités de peintre ne rend pas entièrement compte du processus de la description d'une peinture, de la transposition d'un signe pictural en un signe linguistique. Je tâcherai dans mon exposé d'analyser ce procès de transposition, ses rapports textuels et son contexte en me fondant sur le tableau de Prosper Marilhat, *La Place de l'Esbekieh*. Mon choix a été influencé d'une part par l'importance que Théophile Gautier accorde à ce tableau - sa fascination nostalgique - et d'autre part par ses descriptions dans des textes successifs.

Du point de vue sémiotique, un tableau est considéré un texte figuratif et un système de lecture. Toute œuvre d'art obéit à une intention. Théophile Gautier le note déjà sous un autre point de vue : « [...] le peintre porte son tableau en lui-même et entre la nature et lui la toile sert d'intermédiaire » (6). Le tableau a, par conséquent, une fonction de communication et doit pouvoir être déchiffré et interprété. La lecture est l'acte de parcourir du regard un ensemble graphique et de déchiffrer un texte ; ce même acte peut s'appliquer à la peinture. Que le texte soit figuratif - une peinture - ou graphique - une page, il demande à être lu et donc interprété. L'interprétation orale ou écrite est déjà une transposition d'un texte à un autre, d'un moyen de communication - image ou texte figuratif - à un autre moyen - le signe linguistique ou texte graphique. Le parcours du regard peut donc déjà être pris dans le sens d'une ré-écriture avec d'autres moyens, dans d'autres conditions. Ainsi que le remarque Gabriel Bauret, dans son essai sur *la peinture et son commentaire*, le tableau invite le spectateur à le ré-écrire et à produire un autre texte (7). Lorsque l'éditeur Eugène Fasquelle réunit certaines des études de Gautier sur l'art sous le titre de *Tableaux à la plume*, il avait bien vu les possibilités du rapport de la peinture et de l'écriture.

Ces rapports sont complexes et les termes de traduction, de réduction et de transposition ne rendent pas entièrement compte de la complexité. Le terme réduction employé par certains critiques pour décrire le système descriptif de Théophile Gautier n'est pas assez exact, car on ne peut réduire une peinture de même qu'on réduit une symphonie au piano, la réduction n'est ni exacte ni équivalente (8). Le terme de traduction implique aussi une équivalence de sens et un transfert d'un système de signe en un autre. Transposition implique le fait de faire passer un système de structure en un

autre. Ces termes ne prennent pas en considération que le discours n'entre pas en relation directe avec le tableau ; la langue n'appréhende pas tous les éléments d'un tableau, mais opère une sélection des éléments qu'elle pourra ensuite intégrer (9). Le texte écrit ne pourra donc jamais représenter le tableau dans sa totalité. De même que la peinture ne peut représenter la nature dans sa totalité, ainsi que le remarque Gautier : « [...] il (le peintre) prend à la nature les signes dont il a besoin pour les exprimer. Ces signes, il les transforme : il y ajoute et il en ôte, selon le genre de sa pensée, de telle sorte qu'un objet [...] prend de l'importance et du charme étant représenté [...] » (10).

Le critère de la sélection des éléments obéit à un ordre de la perception, celui de la vraisemblance. Les éléments choisis doivent maintenir entre le texte écrit et le texte figuratif un rapport reconnaissable. Le choix est, par conséquent, régi par une structure, que l'on pourrait appeler grammaire (l'organisation et les relations que les signes ont entre eux). Cette grammaire est normative et dirige le texte écrit : les mots doivent pouvoir représenter sous une forme reconnaissable le tableau.

Cependant ni la sélectivité ni la grammaticalité ne sont les seuls critères du texte écrit. Un troisième facteur entre en jeu, celui du contexte. La perception de la réalité ou la perception d'une œuvre d'art n'existe pas à l'état pur, mais est toujours accompagnée d'autres facteurs : émotions, sentiment personnel, souvenir. Dans le cas de *La Place de l'Esbekieh*, le phénomène de la perception contextuelle est particulièrement frappant. Lors du Salon de 1834, l'impression première de Théophile Gautier est plutôt négative : « Son paysage à l'huile nous paraît pécher par la lourdeur et la crudité du ton. Cela peut être vrai ; mais cela n'en a pas l'air : il faudrait aller en Egypte pour être juge compétent. Nous irons » (11). Mais en 1848, Gautier souligne l'impression profonde et vibrante que le même tableau produit sur lui : « J'aurai peur d'être taxé d'exagération en disant que la vue de cette peinture me rendit malade et m'inspira la nostalgie de l'Orient [...] » (12). Entre 1834 et 1848, Théophile Gautier a fait l'expérience des voyages et sa vision du monde s'est amplifiée. Le contexte de 1848 est donc déterminé par l'expérience personnelle, la conception de la vie et du monde, et aussi par le désir de faire de l'article nécrologique un monument littéraire en honneur de Prosper Marilhat.

Le contexte de la perception est naturellement changeant, mais il semble qu'un élément deviendra permanent et ce sera la quête de Théophile

Gautier pour la lumière et le soleil. Il se peut aussi qu'en 1848, le tableau de Marilhat réveille chez Gautier ce que Merleau-Ponty appelle « un secret de la préexistence », car Gautier ajoute : « Je crus que je venais de connaître ma véritable patrie, et, lorsque je détournais les yeux de l'ardente peinture, je me sentais exilé [...] » (13).

La description de *La Place de l'Esbekieh* sera une production de textes avec tout ce que cela implique, mais aussi dans un contexte de souvenirs, de sympathie personnelle et d'une vision du monde. En fait le contexte est celui même d'une anamnèse, un rappel d'un souffle inspirateur et d'une nostalgie de la lumière. Donc la perception est celle du souvenir et de la mémoire.

« [...] je le vois encore cet énorme caroubier au tronc monstrueux pousser dans l'air chaud ses branches entortillées comme des nœuds de serpents boas, et ses touffes de feuilles métalliques dont les noires découpures font briller si vivement l'indigo du ciel ; l'ombre s'allonge azurée sur la terre fauve, les maisons élèvent leurs moucharabys et leurs cabinets treillagés de bois de cèdre et de cyprès avec une réalité surprenante ; un enfant nu et bistré suit sa mère, long fantôme enveloppé d'un yalek bleu. La lumière pétillait, le soleil dardait ses flèches de feu, et le lourd silence des heures brûlantes pèse sur l'atmosphère ».

Revue des deux mondes, 1^{er} juillet 1848

L'aspect mémoratif est mis en relief immédiatement par le présent de « je le vois encore ». Les éléments choisis sont l'arbre, la couleur du ciel, les maisons, les personnages et l'aspect lumineux. Ce qui domine est l'arbre gigantesque, monstrueux, source d'ombre qui met en relief la couleur du ciel et jette une couleur bleuâtre sur les maisons et les personnages. Le vocabulaire souligne l'aspect exotique : moucharabys, introduit en français par Gérard de Nerval en 1840, yalek, cabinets en cèdre et en cyprès. Les personnages qui généralement chez Marilhat sont réduits à un rôle minuscule sont décrits chez Gautier par des détails significatifs : nu et bistré, fantôme enveloppé d'un yalek bleu. La couleur est contrastée : noires découpures/indigo du ciel, ombre azurée/ terre fauve. Deux éléments dominants, l'ombre et la lumière. Gautier transpose la lumière, élément visuel en une forme d'énergie non perceptible à l'œil : la chaleur. Dans le texte, Théophile Gautier représente un contexte non-visuel en créant une atmosphère de chaleur tropicale : air chaud, flèches de feu, lourd silence des heures brûlantes. Tous ces termes justifient la remarque de Gautier à propos du tableau - « l'ardente peinture ».

La deuxième description est tirée du volume *L'Orient*. Son contexte est aussi nostalgique, mais dans le plan d'une confrontation de l'imaginaire et de la réalité, confrontation fréquente dans les récits de voyage et thème principal du mouvement romantique. Pour Gautier ainsi que pour presque tous les voyageurs en Egypte, le Caire est avant tout un rêve illustré : « On se fait, des villes que dès l'enfance on a souhaité voir et que l'on a longtemps habitées en rêve, un plan fantastique bien difficile à effacer, même quand on se trouve en face de la réalité ; la vue d'une gravure, d'un tableau en est souvent le point de départ » (14). Et pour Gautier, le Caire était *La Place de l'Esbekieh* de Marilhat.

« Ce tableau, qui éteignait autour de lui les toiles représentant une nature plus sobre, était d'une incroyable férocité de couleur. Sur un ciel d'un bleu cru, dont l'outremer tournait à l'indigo, se découpaient deux arbres immenses de l'espèce *mimosa Nilotica*, avec un pied monstrueux qu'on aurait cru fait d'une botte de colonnes tordues, et des branches qui étaient elles-mêmes d'énormes troncs formant des coudes bizarres et portant des masses de feuillage à couvrir une forêt. Ces deux arbres occupaient à eux seuls presque tout le cadre et, sous l'ombre qu'ils projetaient, on entrevoyait dans l'obscurité bleuâtre une « sakkieh » manœuvrée par des buffles, une femme ayant une cruche d'eau sur la tête, divers personnages accroupis, et un Arabe juché sur un chameau. Plus loin, vers la gauche, s'épaulaient les unes contre les autres, dans tout le laisser-aller oriental, les maisons arabes qui bordent la place, avec leurs moucharabieh, leurs étages en surplomb, leurs encorbellements soutenus de poutrelles, et tous les détails caractéristiques que n'avait pas encore émondé le progrès, ami des lignes droites et des surfaces planes. Un palmier levait au-dessus des maisons son plumé de feuilles, et derrière les arbres, sous la voûte de leur feuillage, on entrevoyait une autre rangée de bâtiments formant le fond de la place et surmonté d'un minaret. A droite se dessinaient, servant de fond à la ligne des Okkels, les escarpements du Mokattam. Une lumière terrible, aveuglante, se déversait comme des cuillerées de plomb fondu sur tout le premier plan ».

L'Orient, II, Charpentier, 1877, pp. 188-189

Les éléments choisis sont les mêmes que ceux de la description de 1848, mais sont plus élaborés et détaillés. La grammaticalité du texte est plus développée tout en conservant la même structure de base. L'élément central est toujours l'aspect monstrueux et bizarre des arbres, bien que le caroubier soit maintenant transformé en deux arbres au terme technique mais gardant une connotation exotique. La représentation est beaucoup plus structurée par les références scéniques : à gauche, à droite, au fond, le premier plan. Les personnages sont plus nombreux, bien que l'enfant nu et bistré soit absent, remplacé par des personnages plus exotiques tels que l'Arabe juché sur un chameau ou la femme à la cruche. Il s'agit d'une amplification, car l'élément similaire reste l'ombre bleuâtre dans laquelle sont placés les personnages. La description des maisons est aussi plus détaillée : étages en surplomb, encorbellements soutenus de poutrelles, moucharabiehs. Mais une référence nostalgique à la réalité présente une note discordante : « le progrès, ami des lignes droites et des surfaces planes ». La couleur est plus différenciée : bleu cru, outremer, indigo, bleuâtre. La première impression du Salon de 1834 est reprise par l'expression « incroyable férocité des couleurs ». La lumière reste mise en relief par ses adjectifs, mais la correspondance lumière/chaaleur n'est mentionnée qu'une seule fois et encore par un rapport extérieur, par une comparaison : cuillerées de plomb fondu. L'emphase du contexte est mise sur la perspective et les objets plutôt que sur la lumière ou la couleur, en quelque sorte sur la précision du texte plutôt que son atmosphère.

La dernière représentation de la place de l'Esbekieh est celle faite par Gautier lors de son séjour au Caire :

« On en a fait un grand square à l'européenne, divisé par de larges voies en compartiments réguliers, bordées de légères palissades de roseaux ou de nervures de palmiers, qu'on espère vendre pour y bâtir des maisons à peu près comme dans le parc Monceau tout en réservant une partie du terrain pour la promenade [...] ».

Des arbres énormes, - mimosas et sycomores, - parmi lesquels nous reconnûmes sans peine ceux qui avaient posé pour Marilhat, agrandis encore par le temps écoulé, garnissent le milieu de la place avec leurs dômes de feuillage, d'un vert si intense qu'il paraît presque noir. Sur la gauche s'élevait, comme dans le tableau, une rangée de maisons où l'on distinguait, parmi quelques bâtisses neuves, d'anciennes habitations arabes plus ou moins moderni-

sées ; un grand nombre de moucharabiehs avaient disparu ; il en restait cependant assez pour conserver à ce côté de la place le caractère oriental. Nous devons avouer que sur une des premières maisons de la file, peinte de ce bleu qu'en France on appelle bleu-perruquier, se lisaient en grandes lettres ces mots : *Maison de l'ancienne cave populaire*. Au-dessus des arbres, de l'autre côté de la place, dépassant la ligne des toits, on apercevait quatre ou cinq minarets élevant leurs tourelles, aux assises alternativement blanches et rouges, sur un ciel d'un azur léger qui ne ressemblait nullement, nous devons en convenir, au ciel d'indigo de Marilhat ; mais nous étions au mois d'octobre, et en été le ciel d'Egypte peut avoir des teintes plus chargées de cobalt et d'outremer.

Sur la droite, les escarpements du Mokattam, teintés d'un gris rosâtre, montraient leurs flancs décharnés et dépourvus de toute apparence de végétation.

Les arbres du square nous masquaient les constructions nouvelles, les théâtres du Cirque, de l'Opéra-Italien et de la Comédie-Française, et de cette façon notre rêve n'était pas trop dérangé ».

L'Orient, tome II, Charpentier, 1877, pp. 192-194.

Bien qu'il s'agisse de la description de la place telle qu'elle est perçue par Gautier, nous pouvons constater que les éléments sélectionnés restent les mêmes que ceux de la description du tableau, excepté la lumière. Cependant les éléments choisis sont placés dans le contexte ressemblance/dissembance. Les arbres énormes et leur feuillage presque noir, les maisons avec leurs moucharabiehs, la perspective correspond au tableau. Mais les dissemblances sont plus nombreuses et relèvent d'un contexte de désillusion ironique : la place est un square qui ressemble au parc Monceau, les maisons gardent un cachet oriental, mais l'une d'elles porte une enseigne française, les constructions nouvelles sont masquées de façon à ne pas trop déranger le rêve de l'auteur qui, après tout, était logé dans son rêve, la couleur du ciel ne correspond pas avec celle du tableau. D'ailleurs, une des différences majeures est la position du ciel qui, dans la description de Théophile Gautier, est située à l'arrière-plan du côté droit, tandis que dans le tableau, la position est centrale contrastée immédiatement avec les arbres ou l'arbre. La couleur ne correspond nullement à celle du tableau : azur léger/indigo. Cependant, Théophile Gautier ne met pas en doute la puissance de la couleur du tableau de Marilhat, car il ajoute qu'il se peut que le

ciel d'Égypte en été soit plus chargé de teintes de cobalt et d'outremer. Le texte de la description de la place de l'Esbekieh tente de rejoindre les textes du tableau, mais face à la réalité polluée par le progrès, ce progrès tant détesté par Gautier, et par la civilisation occidentale à laquelle il essayait d'échapper, le contexte est bien celui d'un détachement ironique.

La Place de l'Esbekieh, texte figuratif, est le point de départ des textes de Théophile Gautier. De ce tableau, il choisit les éléments significatifs qu'il intègre dans son texte. La sélection est particulièrement efficace chez Gautier, « littérateur avec des qualités de peintre », et/ « peintre avec un sentiment littéraire », car dans sa lecture et son écriture, il possède cette qualité de style qu'il attribue aux peintres et qui sont les siennes : « [...] leur œil saisit les objets sous un angle particulier, les dessine, les assied, les met en perspective et les colore avec une netteté toute spéciale [...] chaque mot est un trait décisif, une touche accentuée ; voir est plus difficile qu'on ne pense ; [...] et voir c'est avoir [...] » (15).

NOTES

(1) Richard B. Grant, *Théophile Gautier*, Boston, Twayne Publishers, 1975. « Whatever the reasons for Gautier's interest, he was captivated by art transpositions and during the rest of his life often tried to 'redo' paintings into poems or set pieces of prose description », p. 50.

(2) « Marilhat », *Revue des deux mondes*, XXIII, 1^{er} juillet 1848, p. 72 ; repris dans *Portraits contemporains*, Charpentier, 1886.

(3) Cité par Henri Bédarda, « Théophile Gautier et l'Italie », *Revue des cours et conférences*, n° 5, 15 février 1934, p. 469.

(4) Xavier Aubryet, « Théophile Gautier spiritualiste », *Chez Nous et chez les autres*, Paris, E. Dentu, 1878, p. 65.

(5) Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, Hachette, 1890, pp. 94-95.

(6) « Du Beau dans l'Art », *Revue des deux mondes*, XIX, 1^{er} septembre 1847, p. 891.

(7) Gabriel Bauter, « La Peinture et son commentaire : le méta-langage du tableau », *Littérature*, n° 27, octobre 1977, p. 34.

(8) Irène J. Driscoll, « Visual Allusions in the Works of Théophile Gautier », *French Studies*, n° 4, octobre 1973, p. 421. « The transposition d'art involves the translation of the visual dispositions of the plastic work into the terms of the literary narrative », Roger Bellet, « Gautier, Journaliste littéraire de l'image », *Europe*, n° 601, mars 1979 : « Le système de Gautier, en décrivant, est un système de transposition, une réduction exacte, équivalente, plutôt qu'une traduction », p. 97.

(9) Bauret, p. 28.

(10) *Revue des deux mondes*, XIX, 1^{er} septembre 1847, p. 891.

(11) Cité par Madeleine Cottin, *Voyage pittoresque en Algérie*, Droz, 1973 ; publié dans *La France industrielle*, n° 1, avril 1834.

(12) *Revue des deux mondes*, XXIII, 1^{er} juillet 1848, p. 59.

(13) *Ibid.*, p. 59.

(14) *L'Orient*, tome II, Charpentier, 1877, p. 187.

(15) *Ibid.*, pp. 333-334.

GAUTIER CRITIQUE D'INGRES

Robert SNELL
Brighton

Sous le Second Empire la critique donnait généralement d'Ingres une image peu flatteuse : celle du vieux défenseur de la foi académique et orthodoxe, dont les œuvres, dont on ne pouvait certes pas nier le pouvoir, étaient néanmoins un peu risibles ; Ingres était excentrique, autoritaire et névrosé ; il bâtissait sa publicité sur une image de martyr : par un effort prolongé de sa volonté, il avait construit sa propre immortalité. Telle est, en résumé, l'opinion de Théophile Silvestre, (1) opinion partagée, dans une certaine mesure, par Baudelaire, Delacroix, les Goncourt, Thoré et bien d'autres.

Pour Théophile Gautier, pourtant, la mort d'Ingres en 1867, à l'âge de 87 ans, ne signifia rien moins que la fin du grand art lui-même (2). La longue carrière d'Ingres est une histoire de triomphes et de débâcles critiques ; Gautier est le seul homme de lettres contemporain à admirer, à part quelques réserves de détail, son œuvre en entier. En effet, aucun autre critique du dix-neuvième siècle n'offrit à Ingres un appui aussi sérieux, conséquent, et enthousiaste. Ses écrits sur le peintre remontent au Salon de 1833 ; Ingres, déjà d'un certain âge, était déjà, pour Gautier, « un mythe... la personnification du dessin » (3) ; il avait depuis longtemps établi, parmi tous les camps critiques, un grand renom de traditionaliste singulier. Gautier allait lui consacrer, en fait, assez peu d'articles (4), car Ingres bouda les Salons après 1834 ; à l'Exposition universelle de 1855 il eut une grande

exposition rétrospective, mais autrement Ingres n'exposa que rarement, et presque toujours chez lui. Ce petit nombre d'articles de Gautier constitue, cependant, une des meilleures introductions à l'univers du peintre. Gautier est, sans aucun doute, « son critique le plus intelligent et le plus clair » (5). Qui plus est, ses commentaires sur Ingres laissent voir, en microcosme, pour ainsi dire, l'étendue de son imagination esthétique propre ; car, de tous les artistes contemporains, c'est Ingres qui commande ses sympathies les plus intimes, et qui reflète le plus clairement ses propres buts de poète.

Dans sa critique d'art Gautier se plaisait, bien entendu, à s'abandonner le plus souvent possible à l'admiration : voir son étonnant commentaire sur Delacroix, travail de trente années, ses descriptions poétiques de ses œuvres, qui sont les efforts d'un collaborateur artistique, d'un compagnon d'armes dans la cause romantique. C'était aussi son habitude, bien entendu, de suspendre son jugement professionnel en traitant le grand nombre d'artistes qui ne savaient l'intéresser que médiocrement. Mais Ingres occupe une place à part dans sa critique. On ne s'identifiait et on ne collaborait pas avec lui ; cela aurait constitué l'*hubris*. A Ingres, Gautier rendait un culte ; il le plaçait dans le sanctuaire le plus profond de son panthéon contemporain ; c'est la divinité de son temple de l'art.

« ... au fond de la cour de l'Institut, se trouve un atelier étroit, surmonté d'un logement incommode, qui renferme des richesses vraiment royales, un sanctuaire, une chapelle de l'art où les adorateurs se rendent en pèlerinage, lorsque le grand prêtre veut bien en entr'ouvrir les portes ». Ainsi l'adorateur en chef rendit compte d'une visite à M. Ingres en 1847 (6). « Nous venons d'éprouver une de ces vives émotions qui fait époque dans la vie d'un critique » écrit-il en 1862, après un nouveau pèlerinage à l'atelier du maître octogénaire. Gautier venait de voir *Jésus enfant parmi les docteurs* sur son chevalet. « le chevalet », il s'interrompt : « nous dirions volontiers l'autel » (7).

Si Ingres en effet encourageait cette atmosphère étouffée de la dévotion (le méchant Silvestre propose comme sujet de tableau « Ingres enfant parmi les docteurs »), il n'est pas besoin de mettre en doute la sincérité de la réponse de Gautier, pour équivoque qu'elle puisse nous sembler. Elle est d'une parfaite justesse. Ingres le peintre d'apothéoses est lui-même sujet d'apothéoses dans les articles de Gautier. Gautier paye une adoration à Ingres qui, à son tour, adore le beau, dans toutes ses manifestations les plus hautes. « (Il) a vécu dans l'extatique contemplation du beau, à genoux

devant Phidias et Raphaël, ses dieux ; pur, austère, fervent, méditant, et produisant à loisir les œuvres témoignages de sa foi » (8). En termes purement historiques, « L'honneur de M. Ingres sera d'avoir repris ce flambeau que l'antiquité tendit à la Renaissance » ; mais suivant sa théorie d'*Avatar*, de correspondances à travers le temps, Gautier devait regarder Ingres comme un survivant de l'antiquité ou de la Renaissance même. Il le fait ressembler à la fois à un dieu et à une statue antique ; car Ingres « n'est pas de son temps, mais il est éternel... Sa sphère est celle où se meuvent les personnifications de la beauté suprême, l'éther transparent et bleu que respirent les sybilles de la Sixtine, les muses du Vatican et les Victoires du Parthénon » (9).

Ingres donnait satisfaction au fort besoin qu'éprouvait Gautier tant d'un sens de la continuité des choses - l'universalité des émotions et aspirations humaines, à travers le temps et l'espace - que d'un sens métaphysique de la permanence : consolation puissante. Ingres permettait à Gautier d'admirer : l'admiration, « qui élève l'âme presque jusqu'à la hauteur du génie admiré » (10), était cette faculté tant estimée par Gautier et qui donnait droit d'entrée à une « éternelle famille de génie », où étaient Dante et Virgile, Ingres et Raphaël - et Gautier et Ingres - dans une communauté sempiternelle de l'esprit (11). Ingres communiquait ce sentiment de la permanence surtout au moyen de la solidité sculpturale, de la clarté et précision de définition de ses personnages, au moyen de sa « religion de la forme » - d'où la « sainteté » de ses lignes (12). Ainsi le torse de Napoléon dans *L'Apothéose de Napoléon*, plafond de l'Hôtel de Ville, détruit en 1871, « semble fait de marbre et de lumière... la tête... c'est la beauté des médailles et des camées » (13) (qualité partagée par certains héros de Gautier, fictifs ou réels : Victor Hugo est « comme une statue » (14), et le torse du Pharaon dans le *Roman de la momie* ressemble à du granit rose) (15). Homère, dans sa propre apothéose même ressemble à un Jupiter, « ses yeux blancs comme ceux d'une statue » (16), tandis que *La Vénus Anadyomène* est « une statue qui vit » (17). Précisons que Gautier cherchait ces qualités plastiques dans ses propres vers : « éclat, solidité, couleur... jamais rien d'incertain et de flottant » (18). Un vers, quand il est bon, est une chose frappée comme une médaille », avoua-t-il aux Goncourt en 1857 (19). L'effet de permanence ne se réalisait que dans la matière la plus résistante : « le vers et le marbre », on le sait, « ont des affinités secrètes... C'est encore ce que l'homme a pu faire de plus éternel. La sculpture et la poésie constituent sa frêle immortalité » (20).

Mais cette « beauté suprême » avec laquelle, grâce à l'intercession d'Ingres, Gautier savait converser, ne parvint pas à sa grande puissance seulement par le fait de l'amour du peintre pour une idée sanctifiée par le temps ; il ne s'agissait pas d'une simple idéalisation, accomplie en dessin, d'après le modèle des sculptures de l'antiquité et de la Renaissance. Elle se réalisait surtout à travers ce que Gautier reconnaissait être les qualités romantiques de la peinture d'Ingres, qualités d'une modernité sensible et radicale.

En 1834, Gautier, qui avait 22 ans, et qui était sur le point de s'installer dans l'impasse du Doyenné, se chargea tout seul de la défense d'Ingres, dont le *Martyre du Saint Symphorien* avait reçu au Salon des marques d'hostilité écrasantes. La responsabilité en était aux critiques classiques ; c'était cet insuccès qui poussa le peintre à son exil volontaire en Italie, et l'amena à abandonner à jamais les Salons. On reprocha à Ingres ses maniérismes forcés, son alternative italienne, peu dramatique et peu réaliste, au classicisme de David ; on le blâma d'une imitation trop servile de Raphaël.

La réponse de Gautier est combative et réfléchie. Nous y reviendrons - Ingres, observa-t-il, n'est pas du tout un imitateur de Raphaël dans ce tableau ; sa dette est plutôt à Dürer ; ses têtes sont moins idéalistes que celles de Raphaël : « c'est une traduction de la nature beaucoup plus mot à mot : son dessin serre la forme de plus près ; et le caractère de son style est l'exagération dans un principe vrai des détails extérieurs, car M. Ingres soigne principalement la silhouette linéaire de ses personnages, et dessine plus sur le bord que dans le milieu ; procédé qui... a pour résultat un aspect large et simple tout à fait magistral, et qui ferait distinguer au premier coup d'œil le tableau entre mille » (21).

En faisant ressortir, avec justesse, la fidélité d'Ingres à la nature, à « un principe vrai » (car Ingres, bien sûr, préparait toujours ses tableaux en faisant d'innombrables études d'après modèle vivant), et en insistant sur Dürer, source peu davidienne (22), Gautier commençait à éclaircir les fondements de son appui, lui romantique, ou présumé héritier du classicisme. Il distingua Ingres et de l'école Davidienne, et, en 1834, d'un classicisme encore plus archaïque et sévère, avec lequel on semblait vouloir l'identifier : le classicisme de Quatremère de Quincy, ancien disciple de Winckelmann, dont les théories, toujours discutées, donnaient une grande place à l'imitation des archétypes antiques pour la réalisation du « beau idéal » - concept néoclassique du dix-huitième siècle que Ingres, en effet, détestait (23).

En donnant cet appui à Ingres, Gautier réaffirmait, jusqu'à un certain point, une alliance ancienne entre le peintre et les adhérents du romantisme : Gautier l'avoua lui-même (24). Ingres avait bien été admiré, pendant les années vingt, par Delacroix et les romantiques de la génération précédente, tant pour la qualité « gothique » de certains d'entre ses tableaux - qualité qui de plus l'éloignait de l'orthodoxie classique - tant pour son amour évident de la nature, du particulier et de la couleur locale. Pour Gautier aussi, ce que Ingres possédait au plus haut degré, et qui lui donnait droit au titre de romantique, c'était une sensualité innée, le pouvoir de recréer un milieu, une ambiance, une atmosphère. C'est ce qui manquait, précisément, aux œuvres de David. Même le *Saint Symphorien* savait absorber et transporter : le tableau exhalait « un sentiment catholique », tandis que la *Madame Récamier* de David, sujet qui promettait beaucoup plus aux sens et aux émotions, semblait, pour Gautier, dépeindre une femme qui attendait son mobilier (25).

C'était surtout la facilité d'Ingres « à s'empreindre de la couleur locale d'un sujet » (26) à travers une gamme extraordinaire de sources pittoresques, qui impressionnait Gautier ; le moyen âge, l'orient, la peinture vénitienne, flamande, française, autant que celle de Raphaël et de la Renaissance italienne, l'antiquité grecque et romaine. Rappelons-nous que Gautier poète puisait dans une gamme de sources inspiratrices aussi éclectique et pittoresque. Son classicisme était, comme celui d'Ingres, d'un ordre indéniablement dix-neuvième siècle ; comme Ingres, il s'absorbait dans l'atmosphère de l'antiquité authentique - celle d'Athènes, de Rome, et surtout de Pompei - plutôt que celle des académies, « dans Sophocle plutôt que dans Racine » (27).

« Le mouvement romantique fut un retour à la Renaissance », et comme la Renaissance, il prétendait avoir redécouvert la nature et tout un assortiment de sources primitives. Ainsi Ingres était romantique : par un dessin « qui serre la forme de plus près », par une attention assidue aux détails, observés du modèle vivant et recueillis, dans un esprit de recherche, d'autres images (soit peintures, gravures, lithographies ou bien photographies), Ingres parvint à « une puissance de transformation » (29) à un « profond sens de la réalité » (30) : il savait convaincre Gautier de la réalité concrète et palpable des scènes et personnages qu'il peignait. Pour Gautier, et comme Gautier lui-même, c'était « un homme pour qui le monde visible existe » (31), un étudiant extasié de « la physionomie des faits » (32). Comme

Gautier, il avait besoin de maintenir un rapport constant, fort et sensuel, avec le monde visible et physique.

Ingres permettait donc à Gautier non seulement la satisfaction de son besoin constant de recevoir quelque promesse de la permanence, de l'immortalité et de l'universalité des choses, de quelque consolation de la mort ; mais encore de se laisser aller à son désir de jouir pleinement du monde présent, matériel et sensible. C'est exactement là, dans ce mariage mystérieux d'émotions complémentaires, que réside « le beau » d'Ingres, « la beauté suprême » de Gautier, à travers laquelle il éprouvait ses transports les plus exaltés. Ce beau consiste dans l'idée plus la forme, l'âme plus le corps : dans des figures humaines palpables, observées, et vraisemblables, mais travaillées et façonnées comme faites de quelque matière dure, des personnages simplifiés par le dessin et à qui on a donné une résonance historique, pour qu'ils puissent se retrouver dans l'éternité.

Ingres est enfin beaucoup plus qu'un classique davidien, et beaucoup plus qu'un romantique « gothique », un maître de la couleur locale et de la reconstruction historique. Il est, dans l'épithète décisive de Gautier, « le romantique de la ligne » (33). Quasi-contradiction dans les termes, cette phrase indique, en effet, une esthétique nouvelle, une synthèse d'un nouvel ordre. Gautier fut un des premiers à la reconnaître, et à y être sensible.

Dans son compte rendu du *Saint Symphorien*, Gautier ne justifia pas seulement le tableau en termes du dessin d'après nature ; le « principe vrai », le sens de la réalité que Gautier - seul - tirait du tableau se réalisait, pour lui, à l'aide du naturalisme de Dürer. Gautier met ces deux éléments, la nature et la présumée source stylistique, en égalité. Il ne nia pas la connaissance profonde qu'Ingres avait de ses sources, Dürer, Raphaël ou bien Michel-Ange ; car il allait sans dire que ces sources étaient absolument nécessaires au but du peintre. Ingres, en vérité, apercevait « le beau », son beau, dans une gamme riche de l'art du passé, mais pour réaliser et recréer ce beau, il n'imitait pas les œuvres et les maîtres qu'il aimait : il cherchait son beau, avec une conviction passionnée, dans la nature elle-même.

Il s'agissait en effet d'une tension augmentée, consciemment accentuée, entre le style et la nature : Ingres cherchait l'universalité dans le modèle particulier, tout en voulant garder la particularité de son modèle - « ... l'exagération dans un principe vrai », d'après Gautier. Pour satisfaire Ingres, la nature et le style devaient tous deux être présents en quantités égales, et jusqu'à la capacité maximum de ses tableaux. Le grand projet d'Ingres

était donc d'unir dans leurs essences extrêmes, dans une nouvelle synthèse, le style et la nature ; l'effet du beau, c'était d'augmenter la perception du style et de la nature à la fois, c'était de démontrer qu'ils existaient l'un dans l'autre.

Pour les critiques du *Saint-Symphorien*, le style semblait, tout simplement, dominer dans le tableau ; des yeux et des sensibilités habitués au réalisme dramatique du David révolutionnaire, ou bien aux grands drames de Gros ou de Delacroix, ne voyaient chez Ingres que de l'affectation et du maniérisme. Pour Gautier, d'autre part, *Le Saint-Symphorien* était « la plus belle fresque... qu'il soit possible de voir », « la logique de la manière de M. Ingres poussée jusqu'à sa dernière conséquence ». Pour lui, Ingres trouvait presque toujours le beau qu'il cherchait ; comme tous les artistes les plus haut placés dans l'estime de Gautier, Ingres n'inventait ni idéalisait : il redécouvrait et révélait. « La logique de la manière d'Ingres » menait à des images d'une tension, une inévitabilité et une réalité étonnantes, à la fois hors du temps et dépeignant un temps arrêté ; dans cet autre monde d'Ingres, tout ce qui passe, y compris le drame, la psychologie, la politique, et la douleur, est en effet, bien dépassé.

La sensibilité de Gautier était, dans une grande mesure, à l'unisson avec celle d'Ingres. Ingres faisait vibrer une corde qui, sans aucun doute, encourageait cette sensibilité et la renforçait ; on peut y apercevoir la nouvelle sensibilité, le nouveau romantisme de l'art pour l'art lui-même. En mai 1834, un mois après la publication de son article sur le *Saint-Symphorien*, Gautier formulait sa préface célèbre ; il cherchait déjà, et chercherait pendant le reste de sa vie, à perfectionner une synthèse du même ordre : une tension aussi difficile entre l'art et la vie, un « frisson nouveau », une espèce de perception augmentée ; il chercherait « l'idée au fond de la forme sculptée » (34), à représenter la nature revêtue d'une particularité accentuée, d'une inévitabilité, et d'une intensité de présence matérielle.

« ... chaque pièce devrait être... quelque chose qui rappelât les empreintes des médailles antiques », dit Gautier dans son propre compte rendu des *Emaux et Camées*, où « l'auteur ne s'interdisait nullement de découper dans les tranches... de la pierre un pur profil moderne, et de coiffer à la mode des médailles syracusaines des Grecques de Paris entrevues au dernier bal » (35). Cela aurait pu être une description des portraits d'Ingres : de la vicomtesse d'Haussonville, par exemple, dont l'attitude est fondée sur un bas-relief antique, ou de Madame Moitessier, en qui Ingres, en se donnant des peines infinies, cherchait à redécouvrir une particulière déesse peinte en fresque à Herculanum (portrait de 1856).

Terminons avec deux exemples, tirés non pas des *Beaux-Arts en Europe*, où on peut lire les évocations les plus complètes des œuvres d'Ingres, mais d'articles qui rendent compte de deux des rares visites de Gautier à l'atelier du peintre.

Parmi tous les tableaux d'Ingres, Gautier admirait ses nus ; ceux-ci engageaient ses réponses sensuelles les plus alertes, au niveau de l'érotique ; ils représentaient pour lui un éternel féminin, toujours consolateur, car la femme nue incarnait « tout ce qu'il y a de poétique dans l'existence humaine ». Les baigneuses et les odalisques d'Ingres survivaient au passage du temps, leur jeunesse inaltérable ; c'étaient les incarnations permanentes de la sensualité.

En 1808, trois années avant la naissance de Gautier, Ingres avait commencé *La Vénus Anadyomène*. Il acheva le tableau en 1848, quand Gautier le vit dans son atelier. La jeune fille de treize ans qui, d'après Gautier, l'avait servie de modèle en 1808, était en 1848 une matrone auguste ; le génie (comme la lave dans *Arria Marcella*, ou l'embaumement dans le *Roman de la momie*) l'avait conservée jeune pour l'éternité. L'un d'entre les petits *amorini* devenait plus tard une « Odalisque » (36) ; l'expérience de Gautier est un mélange de peur et de plaisir, d'expectation et de nostalgie - supplice de Tantale.

En 1857, il vit *La Source*. Ici, écrit-il, « l'idéal et la nature se fondent en des proportions parfaites ». Ses réflexes sont encore une fois sublimés dans une idée suprême ; mais si cette idée possède un grand pouvoir sur lui, c'est parce qu'elle sait persuader au niveau physique. Tant pour Gautier que pour Ingres, *La Source* est moins une allégorie qu'une image de la sexualité qui s'éveille. « ... rien de la femme n'apparaît encore dans ses formes pures, virginales, insexuelles même... le petit sein, à peine éclos, teinté à sa pointe d'une faible lueur rose, n'éveille pas plus le désir qu'un bouton de fleur... on sent qu'on n'a pas devant les yeux des organes, mais des expressions d'idéal ! » (37).

Telle était l'association transcendante de la matière et de l'immatériel, de l'humain et de l'idéal, que facilitait le dieu païen Ingres, « le grand prêtre de la forme » ; il communiquait à Gautier une sensualité qui semble quelquefois presque nier le sensible même.

Gautier nous permet de faire des conjectures sur ce qu'ont dû être les intuitions les plus profondes d'Ingres. L'éternel se trouve dans la matière ; la matière survit, l'homme est mortel. On n'aperçoit l'éternel qu'à travers la matière, au moyen des sens, surtout de l'œil. Le rôle de l'art est de conserver

la matière de façon qu'elle engage les réponses physiques les plus élémentaires ; son but est de rassurer sur la permanence de l'être sensible lui-même. « ... noble vie à prendre pour exemple, et que l'art remplit tout entière, sans une distraction, sans une défaillance, sans un doute ! » (38). -de tous les artistes plastiques, c'est Ingres qui, à son tour, a donné à Gautier la plus pleine confirmation de sa propre religion de l'art. Comme une vraie religion, l'art pour l'art prétendait renfermer les grands paradoxes de la vie.

NOTES

- (1) Théophile Silvestre, *Les Artistes français. Etudes d'après nature*, Charpentier, Paris, 1878.
- (2) *Le Moniteur universel*, 23 jan. 1867
- (3) *La France littéraire*, mars 1933
- (4) Articles de Gautier sur Ingres : 1833, *La France littéraire* (vol. 6), mars. *Salon : Portrait de femme romaine* (Mme Devaucay), 1807 ; *M. Bertin*. 1834, *La France industrielle*, avril. *Salon : Saint-Symphorien ; Portrait de femme*. 1838, *La Presse*, 2 mars. Ziegler et l'école de Ingres, au Salon 1841, *La Presse*, 20 juillet. « Théâtre de Vaudeville. La fille du menuisier » : *La Vierge à l'hostie*, en atelier. 1847, *La Presse*, 27 juin. « La Croix de Berny. Une visite à M. Ingres » : *Portrait de femme*, 1807 (Mme Devaucay), en atelier. 1848, *L'Événement*, 2 août. « L'Atelier de M. Ingres en 1848 » : *Vénus Anadyomène*. 1854, *Le Moniteur universel*, 4 fév.. *L'Apothéose de Napoléon*. 1855, *Les Beaux-Arts en Europe*, 2 t., Michel Lévy frères, Paris, 1855 et 56, t. 1, pp. 142-166. Articles dans *Le Moniteur* sur la grande exposition d'Ingres à l'Exposition universelle : « le premier nom qui se présente à la pensée lorsqu'on aborde l'école française ». 1857, *L'Artiste*, 1 fév.. *La Source*, en atelier. *L'Artiste* 5 avril. Ingres à l'âge de 76 ans. *Portrait de l'artiste*, 1804, etc. 1858, *L'Artiste*, 10 jan.. « *Louis XIV et Molière*, tableau de M. Ingres ». *L'Artiste*, 31 jan.. « Soirées du Louvre », mention brève. *L'Artiste*, 14 fév.. « La Néo-critique - A propos de M. Ingres » : principalement, une défense de la méthode critique de Gautier, contre « la Néo-critique », qui traitait Ingres de rapin et de chinois. 1861, *Le Moniteur universel*, 18 fév.. « Exposition du Boulevard Italien. *La Source*, tableau de M. Ingres ». Voir *L'Artiste*, 1 fév. 1857. 1862, *Le Moniteur universel*, 10 avril. *Jésus enfant parmi les docteurs*, en atelier. 1866, *Le Moniteur universel*, 24 déc.. « A Ingres ». Voir *Dernières poésies*. 1867, *Le Moniteur universel*, 23 jan.. Ingres, nécrologie. *Le Moniteur universel*, 2 mai. Préface du catalogue de la vente Haro. Etudes et tableaux d'Ingres.

- (5) Robert Rosenblum (trad. P. Martory), *J.-A.-D. Ingres*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1968, p. 10.
- (6) *La Presse*, 27 juin 1847.
- (7) *Le Moniteur universel*, 10 avril 1862.
- (8) *Les Beaux-Arts en Europe*, t. I, p. 143.
- (9) loc. cit., p. 144 et 143.
- (10) *Le Moniteur universel*, 23 jan. 1867.
- (11) Voir *La Presse*, 18 déc. 1843, « Maisons sculptées modernes » ; *Les Beaux-Arts en Europe*, t. I, p. 143 ; et *La Presse*, 27 juin 1847 : « Après l'amour, la plus vive jouissance de l'âme est l'admiration ».
- (12) *La France littéraire*, mars 1833.
- (13) *Le Moniteur universel*, 4 fév. 1854. « Pour lui assurer l'éternité relative dont l'homme dispose », Gautier voulait voir *L'Apothéose de Napoléon* « gravée sur une grande agate comme l'Apothéose d'Auguste du trésor de la Sainte-Chapelle ». Le camée existe, en effet : suivant une commande de l'Etat de 1861, le sculpteur Adolphe David acheva l'œuvre en 1874. Conservé au Musée Fabre, Montpellier, c'est le plus grand camée des temps modernes (23 x 20,5 x 2,8). Voir Philadelphia, Detroit et Paris, *Le Second Empire 1852-1870*, catalogue de l'exposition, 1978, III - 32.
- (14) *Histoire du romantisme*, Charpentier, Paris, 1874, p. 2.
- (15) *Le Roman de la momie*, Garnier Flammarion, Paris, 1966, p. 84.
- (16) *Les Beaux-Arts en Europe*, t. I, p. 145.
- (17) loc. cit., pp. 152-3.
- (18) *Mademoiselle de Maupin*, Garnier Flammarion, Paris, 1966, pp. 201-2.
- (19) *Journal des Goncourt*, 4 ts., Fasquelle et Flammarion, Paris, 1956, 12 mai 1857.
- (20) *Le Bien public de Paris*, 28 mai 1872.
- (21) *La France industrielle*, avril 1834.
- (22) Ingres disait qu'il « digérait Michel-Ange » pendant la genèse du tableau.
- (23) Voir Jon Whitely, *Ingres*, Oresko, London, 1977.
- (24) *Les Beaux-Arts en Europe*, t. I, p. 163.
- (25) *La Presse*, 13 fév. 1843, et voir *Tableaux à la plume*.
- (26) *Les Beaux-Arts en Europe*, t. I, p. 163.
- (27) *L'Artiste*, 5 avril 1857.
- (28) *Le Moniteur universel*, 23 jan. 1867.
- (29) *Les Beaux-Arts en Europe*, loc. cit.
- (30) *Le Moniteur universel*, loc. cit.
- (31) *Journal des Goncourt*, 1 mai 1857.
- (32) Voir *La Presse*, 23 fév. 1837.
- (33) *Le Moniteur universel*, loc. cit.
- (34) « A Louis Boulanger, terza rima », *Ariel*, 30 avril 1836.
- (35) *Rapport sur les progrès de la poésie française*, 1868.
- (36) *L'Événement*, 2 août 1848, et voir *Fusains et eaux-fortes*.
- (37) *L'Artiste*, 1 fév. 1857.
- (38) *Les Beaux-Arts en Europe*, t. I, p. 143.

THEOPHILE GAUTIER ET LES REALISTES

Jean-Pierre LEDUC-ADINE,
Limoges.

Etudier les réactions critiques de Théophile Gautier devant l'œuvre peint des Réalistes peut sembler une gageure, puisqu'elles furent dans l'ensemble plutôt assez défavorables et manifestèrent une incompréhension certaine de la peinture sous le Second Empire, en particulier de Courbet et de Manet.

La critique d'art a manifesté une grande violence vis-à-vis de nombreux peintres, pendant tout le XIX^e siècle, et Théophile Gautier le regrette en condamnant les propos blessants lancés contre tout peintre novateur :

« Chacune de ses œuvres soulevait des clameurs assourdissantes, des orages, des discussions furieuses. On invectivait l'artiste avec des injures telles qu'on ne les eût pas adressées plus grossières, ni plus ignominieuses à un voleur ou à un assassin. Toute urbanité critique avait cessé pour lui et l'on empruntait, quand on était à court, des épithètes au *catéchisme poissard*. C'était un sauvage, un maniaque, un enragé, un fou qu'il fallait renvoyer à son lieu de naissance, Charenton. Il avait le goût du laid, de l'ignoble, du monstrueux ; et puis, il ne savait pas dessiner... Il jetait des seaux de couleur contre la toile, il peignait avec un balai ivre...

C'est ainsi que les génies sont salués à leur aurore : étrange erreur dont chaque génération s'étonne après coup, et qu'elle recommence naïvement » (1).

Cette erreur, hélas, c'est précisément celle que Gautier commit contre Courbet et contre les Réalistes. Le texte que je viens de citer vilipende en fait l'attitude des folliculistes parisiens vis-à-vis de Delacroix.

Aussi je me propose de tenter d'expliquer devant vous les raisons d'une incompréhension ; ne devrais-je pas dire plutôt refus qu'incompréhension, si l'on considère que Théophile Gautier, à la différence de nombreux aristarques de l'époque, a parfaitement saisi la spécificité et la modernité de l'esthétique réaliste, tout en la récusant.

L'opposition de Théophile Gautier à l'esthétique réaliste se cristallise essentiellement dans une opposition à Gustave Courbet et, un peu plus tard, à Manet. Il convient de noter ici que l'association entre le mot « réalisme » et le nom propre « Courbet » va se faire dans tous les textes critiques et en particulier dans ceux de Théophile Gautier ; très fréquemment, les deux mots sont quasi synonymes. Ainsi dans le chapitre « Les progrès de la poésie française depuis 1830 » qui clôt *l'Histoire du Romantisme*, Théophile définit le poète réaliste Max Buchon, comme « une sorte de Courbet de la poésie » (2). Dans le *Moniteur Universel* du 29 novembre 1855, il manifeste ses regrets de voir Courbet « installer le réalisme dans une baraque à côté de l'Exposition ». Et dans le même *Moniteur Universel*, le 11 mai 1868, il écrira : « le chef, le héros du réalisme est maintenant M. Manet ». Ce « maintenant » marque la succession de Manet à Courbet, autre lieu commun de la critique sous le Second Empire.

Ce rapport étroit, cette identification entre le réalisme et lui-même, Courbet les a acceptés, les a même revendiqués par son installation dans un bâtiment extérieur à l'Exposition Universelle en 1855. Le fronton du bâtiment ne porte-t-il pas, en effet, l'écriteau : « Du Réalisme - Gustave Courbet - Exposition de quarante tableaux de ses œuvres » ? Et dans le bref avant-propos du catalogue, il reconnaît : « le titre de réaliste m'a été imposé, comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques ».

Cette importance historique et esthétique de la peinture de Courbet et du réalisme, Théophile Gautier la reconnaît, en lui accordant un feuilleton complet de *La Presse*, le 15 février 1851, et en analysant avec précision, voire avec compréhension, des œuvres qui pourtant lui déplaisaient. Nom-

bre de feuilletonistes de l'époque se contentèrent, soit de passer sous silence les tableaux de Courbet, soit de se refuser à les commenter parce qu'ils ne relevaient pas de l'art, mais « de la peinture d'enseigne ».

Il convient tout d'abord de rappeler que, lors du Salon de 1849, Gautier reconnut que « le tempérament pittoresque de Courbet est mâle, robuste, un peu lourd et rustique, mais avec toutes les saines qualités du paysan ». Sous l'éloge apparaissent déjà les premières réserves, celles qu'il ne va cesser de développer, jusqu'en 1869.

Examinons donc les motifs primordiaux de ce refus de Courbet, et donc du Réalisme, par Gautier. Nous pourrions constater que, s'ils sont d'ordre assez divers, les raisons esthétiques sont toujours premières : chez Théophile Gautier, connaissance critique et réflexion esthétique ne sont jamais vraiment distinctes, comme l'a souligné avec netteté Baudelaire, dans son fameux article sur « le poète impeccable, le parfait magicien en lettres françaises ».

Dans ce même article, l'auteur des *Fleurs du Mal* a noté « qu'on reproche quelquefois à son esprit une lacune à l'endroit de la religion et de la politique » (3) et un rapport de police à son propos constate : « En politique, Gautier n'a pas d'opinion ; il ne s'occupe pas de si peu : une jambe de danseuse, un vers de Victor Hugo, une phrase de Méry, ont bien plus de mérite et d'importance pour cet esprit tout à la fois sceptique et très crédule, plein de fantaisies et de réalités... Gautier, conclut ce rapport, aime peu la démocratie, les prolétaires, tout ce qui peut avoir les mains ou du linge sales » (4).

Or, dès *l'Enterrement à Ornans*, Courbet eut la réputation d'être un « peintre animé d'idées républicaines ou socialistes ». (5) La peinture du maître d'Ornans est souvent reçue par ses laudateurs, et par ses contempteurs, comme peinture socialiste ; ainsi, Louis Enault définit Courbet comme le Proudhon de la peinture... « M. Proudhon, je voulais dire M. Courbet, fait de la peinture démocratique et sociale » (6), et le folliculiste Auguste Desplaces, dans le journal *l'Union*, le 29 janvier 1851, intitule son feuilleton « M. Courbet et l'art socialiste », comme Roux-Lavergne dans *l'Univers*, le 1^{er} février 1851, informe ses lecteurs de ce que « l'on dit que M. Courbet est socialiste et qu'il fait de la peinture socialiste ».

Dévoyer la peinture pour une cause politique et sociale constitue pour Théophile Gautier une théorie inadmissible puisque l'art doit conserver son autonomie totale vis-à-vis de la nature, vis-à-vis du monde, vis-à-vis de la

morale et de la politique. Comme il le rappelle constamment « l'art existe par lui-même, en dehors de la philosophie, de la poésie et de l'histoire ; l'art n'a pas l'enseignement pour objet, il n'a que lui-même ». Avec une belle crânerie, et en opposition quasi totale avec les discours quarante-huitards, il écrit dans *La Presse*, le 22 avril 1848 : « l'art est au-dessus des agitations et des événements. Il domine le fait de toute la hauteur de l'idée, il résume en lui les civilisations... qu'importent les tumultes de la rue et les terreurs des bourgeois ! L'Art accoudé regarde en rêvant, et interrompt de temps à autre sa méditation pour saisir le stylet, la brosse ou le pinceau ».

Bien avant, il avait déjà rejeté avec violence toute conception morale et moraliste, comme toute conception « utilitaire » et « utilitariste » de l'art. Il suffit en effet de rappeler les comptes qu'il règle avec la critique dans la célèbre *Préface à Mademoiselle de Maupin*, en 1836 : « un roman n'est pas une paire de bottes sans couture... un tableau n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès... On ne fait pas un bonnet de coton d'une métonymie ; on ne chasse pas une comparaison en guise de pantoufle ; on ne se peut servir d'une antithèse pour parapluie », ajoute-t-il plaisamment « pour ridiculiser mieux un art qui s'appliquerait à la moralisation et au bien-être de la classe la plus nombreuse et la plus pauvre ».

Le refus du réalisme, et de Courbet et de Manet en particulier, par Théophile Gautier vient pour une grande part de l'engagement politique de cette esthétique, ou de ses détracteurs. Le brouillage du code esthétique justuriféraires ou de ses détracteurs. Le brouillage du code esthétique jusqu'alors admis est tel que Théophile Gautier reconnaît que « la pensée de Courbet n'est pas claire et que le spectateur flotte dans l'incertitude », (7) à propos de *l'Enterrement à Ornans* en 1851 ; il se demande en 1853, à propos des *Baigneuses* « quelle a été l'idée du peintre en exposant cette surprenante anatomie ? » (8). Le sens de cette peinture n'apparaît pas pour Gautier dans une évidente clarté.

Ce qu'Erwin Panofsky appelle le « sens-phénomène » (9), c'est-à-dire ce qui est donné à voir par Courbet, est suffisamment clair : un enterrement de campagne, des hommes qui luttent, une femme qui sert du pain, un modèle dans l'atelier du peintre, etc., mais ce qu'il nomme la deuxième couche signifiante et qu'il appelle « le sens-signification », c'est-à-dire ce qui nous est donné à comprendre, demeure quasi insaisissable dans l'œuvre de Courbet. C'est un peu un leit-motiv de Gautier à propos des tableaux du

maître d'Ornans, comme revient aussi assez souvent le reproche de transgresser un principe intangible à ses yeux : il refuse en effet que la société oriente l'art vers le matérialisme utilitaire, restant fidèle à la définition qu'il donne de l'art pour l'art en 1845, dans *La Revue des Deux Mondes* : « l'art pour l'art veut dire non pas la forme pour la forme, mais bien la forme pour le beau, abstraction faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une doctrine quelconque, de toute utilité directe » (10). Comme Baudelaire, Théophile ne cessera de lutter contre « l'hérésie de l'enseignement » qui sera constamment reprochée aux réalistes et à leurs exégètes.

Gautier, avec de nombreux critiques d'alors, s'accorde pour reconnaître que Courbet choisit le laid comme modèle. Tous les synonymes sont utilisés : hideux, horrible, grossier, trivial, brutal, féroce..., et le compte-rendu de *l'Enterrement à Ornans* commence ainsi : « Notre jeune peintre (Courbet), parodiant à son profit le vers de Nicolas Boileau-Despreaux paraît s'être dit :

« Rien n'est plus beau que le laid, le laid seul est aimable. Les types vulgaires ne lui suffisent pas, il y met un certain choix, mais dans un autre sens : il a choisi à dessein la grossièreté et la trivialité » (11).

De même, à propos des *Demoiselles de village* :

« Si M. Courbet eût osé, il les aurait fait complètement jolies. Mais on n'est pas pour rien le chef de l'école ultra-réaliste,... laideur oblige » (12).

Enfin, à propos de la *Dame Espagnole*, dont la facture est proche des tableaux de Manet :

« Le courageux modèle qui a posé pour cette bizarre peinture doit avoir été prodigieusement flatté en laid » (13).

Comme l'écriront les frères Goncourt, dans leur *Journal*, le 15 septembre 1867, « le laid, toujours le laid ! Et le laid sans son grand caractère, le laid sans la beauté du laid » (14).

Que signifie donc « laid » pour Théophile Gautier quand il qualifie ainsi l'œuvre peint de Gustave Courbet ? C'est d'abord la laideur des

modèles représentés : la plupart des personnages sont choisis laids, voire, ils sont enlaidis, par parti-pris : « la nature, même la moins choisie, n'est ni si laide, ni si disgracieuse, ni si barbouillée » (15), écrit Gautier, dans un article récapitulatif sur les toiles de Courbet, montrées à l'Exposition Universelle en 1855. Il convient de noter que jamais Théophile Gautier ne paraît mettre en cause la représentation des paysans ou des pauvres par Courbet : « le haillon ne nous fait pas peur et nous épiluchons sans dégoût la vermine du mendiant espagnol devant *L'enfant aux crevettes* de Murillo ». Et pour lui, les thèmes traités par Courbet s'inscrivent dans une longue tradition picturale qui a ses maîtres et ses lettres de noblesse : il suffit de relire tout le chapitre du *Guide de l'amateur au Musée du Louvre* (16) consacré aux écoles allemande, flamande et hollandaise, qu'il s'agisse de David Téniers, « peintre si spirituellement réaliste », de Gérard Dow ou de Van Ostade, entre autres, peintre des paysans et des pauvres. De nombreux folliculistes d'alors ont reproché à Courbet de flatter le peuple en le représentant et Courbet, dans certains textes de critique d'art, fonctionne comme synonyme et comme substitut du mot « paysan » : partisans, comme adversaires de Courbet peuvent dire que « grâce à lui, l'art s'est fait peuple », c'est-à-dire que ses tableaux ont pour sujets des thèmes populaires, représentent et sacralisent une classe sociale qui jusqu'à cette époque n'avait guère été l'objet de l'attention des artistes. L'immense culture de Théophile Gautier, une réflexion bien plus attentive aux problèmes esthétiques qu'aux questions politiques et sociales ne le conduisent jamais à de telles conclusions. La répulsion pour la laideur de certains modèles, de certaines représentations, repose donc chez Théophile Gautier sur une appréciation esthétique, et non sur un jugement social. *La baigneuse* est d'abord et avant tout pour lui « une Vénus hottentote tournant vers le spectateur une croupe monstrueuse et capitonnée de fossettes, au fond desquelles il ne manque que le macaron de passementerie » (17). Cette laideur pourrait être d'ailleurs admise si Courbet l'avait « transfigurée » par l'art. Cette remarque revient comme véritable leit-motiv dans toutes les pages critiques sur Courbet, comme sur Manet et sur bien d'autres peintres : ainsi, à propos des *Pestiférés de Jaffa* de Gros, Théophile Gautier oppose d'une part la première esquisse où Gros reste « fidèle à la vérité prosaïque » et qui n'est « qu'un procès-verbal », au tableau définitif, où « la scène est élargie » et où l'horreur tragique n'est diminuée en rien. L'artiste accepte la laideur, mais il ne la cherche pas et il l'idéalise dans le sens touchant ou dramatique. (18). Analysant la production picturale de Courbet en 1855 dans *La Presse*, il

indique qu'à la différence des maîtres anciens du réalisme (Le Caravage, l'Espagnolet, Ostade et presque tous les Flamands), « il ne relève pas la trivialité de ses modèles par de grands parti-pris d'ombre et de clair-obscur, par la sauvagerie de l'exécution et la puissance de l'effet » (19).

C'est là précisément la grande différence que Gautier établit entre Courbet et Millet. Certes le peintre « paysaniste », comme certains l'ont appelé, « a tout ce qu'il faut pour horripiler le bourgeois » et Gautier émet bien quelques réserves à propos de « l'épaisseur de ses empâtements » ou de « la rudesse de son dessin » : « il est impossible de voir quelque chose de plus rugueux, de plus farouche, de plus hérissé, de plus inculte » (20). Mais, contrairement aux autres réalistes, « Millet comprend la poésie intime des champs : il aime les paysans qu'il représente, et dans leurs figures résignées exprime sa sympathie pour eux » (21). Cette poésie, que Gautier trouve chez le peintre de *l'Angélus*, il la dénomme encore « style » et l'oppose de manière constante au réalisme. Ainsi, en 1861, à propos de la *Tondeuse de moutons*, il félicite Millet de « sa préoccupation du style appliqué à la nature vulgaire » ; (22) comme il le dit déjà à propos de l'œuvre de Millet en 1848, « le réalisme s'y marie au style dans une excellente proportion ». Voilà pourquoi, à quelques réserves près, Millet trouve grâce devant Gautier. Qu'entend exactement Gautier par « transfiguration » et par « style » ? C'est le recours aux ressources plastiques de la peinture, le recours à la lumière : « les grands parti-pris d'ombre et de clair-obscur » cités plus haut, que Courbet n'utilise pas dans son œuvre, ensuite le *recours à la couleur*. Gautier vilipende « les figures si négligemment brossées de ces tons sales et lourds » (23) dans le *Retour de la Foire*. Il reproche aussi à Antigna de « ne verser que la lumière grise du nord sur les misères de ses personnages, et les tons de suie et de terre glaise qu'ils affectionnent finissent par attrister l'œil ». Les tons dans les tableaux de Courbet sont trouvés « noirs », plus souvent encore sont traités de « sales », épithète intéressante, puisqu'elle confond dans le même mot la valeur descriptive c'est-à-dire esthétique, et la valeur éthique. Il reconnaît pourtant, comme de nombreux critiques, que Courbet, dans son auto-portrait, présenté au Salon de 1850-1851, « s'est départi de son système : il s'est idéalisé, embelli et traité d'un pinceau très fin et très adroit, selon les procédés ordinaires » (24).

Laideur des modèles et des sujets choisis, laideur dans la représentation des thèmes traités, enfin laideur du format adopté dans de nombreuses œuvres par Courbet : *Une après-dinée à Ornans* (H 1,95 ; L. 2,57), *Un enterrement à Ornans* (H 3,83 ; L. 5,80), *Les Baigneuses* (H. 2,27 ; L. 1,93),

Les Paysans de Flagny revenant de la foire, Ornans (H. 2,06 ; L. 2,75), *Portrait de P.J. Proudhon* (H. 1,47 ; L. 1,98), *L'atelier du peintre* (H. 3,59 ; L. 5,98). L'argument du format inadéquat est avancé par de très nombreux critiques et en particulier par Théophile Gautier : « *Un enterrement à Ornans* occupe tout un pan du grand Salon, donnant ainsi à un deuil obscur le développement d'une scène historique ayant marqué dans les annales de l'humanité » (25). Il s'agit là de dimensions inconvenantes, puisque ce sont celles du genre historique données à des œuvres qui relèvent du genre anecdotique et qui n'ont donc pas « ce sens universel et humain qui autorise à employer les plus vastes moyens de la peinture » (26).

Cet argument, qui peut nous paraître aujourd'hui mineur, prit à l'époque une importance capitale : en effet, Gautier analyse avec précision et lucidité les deux subversions du code artistique : d'une part il s'agit d'une infraction au marché de l'art : « ... Quelle pourrait être la destination d'une pareille œuvre qui ne serait à sa place ni dans une église, ni dans un palais, ni dans un édifice public, ni dans une maison particulière, considération de quelque valeur ? » (27) ajoute Théophile Gautier. Il y a inadéquation en effet entre les dimensions des tableaux et les sujets qu'il traite ; deuxième infraction : tableaux de genre anecdotique, n'ayant pas de « sens universel et humain », ils ne devraient pas employer « les plus vastes moyens de la peinture ».

Gautier, comme Baudelaire, avant Baudelaire même, refuse avec véhémence l'esthétique de la simple reproduction de la nature ; il reprend ainsi en 1864, à propos de Manet, ce qu'il a écrit bien avant, sur l'œuvre de Courbet, d'Antigna, voire quelquefois de Millet : « Le but de l'art, on l'a trop oublié de nos jours, n'est pas la reproduction exacte de la nature ». Cette phrase constitue la phrase canonique qui revient comme un leit-motiv dans les feuilletons de Gautier. C'est un des motifs essentiels qui lui font refuser l'esthétique réaliste. Pour lui, selon la tradition classique, le vrai peut fort souvent n'être pas vraisemblable, n'être pas rationnellement acceptable, et dans l'analyse qu'il présente des tableaux de Courbet et de Manet, au champ lexical de l'imitation, de « la traduction mot à mot de la nature », est paradoxalement lié celui de la bizzarrie, du faux. Ainsi écrit-il à propos d'un peintre anglais Anthony, dans son feuilleton sur l'Exposition Universelle de 1855, espèce de « concile esthétique », comme le qualifiait Baudelaire : « La traduction mot à mot de la nature, tel est le but que s'est proposé M. Anthony ; il nous a donné dans ce système deux versions interlinéaires d'une vallée et d'une forêt... Comme cela arrive

souvent, à force de vérité, M. Anthony paraît quelquefois faux, ou du moins bizarre » (28). Il avait écrit déjà à propos des *Baigneuses* de Courbet : « Il nous donne la caricature et non le portrait de la vérité » (29). Ce lien, antonymique entre le vrai et le faux, constitue un des *topoi* des feuilletons de Gautier à propos de Courbet et de Manet. La Bizzarrie dans une production quasi daguerréotypique de la nature, il la marque aussi par l'accusation de maniérisme. « Courbet est, écrit-il, le Watteau du laid : c'est une erreur de croire qu'on n'est maniéré qu'avec des lignes coquettes, des tons roses et une touche papillonnante, on l'est également avec des tournures épaisses, des couleurs boueuses et une facture brutale ; c'est le maniérisme inverse, voilà tout » (30).

La vérité picturale, pour Théophile Gautier, ne peut naître donc de la simple reproduction de la nature, elle est le résultat d'une subtile élaboration de telle sorte que même sa scène la moins réaliste, peut paraître criante de réalité. Ainsi juge-t-il *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime* de Proudhon : « Quoique la scène se passe dans le monde allégorique, elle prend par la vérité de la couleur et de l'effet un aspect de réalité surprenante ». En dehors de cette élaboration technique et artistique, c'est-à-dire artificielle, nécessaire à la production de la vérité, un autre élément primordial manque à l'esthétique réaliste : la dimension de l'imagination, la dimension spirituelle ; Gautier professe avec Delacroix et avec Baudelaire que « la nature n'est qu'un dictionnaire », « un alphabet dans le monde visible » (31) qui fournit à l'artiste ses signes conventionnels », mais, ajoute-t-il, « l'imitation est le moyen et non le but » (32), car si l'artiste prend à la nature les signes dont il a besoin, « il les transforme », « il y ajoute et il en ôte », c'est-à-dire il crée « un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l'aspect du monde... ce que comprenait instinctivement ou scientifiquement Delacroix, et ce qui donnait à sa peinture un caractère si particulier, si neuf et si étrange » (33). L'artiste ainsi atteint le « surréel », selon l'expression même de Gautier. C'est l'éloge même du tempérament du peintre. Comme il l'écrit merveilleusement à propos des paysages de Corot : « Ces tableaux sont encore plus l'expression d'un désir que celle de la réalité... Le peintre porte son tableau en lui-même et, entre la nature et lui, la toile sert d'intermédiaire » (34).

Reprenant ce qu'Albert Béguin écrivait à propos de la poésie de Théophile Gautier, nous dirons que sa critique d'art tire sa substance de la substance du rêve, d'où la constante vie de l'image, de la transposition

d'images qui sont alors plus chargées de sens et de sentiments que l'est l'analyse des idées ou des théories et qui constituent un recours et un refuge ultimes dans une sorte de panthéisme refusé véhémentement par Champfleury. (35). Pour lui, la Nature se définit comme un organisme animé, et non pas seulement comme un simple mécanisme décomposable en ses éléments divers et reproductible sur une toile : « le peintre le plus vrai donne à son insu un cachet particulier à ce qu'il fait : il signe chaque coup de pinceau ou mêle toujours quelque chose de soi-même à son œuvre quand on est sincère et qu'on ne regarde pas la création à travers des lunettes académiques » (36) faisait déjà remarquer Théophile Gautier dans le premier feuilleton consacré à Courbet, première réserve et raison primordiale de son refus de l'esthétique réaliste, refus de ne lire rien d'autre que « l'alphabet du monde visible » et non « le microcosme que tout artiste doit porter en lui, c'est-à-dire un petit monde complet d'où il tire la pensée et la forme de ses œuvres » (37).

Théophile Gautier, dans sa critique d'art, comme dans le reste de son œuvre, recherche « la ténébreuse et profonde unité » originelle. La représentation réaliste du monde constitue pour lui une véritable entorse au mythe du rêve et de l'analogie. Elle établit une sorte d'abîme entre la réalité « spirituelle » et le monde, entre « le microcosme » et le macrocosme » pour reprendre les termes de la critique gautiériste.

Théophile Gautier, dans sa critique d'art, comme dans le reste de son œuvre, recherche « la ténébreuse et profonde unité » originelle. La représentation réaliste du monde constitue pour lui une véritable entorse au mythe du rêve et de l'analogie. Elle établit une sorte d'abîme entre la réalité « spirituelle » et le monde, entre « le microcosme » et « le macrocosme » pour reprendre les termes de la critique gautiériste.

Pour Théophile Gautier, écrire/décrire, c'est en quelque sorte revenir à « un vieux rêve presque oublié ». Ce retour en arrière à une sorte de manuscrit palimpseste donne couleur et vie à ce qui n'était jusqu'alors que perception naturelle et informe. Cette démarche nostalgique est aisément perçue dans la rédaction du *Capitaine Fracasse*, qu'il définit comme « lettre de change de jeunesse tirée sur l'avenir », elle l'est tout autant dans la critique artistique. Faut-il rappeler ici cette espèce de retour aux origines de l'enthousiasme et de l'art qu'écrivit Théophile Gautier dans le *Moniteur Universel* du 18 novembre 1864, à la mort d'Eugène Delacroix : « En ce temps là.... l'enthousiasme tenait du délire... Maintenant que le beau feu

est refroidi et que la génération positive qui occupe la scène du monde se préoccupe d'autres échos, on ne saurait croire quel vertige, quel éblouissement produisirent sur nous tel tableau, telle pièce... » (38).

Et comme le note Maxime du Camp dans son *Théophile Gautier* : « Il est resté fidèle aux croyances de sa jeunesse » (39), j'ajouterai aux théories et en particulier aux théories artistiques de sa jeunesse, c'est-à-dire à la génération de 1830 que Théophile Gautier ne cesse de citer et de donner comme point de référence constant dans son œuvre critique. L'admiration - très grande - portée par Baudelaire à Théophile Gautier est aussi quelque peu relativisée : dans le fameux article de 1859, on peut se rendre compte que c'est surtout comme témoin et survivant d'une époque révolue qu'il suscite l'estime de l'auteur des *Fleurs du Mal*.

Au contraire de Baudelaire, qui malgré ses principes et ses goûts a su reconnaître la grandeur de Courbet et celle de Manet, Gautier, lui, n'a pas échappé à l'erreur qu'il reprochait à tant de critiques vis-à-vis de Delacroix : sa culture, ses penchants ne lui ont pas permis d'apprécier la spécificité et la modernité d'une peinture en rupture quasi totale avec le monde ancien.

Il convient toutefois de mettre à son crédit qu'à la différence de nombreux autres feuilletonistes, il a, lui, appréhendé la transgression majeure du Réalisme, à savoir l'avènement d'une peinture qui n'ait pas une signification idéale, par delà toutes les anecdotes rapportées, par delà « l'alphabet du monde visible » et de « ses signes conventionnels ». La rupture apparente pour Courbet et pour les réalistes consiste à peindre des modèles ou des sujets qui jusqu'alors n'avaient guère eu accès aux cimaises de l'Exposition, mais, malgré son opposition, voire son dégoût, Gautier saisit parfaitement que la peinture réaliste n'a plus seulement valeur anecdotique, c'est l'espace pictural qu'elle transforme totalement : il était jusqu'alors surtout mental, il devient désormais uniquement plastique, c'est-à-dire autonome. Cette autonomie, Gautier la traduit par les mots « vie » et tous ceux qui se rapportent à ce champ sémantique.

Peu nombreux furent les critiques de Courbet à saisir avec une telle acuité que la transgression majeure du code académique n'était pas essentiellement d'ordre social ou politique, mais d'abord d'ordre esthétique ; ce qui rendait insupportable à Gautier l'œuvre peinte de Courbet, c'était l'insignifiance de ces tableaux, leur non-signifiance (40).

Avec une très grande clairvoyance, il a admis la nécessité d'une nouvelle peinture et l'a appelée de ses vœux. N'écrivait-il pas dès le premier

grand Salon de Courbet en 1849 : « Tous les anciens mythes sont à refaire. Les vieux emblèmes ne signifient plus rien. Il faut créer de toutes pièces un vaste symbolisme qui réponde aux idées et aux besoins du temps, théologique, politique et allégorique » ? (41).

Sa - toute relative - incompréhension du Réalisme s'explique pour une grande part par l'antinomie entre les visées qu'il assignait à l'art et celles que lui donnait un monde nouveau ; il le reconnaît avec infiniment de justesse, je dirais presque avec une humilité quasi nostalgique : « Il est probable que les tableaux de Courbet, Manet, Monet et tutti quanti renferment des beautés qui nous échappent à nous autres anciennes chevelures romantiques déjà mêlées de fils d'argent... Pour notre part, nous avons fait en conscience tous nos efforts pour nous accoutumer à cette peinture... Nous avons tâché d'être juste envers ce qui nous répugnait »... (42) « on doit avoir beaucoup d'indulgence pour ceux qui, poussés par une idée ou par un tempérament, tentent ces aventures toujours pleines de dangers, et qui, parfois, lorsqu'elles réussissent, renouvellent la face de l'art » (43).

NOTES

- (1) *Le Moniteur Universel*, 24 novembre 1864.
- (2) Paris, Charpentier, 1880, p. 380.
- (3) Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 699.
- (4) Bibliothèque Nationale, *Livret de l'Exposition Théophile Gautier (1811-1870)*, Paris, 1961, p. 42.
- (5) *La Presse*, 15 février 1851.
- (6) *La Chronique de Paris*, 16 février 1851.
- (7) *La Presse*, 15 février 1851.
- (8) *La Presse*, 21 juillet 1853.
- (9) PANOFSKY (Erwin), *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Editions de Minuit, 1975, pp. 237-238.
- (10) *Revue des Deux Mondes*, 1845, Tome II, p. 901.
- (11) *La Presse*, 15 février 1851.
- (12) *La Presse*, 11 mai 1852.
- (13) *Le Moniteur Universel*, 29 novembre 1855.
- (14) Goncourt, *Journal*, Paris, Fasquelle-Flammarion, 1956, Tome II, p. 376.
- (15) *Le Moniteur Universel*, 29 novembre 1855.
- (16) GAUTIER (Théophile), *op. cit.*, Paris, Charpentier, 1882, pp. 118-160.
- (17) *La Presse*, 21 juillet 1855.
- (18) GAUTIER (Théophile), *Histoire du Romantisme*, p. 12.
- (19) *La Presse*, 21 juillet 1853.

- (20) *La Presse*, 2 mai 1848.
- (21) *Le Moniteur Universel*, 18 octobre 1855.
- (22) *Le Moniteur Universel*, 7 mars 1861.
- (23) *La Presse*, 15 février 1851.
- (24) *La Presse*, 15 février 1851.
- (25) *La Presse*, 15 février 1851.
- (26) *La Presse*, 15 février 1851.
- (27) *La Presse*, 15 février 1851.
- (28) *Le Moniteur Universel*, 14 juin 1855.
- (29) *La Presse*, mai 1853.
- (30) *La Presse*, mai 1853.
- (31) *Revue des Deux Mondes*, « Du Beau dans l'Art », p. 903.
- (32) *op. cit.*, p. 890.
- (33) *op. cit.*, p. 901.
- (34) *La Presse*, 6 juin 1852.
- (35) *La Presse*, 8 août 1849.
- (36) *La Presse*, 4 avril 1839.
- (37) L'artiste. Lettre à Mme George Sand.
- (38) *Histoire du Romantisme*, p. 205.
- (39) *Théophile Gautier*, p. 6.
- (40) Cf. à ce propos, article à paraître, Colloque du G.E.H.L.F. (Groupe d'Etude en Histoire de la Langue Française), LEDUC-ADINE (Jean-Pierre), « A propos de Courbet, un champ sémantique : l'excentrique ».
- (41) *La Presse*, 22 avril 1848.
- (42) *Le Moniteur Universel*, 11 mai 1868.
- (43) *Le Moniteur Universel*, 24 juin 1865.

GAUTIER ET LES ILLUSTRATEURS FRANÇAIS

Thérèse DOLAN STAMM

Pennsylvania

Dans le *Salon* de 1845, Charles Baudelaire juge ainsi la critique de Gautier : « M. Théophile Gautier, quand les œuvres vont bien à son tempérament et à son éducation littéraire, commente bien ce qu'il sent juste » (1). Il semble donc légitime de s'intéresser aux œuvres qui ont attiré son « tempérament » et son « éducation », et de considérer sa contribution à l'idéologie de l'art au 19^{ème} siècle.

Ses critiques des œuvres picturales de son temps sont bien connues, mais on a trop peu remarqué ce qu'il dit de l'illustration. Ce déséquilibre s'explique par le fait qu'il traitait essentiellement les œuvres exposées au Salon. Pourtant, il écrivit plusieurs articles qui prouvent son intérêt pour le débat sur la valeur des arts graphiques comme œuvres artistiques, controverse qui a influencé quelques-uns des critiques les plus renommés dans le domaine artistique et littéraire, et qui a eu une influence considérable sur la transition de l'art romantique au réalisme.

Les écrits de Gautier sur l'art comportent des articles sur les dessins, les gravures, les illustrations de livres et la caricature. Il a écrit également quelques essais qui analysent les styles graphiques de Gustave Doré, Henri Monnier, Tony Johannot, Victor Hugo, Grandville, Goya, Gavarni, et l'illustrateur suisse Töpffer. La contribution la plus significative de Gautier à l'esthétique des estampes consiste à établir une série de critères auxquels il se réfère pour juger les œuvres. Il insistait pour que les illustrations fussent

jugées pour elles-mêmes au lieu d'être regardées comme la traduction d'une œuvre achevée. Il était l'un des premiers critiques à réfléchir sur le dessin comme expression artistique ayant ses propres paramètres et ses qualités distinctives. Le rôle qu'il a joué en attirant l'attention du public sur l'importance des caricatures de Goya, a été fréquemment mis en valeur, et si l'on a accordé de la valeur à un aspect de sa critique artistique, c'est bien dans ce domaine. Il n'était pas moins enthousiaste dans la défense de l'art graphique auprès d'un public lassé des sujets néoclassiques et des excès romantiques des toiles du Salon. En outre, il a découvert aussi des qualités dans les créations des illustrateurs qui correspondaient à son esthétique personnelle, et, tout en vantant leurs créations, il défendait sa propre production littéraire.

L'attrance de Gautier pour l'art de l'illustration avait son origine dans l'identité d'objectifs du journaliste et de l'artiste littéraire. A plusieurs reprises il a qualifié de « peintres feuilletonistes » ou « journalistes du crayon » les illustrateurs dont les talents bien particuliers et spécialisés étaient inconnus en raison de la rapidité de leurs créations et leur reproduction dans des revues à bon marché. Dans son article de 1845 sur Tony Johannot, Gautier a fait ressortir les difficultés inhérentes à l'art du vignettiste qui devait interpréter la création d'un autre, et il a établi un parallèle entre l'art et le journalisme (2). Chacune de ces deux activités demandait une science incroyable, pour traiter toute gamme de sujets dans les limites du quotidien. Il fallait que leurs capacités comprissent l'adaptabilité, l'intelligence, l'esprit, et la rapidité manuelle. Il semblait que l'abondance de la production eût entraîné un refus d'examen critique de l'illustration comme genre sérieux, et Gautier a tenté de faire évoluer cette attitude injustifiée (3). Il a loué les illustrations de Johannot comme des œuvres achevées, que bien des artistes reconnus auraient eu des difficultés à égaler ; il a noté que le caricaturiste Gavarni était au fond plus sérieux que la plupart des peintres historiques. La grâce caractéristique, la vivacité, et la facilité que Gautier admirait dans l'art de l'illustration sont les qualités qu'il souhaitait dans son propre style journalistique.

Une raison bien plus importante encore pour la défense des arts graphiques par Gautier vient de la transposition d'art qu'il y a découverte. Baudelaire a fait remarquer qu'un des symptômes caractéristiques de son époque était que les arts tendaient, sinon à assumer les valeurs des autres arts, du moins à se prêter mutuellement de nouvelles forces (4). Personne

n'a pris fait et cause pour cet idéal caractéristique de son esthétique littéraire. Seul Gautier a dit : « J'avais un côté sculptural et plastique, j'ai été obligé de le renforcer » (5). Ses artistes préférés, soit littérateurs, soit dramaturges, soit peintres montraient toujours la capacité d'aller au-delà des limites esthétiques de leurs disciplines.

L'art graphique restait toujours près de l'idéal de la transposition pour Gautier, à cause de sa relation avec le mot imprimé. Gautier se plaisait à croire que Johannot, comme illustrateur de textes, avait un talent très particulier : « Il faut que l'artiste comprenne le poète et soit pour ainsi dire un littérateur » (7). Les dessins satiriques d'Henry Monnier rappelaient *les Caractères* de la Bruyère et *les Maximes* de la Rochefoucauld, tandis que l'art de Gavarni et de Gustave Doré rivalisait avec les chefs-d'œuvre des plus grands auteurs contemporains ; « si Doré a fait à sa manière ses *Odes* et *Ballades*, sa *Notre-Dame de Paris*, Gavarni n'a-t-il pas écrit avec le crayon lithographique sa *Comédie humaine* ? » (8). Gautier a représenté Johannot comme un journaliste qui avait écrit ses articles avec un pinceau ; réciproquement, il s'est considéré comme un écrivain qui peignait en prose.

C'était surtout dans l'art de Gavarni que Gautier trouvait une profonde affinité entre les graphiques et ses qualités de transposition. L'union du texte et de l'image dans la caricature captivait Gautier qui cherchait toujours à rivaliser avec elle par sa prose pittoresque. La légende au bas de la caricature possédait une existence sporadique jusqu'au 19^{ème} siècle. Ces accessoires spirituels se sont attachés d'une façon étroite à l'image, et Gautier les a vus comme inséparables (9). Gautier a souligné que les parties littéraires de l'art de Gavarni étaient la preuve de la réussite de ses transpositions. Il a annoncé les dessins de Gavarni comme vaudevilles, comme comédies, et comme romans de mœurs, genres dans lesquels Gautier lui-même s'essayait. Il a proclamé Gavarni le plus fécond des auteurs - et non des artistes - de son temps :

Gautier a classé Gavarni dans la lignée des grands auteurs et non des artistes, présentant ses personnages lithographiés comme les descendants de Molière, de Rabelais, de Cervantès. Pour Gautier, le spirituel Gavarni possédait la profondeur de Swift et le cynisme de Voltaire (11). En effet les œuvres complètes de Gavarni sont l'équivalent d'un ouvrage littéraire. Gautier a souvent comparé Gavarni à Balzac, parce que tous deux partageaient le même désir de créer des types, de saisir des physionomies précises, et d'évoquer une scène contemporaine dans leurs créations indivi-

duelles. De même, quand Gautier comparait Balzac aux artistes, il choisissait fréquemment des analogies graphiques. La précision dans la méthode de Balzac pour peindre le caractère restait pour Gautier plus proche de la qualité linéaire du dessin que du large coup de pinceau. « Dans ses portraits de femme, il ne manque jamais de mettre un signe, un pli, une ride, une plaque rosée, un coin attendri et fatigué, une veine trop apparente, quelques détails indiquant les meurtrissures de la vie » (13). Balzac connaissait et adorait la ville moderne de Paris, et son évocation de ses ruelles sombres et de ses trottoirs boueux devenait, d'après Gautier, « une eau-forte digne de Rembrandt, pleine de ténèbres fourmillantes et mystérieuses où scintille une tremblotante étoile de lumière » (14). Gautier a défendu la manière de Balzac contre le réalisme photographique qu'il détestait, et il l'a rapprochée du domaine de la caricature. L'analyse par Gautier de la technique descriptive de Balzac ressemble à celle du procédé caricatural. Quand Gautier décrivait des types littéraires dans l'œuvre de Balzac, il avait recours à nouveau au vocabulaire de l'imprimerie : Balzac employait « ces traits noirs qui nourrissent et soutiennent le contour » (17).

La compréhension par Gautier du pouvoir du dessin a stimulé sa propre prose descriptive. Dans son article « Un mot sur l'eau forte », Gautier a loué les « lumières tremblotantes, les pénombres mystérieuses, et les noirs profonds » de Rembrandt. Il a trouvé avec Piranèse des « étonnantes hallucinations architecturales où le monument prend l'aspect du cauchemar, où la ruine semble vivre d'une vie étrange et mystérieuse » (18). Ces qualités identiques apparaissent dans les descriptions personnelles de Gautier dans son *Voyage en Italie*, surtout en ce qui concerne son entrée à Venise, qu'il décrivait comme « un voyage dans le noir ». La lumière mystérieuse sur les canaux de Venise rappelle Rembrandt, que Gautier l'évoque ou non, tandis que les bâtiments surnaturels répètent l'un après l'autre les estampes de Piranèse. « Chaque homme, poète ou non », dit Gautier, « se choisit une ou deux villes, patrie idéale qu'il peut habiter par ses rêves, dont il se figure les palais, les rues, les maisons, les aspects, d'après une architecture intérieure » (18). Pour lui cette ville était Venise. Le roman illustré par l'estampe a fourni l'esthétique qu'il souhaitait tandis qu'il restait à Venise : « Nous croyons circuler dans un roman de Mathurin, de Lewis ou d'Anne Radcliff, illustré par Goya, Piranèse et Rembrandt » (20).

L'approbation de Gautier pour l'estampe vient non seulement de ses qualités intrinsèques et esthétiques, mais aussi du rôle qu'elle était destinée à

jouer dans l'art français du 19^{ème} siècle. Pour le critique du Salon, l'estampe comme véhicule artistique occupait une place secondaire. Si l'on publiait une estampe, ce n'était qu'à la fin d'une revue. Les critiques la considéraient comme la servante des arts. A l'avènement de la lithographie, l'estampe a pris de nouvelles dimensions et elle a complètement transformé le domaine des arts. Dès 1824, Adolphe Thiers avait constaté : « La découverte de la lithographie a opéré une véritable révolution » (21). Il a fait remarquer que la facilité offerte par cette nouvelle méthode permettait à l'artiste de saisir ses premières impressions « avec tout le génie de l'original, avec sa touche, ses négligences, son expression, son esprit » (22). Les dessins spontanés qui servaient de réflexions préliminaires pour les œuvres achevées étaient désormais accessibles au public grâce à des méthodes économiques de reproduction. Thiers a noté l'enthousiasme avec lequel ces œuvres ont été accueillies, et il a souligné le réalisme qu'elles contenaient. Néanmoins, la lithographie restait pour lui un genre subalterne, et son observation que « la lithographie n'est que l'art du croquis » montrait le conservatisme de l'attitude académique dans la hiérarchie du style artistique.

Au milieu du 19^{ème} siècle, les critiques progressistes réclamaient un renouvellement de l'art. Dans son article « De l'art moderne », écrit en 1855, Gautier a regretté le déclin de cette grande époque de la peinture, en soutenant que l'art de son temps n'offrait que des formules surannées ne correspondant en rien aux besoins de l'époque. Il avait justement observé que l'art de cette période était éclectique et mal centré (23). Ses revendications sur la nécessité évidente de faire quelque chose - mais quoi ? - reprenaient les lamentations de Baudelaire dans le *Salon* de 1846, où le poète déclarait que la grande tradition était perdue, et que la nouvelle n'était pas encore trouvée (24). C'est à ce moment-là que furent écrits les premiers articles proposant le glissement du style et du sujet de l'estampe à la toile de l'artiste. Les articles de Gautier sur l'estampe ont joué le rôle d'agent provocateur pour cette prise de position esthétique radicale, et ont servi de base à l'appréciation de la caricature comme une discipline sérieuse et raffinée dans les œuvres de Baudelaire, de Champfleury et des Goncourt.

Au lieu d'imiter l'idée de la beauté qui, depuis l'Antiquité, était immuable, Gautier a recommandé aux artistes de trouver leurs propres formes esthétiques et de les exprimer de façon convenable, même s'il fallait abandonner les normes traditionnelles de ce qui était acceptable en art. Ainsi il s'est intéressé à la caricature qui semblait attaquer la beauté, mais qui, en fait, ouvrait une voie nouvelle à l'art moderne. La caricature, qui a atteint son

apogée en France durant la vie de Gautier, a englobé la satire des lignes et des formes aussi bien que l'étude des mœurs contemporaines. Dans le domaine artistique, la caricature était utile comme exercice du dessin et comme discipline pour l'acuité de l'observation, mais elle restait un genre inférieur. Comme genre artistique, la caricature s'opposait à la notion traditionnelle de beauté parce qu'elle transformait d'une manière radicale des faits objectifs. Du point de vue du style, le caricaturiste présentait une exécution en ébauche tirée de la mémoire, et non d'un modèle, et dont le grotesque était bien souvent exagéré. La foule était attirée par la caricature à cause de sa référence à la vie contemporaine ; ainsi les milieux artistiques officiels ont refusé de l'accepter parce que la caricature n'appartenait pas à la hiérarchie traditionnelle des genres. Donc, proposer la caricature comme un des beaux-arts signifiait que Gautier prenait position contre la tradition.

Gautier proposait qu'on acceptât la caricature comme un nouveau genre artistique parce qu'il faisait grand cas de sa libération des narrations conventionnelles empruntées à la littérature et à l'histoire. Il appréciait aussi la liberté de son exécution. Gautier a noté qu'on avait exclu Gavarni des salons officiels parce qu'il n'était qu'un barbouilleur, mais Gautier a soutenu que le croquis, la caricature étaient l'équivalent des œuvres estimées : « Gavarni, disent les pédants, n'est qu'un caricaturiste, un faiseur de croquis plus ou moins frivoles qu'on peut feuilleter pour s'amuser, mais qui n'ont rien de commun avec l'art. Les pédants se trompent, Gavarni est un artiste de plus haut titre et du meilleur aloi » (25). À la caricature manquait la qualité de finesse qui était l'empreinte du dessin académique, mais pour Gautier, ce reproche ne justifiait pas le refus d'admettre Gavarni parmi les artistes vénérés : « Ce qui fait de Gavarni un homme à part, c'est que l'improvisation ne nuit en rien chez lui aux véritables exigences de l'art. Malgré son apparence frivole, il est plus sérieux au fond que bien des peintres d'histoire » (26).

La défense du croquis par Gautier se réfère à sa propre méthode littéraire. Lui-même assimile l'artiste à l'écrivain dans son *Voyage en Italie* : « Comme ces peintres qui repassent à l'encre les dessins à la mine de plomb qu'ils craignent de voir s'effacer, nous assurâmes d'un trait plus appuyé les mille linéaments crayonnés dans notre mémoire » (27). Gautier appréciait dans le croquis la vigueur de la première idée, la rapidité de la réponse instinctive à la réalité observable. Voilà les qualités essentielles qu'il estimait et qu'il essayait de mettre en pratique dans sa propre prose et dont on trouve la preuve dans un de ses derniers ouvrages, *Tableaux de Sièges*.

Le sujet choisi est peut-être trop indéfini, ne vaut pas la peine d'être encadré, mais on découvre souvent dans ces dessins « plus d'une expression naïve, plus d'une familiarité vivante, qui manquent aux ouvrages préparés en vue du public. C'est la différence », termine-t-il, « d'une lettre intime écrite au courant de la plume à une épître longuement travaillée » (29). Le titre *Fusains et Eaux fortes* convient parfaitement au recueil de 1880, qui rassemblait les écrits de Gautier sur des sujets divers, comme les sculptures de Michel-Ange ou l'inconfort des logements modernes.

La rapidité d'exécution et le caractère mineur de ce genre de dessin ont été prônés par Gautier comme une sténographie expressive qui captivait plus qu'une page de prose : « Un croquis de Goya, quatre coups de pointe dans un nuage d'aquatinta en disent plus sur les mœurs du pays que les plus longues descriptions » (30). Gautier a répété cette affirmation dans une préface à *l'Univers illustré*. Par ces observations Gautier faisait entendre qu'il enviait cette facilité d'exécution artistique comparée aux difficultés de la prose, auxquelles il faisait souvent allusion dans ses œuvres.

Gautier se servait souvent de ses textes sur l'illustration pour attirer l'attention du public sur ces questions sérieuses de la peinture de son époque. Il a loué les artistes graphiques qui faisaient preuve d'un réalisme raffiné dans leurs œuvres où il pouvait découvrir une vérité caractéristique par une exactitude poétique, et non une imitation servile. Gavarni était pour Gautier ce que Guys était pour Baudelaire : le peintre de la vie moderne. Avec les écrits de Baudelaire et de Champfleury, les articles de Gautier sur l'illustration forment la défense la plus nette de l'art de la caricature du 19^{ème} siècle. Quand Gautier a décidé de traiter sérieusement le procédé de l'illustration, il a essayé de dissiper le mythe de l'art graphique comme genre inférieur dont le but n'était que d'amuser le public. Pour Gautier, le dessin réalise une œuvre qui se distingue par son originalité, sa verve, et son audace face aux traditions de l'art classique.

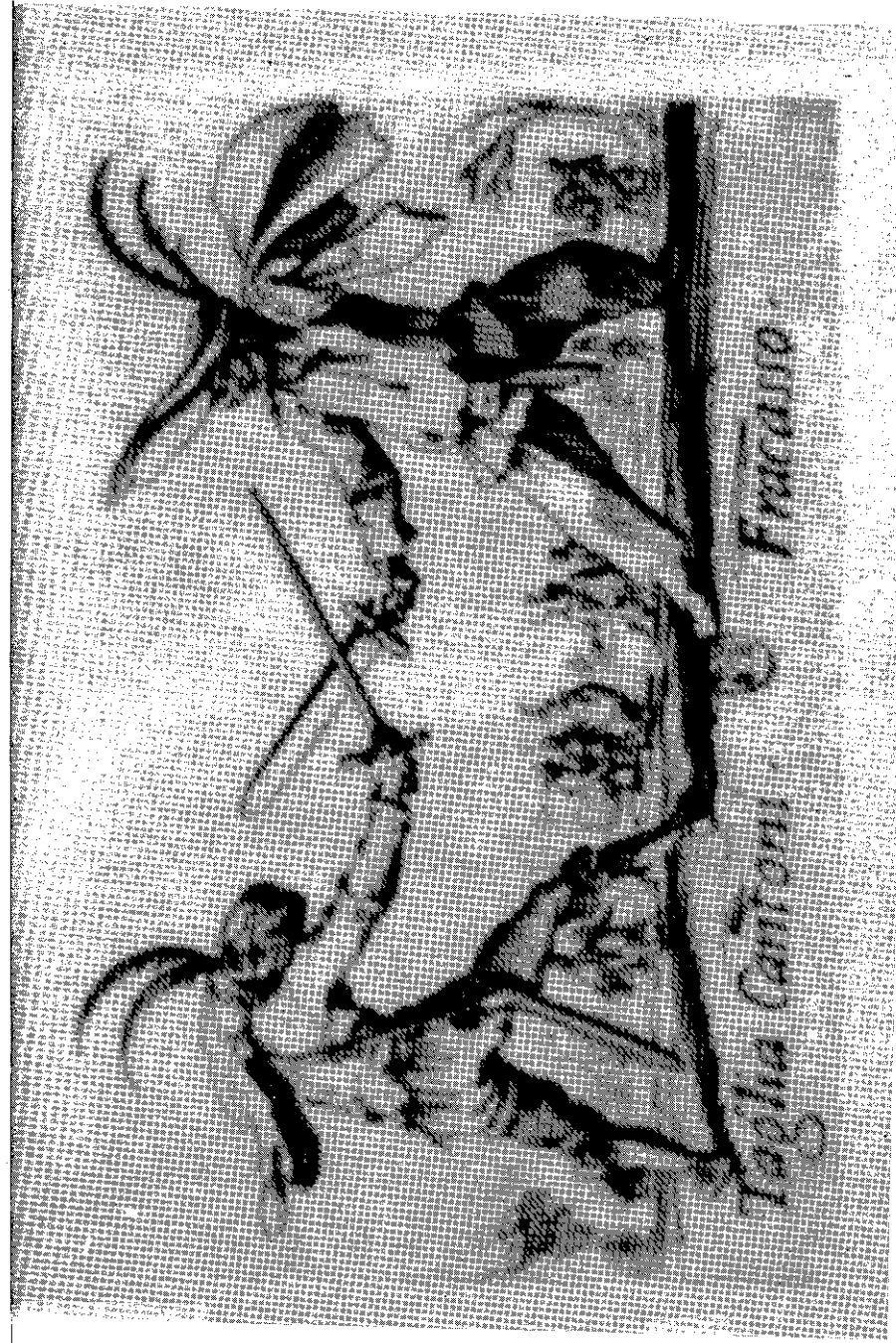
Comme dernière observation stylistique sur Gautier et l'art graphique, je voudrais noter que ses écrits sur l'illustration sont brillants et vivants. On sent un engagement véritable de Gautier quand il prend sa plume pour défendre les artistes graphiques, et le résultat le plus souvent est une critique de haute valeur, écrite en une prose vigoureuse. Gautier abandonne sa manière descriptive, et plaide avec passion pour le développement d'une nouvelle esthétique, qui, en même temps, confirme et justifie sa propre prose descriptive. Il était, et est encore, selon ses propres termes, « un homme pour qui le monde visible existe » (33).

NOTES

Je voudrais remercier M^{me} K. Porker Aichele de Bryn Mawr, Pennsylvania pour ses commentaires substantiels et ses suggestions qui ont aidé énormément à la présentation de cet article. Je me dois aussi de remercier l'American Council of Learned Societies pour une bourse qui m'a permis d'assister à ce colloque. M^{me} Diana Regan de Wallingpoed, Pennsylvanie et M^{me} Eva Bourbouze de Paris, France m'ont apporté une aide précieuse.

- (1) Charles Baudelaire, « Salon de 1845, » *Curiosités esthétiques*, Paris, 1889, p. 12.
- (2) « Comme le journaliste, l'illustrateur doit être toujours prêt sur tout ; qui de nous sait ce qu'il écrira demain ? Dans un même article, le hasard des représentations peut nous faire passer de la Suisse à l'Égypte, de l'antiquité la plus reculée à l'actualité la plus palpitante. Ce sont, à chaque minute, des sauts de deux mille ans et deux mille lieues ; il faut connaître tous les temps, tous les pays, tous les styles. C'est là une difficulté dont on ne tient pas compte et qui est immense. Accepter un sujet ou le choisir, c'est tout autre chose. Aussi quelle souplesse, quelle intelligence, quel esprit toujours prêt, quelle main hardie il faut pour ce périlleux métier ! » Théophile Gautier, « Tony Johannot, » *Portraits contemporains*, Paris, 1881, p. 228. Ces mots écrits en 1845 font un parallèle avec l'observation de Gautier dans la *Gazette de Paris*, 19 novembre 1870, sur la responsabilité du journaliste critique : « improviser toutes les semaines quatre ou cinq lignes, sur les sujets les plus divers et les plus inattendus, et des lignes brillantes...des lignes d'une correction rapide et certaine dans leurs jets impétueux, pleines de ces bonheurs qu'on ne trouve pas en cherchant, tour à tour ironiques et enthousiastes, mêlant à la pensée des autres la fantaisie et la personnalité de l'écrivain, il faut pour y suffire avoir vraiment le diable au corps. » Voir aussi son article sur Jules Janin pour son attitude envers les difficultés du journaliste : « Jules Janin, » *Portraits contemporains*, pp. 202-209.
- (3) « Le bourgeois qui voit un homme de talent faire très-vite une jolie chose, se croit volé. Aussi les habiles s'enferment dans leur cabinet, ne fut-ce que pour dormir, placent une lampe allumée près de leurs carreaux, et disent avoir passé trois mois à l'œuvre enlevée en trois jours. » Gautier, « Tony Johannot, » p. 226. Voir aussi ses pensées sur Célestin Nanteuil in *Histoire du romantisme*, Paris, 1884, p. 60.
- (4) Baudelaire « Eugène Delacroix » *Curiosités esthétiques*, p. 195.
- (5) Emile Bergerat, *Théophile Gautier, souvenirs et correspondance*, Paris, 1911, p. 11.
- (6) La tragédie *Cinna* de Corneille a rappelé la sculpture de Michel-Ange à Gautier, tandis que sa lecture des *Orientales* de Victor Hugo a suggéré l'observation que le poète « quitte indifféremment la lyre pour la plume et la plume pour la lyre. » Théophile Gautier, « Excellence de la poésie » *Fusains et eaux-fortes*, Paris, 1880, p. 53. Du grand peintre romantique, Eugène Delacroix, Gautier a écrit : « S'il exécutait en peintre, il pensait en poète, et le fond de son talent est fait de littérature. » Théophile Gautier, *Le Moniteur*, 18 novembre 1864.

- (7) Gautier « Tony Johannot » p. 227.
- (8) Gautier « Henry Monnier » *Portraits contemporains*, pp. 34-35. Gautier, « Gavarni, Gustave Doré » *L'Artiste*, décembre, 1857, p. 224.
- (9) L'existence de la légende en caricature a servi d'une sorte de démarcation au dix-neuvième siècle entre les critiques de la caricature tels que Balzac, Gautier, et les Goncourt qui en faisaient grand cas, et Baudelaire et Champfleury qui la considéraient comme un affaiblissement à l'image. Voir Thérèse Dolan Stamm, *Gavarni and the Critics*, Michigan, 1981.
- (10) Gautier « Gavarni » *Portraits contemporains*, pp. 337-38.
- (11) *Ibid.*
- (12) Gautier « Les Enfants terrible, » *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, 1883, p. 292.
- (13) Gautier « Honoré de Balzac » *Portraits contemporains*, pp. 108-109.
- (14) *Ibid.*
- (15) *Ibid.*
- (16) *Ibid.*, p. 114
- (17) *Ibid.* Gautier a trouvé aussi dans les chansons de Béranger « une foule de types qu'il a croqués en quelques couplets. » Gautier « Béranger » *Portraits contemporains*, p. 42. Le roi d'Yvetot, Roger Bontemps, le marquis de Carabas, Frétillon, et Lisette étaient pour Gautier « pétillantes eaux-fortes, croquis légers...qui valent les tableaux les plus achevés. » *Ibid.*
- (18) Gautier « Un mot sur l'eau-forte » *Tableaux à la plume*, Paris, 1880, pp. 232-33.
- (19) Gautier *Voyage en Italie*, Paris, 1884, pp. 65-66.
- (20) *Ibid.*, p. 69.
- (21) Adolphe Thiers « De la lithographie et de ses progrès, » *La Pandore*, n.259, 30 mars 1824.
- (22) *Ibid.*
- (23) Gautier « De l'art moderne » *L'Artiste*, 5^{ème} série, volume X, 1853, pp. 135 ss.
- (24) Baudelaire « Salon de 1846 » *Curiosités esthétiques*, p. 194.
- (25) Gautier « Gavarni » *Souvenirs*, p. 171.
- (26) *Ibid.*, p. 117.
- (27) Gautier, *Voyage en Italie*, p. 293.
- (28) Gautier, *Tableaux de siège*, Paris, 1880, pp. 106-07.
- (29) *Ibid.*, pp. 107-08.
- (30) Gautier, *Cabinet de l'amateur*, Paris, 1842, p. 537.
- (31) Gautier, *L'Univers illustré*, n° 11, 22 mai 1858.
- (32) Feydeau a noté que Gautier envoyait l'artiste parce qu'il trouvait sa profession plus facile que celle de l'écrivain. Ernest Feydeau, *Théophile Gautier, souvenirs intimes*. Paris, 1874, p. 130. Même à la fin de sa vie, Gautier a juré qu'il était né pour la peinture, et Emile Bergerat a conclu que « le Livre lui avait volé ses sujets de tableaux, » Emile Bergerat, *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, 1911, p. 242.
- (33) Gautier cité par Paul Bourget, *Nouvel essai de psychologie contemporaine*, Paris, 1891, p. 141.



Jacques CALLOT — *Duel entre Taglia Cantoni et Fauraro*



Jacques CALLOT — *Les Songes drolatiques de Pantagruel*
(Planche LXXX, 1565)

CALLOT EN NOIR ET BLANC

Nicole BILOUS,
Université de Constantine

I

La gravure offre à la littérature la réalisation symbolique d'un épuisant idéal : la reproduction originale. Parler de la place de Callot dans l'œuvre de Gautier conduit à parler d'intertextualité. Ce nom s'associe au passé littéraire que s'était choisi, par avance, l'auteur du *Fracasse*. *Airs de famille* (1) des *Grotesques* de Callot, des « grotesques » de Saint-Amant, des *Grotesques* : à la réversibilité près de la filiation. Par une prévisible synecdoque, le nom du graveur lorrain, rarement mentionné pour lui-même, en vient à désigner ses personnages.

Pour le sémioticien, *Tartaglia*, *Brighella* ou *Pulcinella* et tout à la manière de Callot, comportent les traits suivants :

- dans l'ordre plastique (celui de la perception immédiate) (2).
 - des graduations du signifiant : le rapport du noir et du blanc (fréquence des hachures, par opposition au trait simple. Les *Caprices* juxtaposent les deux) ; la forme dans laquelle s'inscrivent les personnages (ou la difformité : les *Gubbi*) ; leur disposition dans l'espace (attitudes et silhouettes).
 - des graduations du signifié : familièrement on parle de pointes, d'angles aigüs. La verve de Gautier s'épanche dans les prolongements connotatifs de

telles graduations. Il multiplie les métaphores de tous niveaux : éperons en ergots, moustaches en crocs, en virgules, nez évoquant l'Etna (3).

Toutefois, la description symbolique substitue insensiblement à la comparaison des formes celles des objets. L'identification fonde la représentation :

- dans l'ordre iconique (celui de la perception culturelle, médiatisée par le lexique).

— Le signifiant y prend une valeur différentielle, celle des traits qui permettent de replacer un signe dans l'ensemble des systèmes qu'il actualise : la gravure, Callot, la série des *Balli* ou des *Fantaisies*, selon que les personnages sont disposés en couples affrontés, ou en postures contrastées de format réduit.

— Le signifié regroupe les traits qui permettent d'intituler ou de définir. Les *Balli* décrivent les emplois de la commedia dell'arte. Les *Fantaisies* représentent des nobles. Ces critères dénotatifs vacillent devant les *Gubbi*, datés par leur accoutrement, invraisemblables par leur laideur et leur nombre.

Viennent les relayer les connotations sentimentales : apitoiement devant les *Gueux*, les *Misères de la guerre*, ou dégoût, moderne, devant les *Supplices*. Mais les séries « grotesques » partagent le spectateur entre le plaisir de la surprise et le jeu grisant des rapprochements. S'y ajoutent les contraintes du genre, qui lient la gravure de mœurs au sort de son époque.

Le réalisme historique joint volontiers la métonymie à la synecdoque : « Callot » en vient à désigner l'œuvre entière, puis le siècle. Attendu dans la reconstitution, il peut déconcerter le lecteur attentif, et cultivé, dans un emploi anachronique.

C'est affaire de discours : fiction d'une part, critique littéraire de l'autre, exploitent le trope initial sur des conventions de lecture différentes. -1- La fiction. Lorsqu'elle conclut le portrait d'un personnage secondaire, le sicaire Jacquemin Lampourde chargé d'exécuter Sigognac, la mention de Callot, au moment où l'action multiplie les péripéties, vient étayer la vraisemblance.

Cependant, pris dans un processus de personnification (énallage temporel, verbe de goût, prénom même) : *Tout cela lui composait une physionomie la plus hétéroclite du monde, de celles que Jacques Callot aime à croquer de sa pointe originale et vive* (F. 348), Callot menace l'équilibre diégétique, lequel réclame une rigoureuse séparation entre décrit et descrip-

teur. Le paradoxe se surmonte si l'on relie ce présent à sa source, le narrateur, et puisqu'il est extradiégétique : Gautier, critique d'art. L'effet de réel s'est donc mué en un contradictoire effet de signature.

-2- Mentionné par le métatexte dénotatif, la critique littéraire (4), Callot fournit deux possibles emplois :

- l'un, isochronique (quand le contexte se réfère aussi au 17^{ème} s.), qui peut être

— dénotatif : Quand Gautier rend compte du *Cabinet de Scudéry*, qui emprunte ses arguments à des tableaux et des gravures et *s'étend fort longuement sur l'œuvre de Callot* (G.II.153), il renseigne, en effet, aussi bien sur Callot que sur Scudéry. Notons pourtant que Gautier, lui, ne s'étend pas comme si, malgré son capital de crédibilité, le discours critique se sentait encore tenu à l'exigence fictionnelle d'éluder le décrit-descripteur.

— ou connotatif : lorsque les Callot ne sont qu'un équivalent iconique des créations poétiques étudiées. Pourtant, ni la précision des références, ni la formulation métasémiotique (supposant la connaissance des méthodes du graveur) : *Son trait est fin et brusque à la manière de Callot, avec quelque chose d'excessif et d'étrange qui fait que les figures qu'il dessine ont des airs de famille avec les Tartaglia* (G.I. 269), n'éclairent le style de Saint-Amant. Marché de dupes que cet échange représentatif entre gravure et littérature ! N'admet-il pas souvent une redondance descriptive : *le fanfaron n'est pas moins amusant, avec sa tournure cambrée, comme les « Grotesques » de Callot, le pied en avant, la main sur la hanche, la tête renversée* (G.II. 145), qui suffirait à mettre en cause la vertu représentative de l'allusion ?

La référence à un autre système de représentation (connotation intersémiotique), dessert le métatexte dénotatif. Il délaisse le texte, son objet, pour une fiction spécifique : le siècle esthétique que toute histoire littéraire souhaite édifier.

- l'emploi anachronique ne peut être que connotatif. Qu'il soit déporté en amont vers Villon (G.I. 22), ou en aval vers Hoffmann et Hugo (5), il ne semble pas souffrir de son incohérence avec le contexte. Il ferait plutôt fond sur la diversité, puisque « Callot » n'est employé qu'en relation avec Michel-Ange, Goya ou Rabelais le graveur (6). C'est qu'il emprunte directement au noyau sémique de la mention, et pas à son entourage métonymique (le 17^{ème} s.).

— Un sème plastique « contrariété des lignes », aligné sur un sème iconique connotatif « monstruosité » à nuance tantôt modale « invraisemblance »,

tantôt axio-logique «répulsion», intègrent «Callot» alternativement dans :

- un paradigme sémantique binaire Callot/Lawrence (7)
Callot/Massacio (8)

esquisse grotesque / peinture suave

formulation à peine déguisée du grotesque/sublime cher aux romantiques.

- un paradigme sémantique ternaire : *Ni les grands traits à la Michel-Ange, ni les curiosités dignes de Callot, ni les effets d'ombres et de clair à la façon de Goya, rien n'a pu trouver grâce devant eux ; ils l'ont renvoyé à ses odes, quand il a fait des romans ; à ses romans, quand il a fait des drames* (M. 17).

Michel-Ange / Callot / Goya
ode / roman / drame

Progression indexée sur celle de la fiction littéraire, et comme la réponse de la littérature romantique à son exigence critique : la Préface de Cromwell confirme le théâtre comme dépositaire de l'indosable « mélange », ou plutôt contrariété des genres.

Reportées sur un tableau, les mentions de Callot font de l'isochronie et de l'anachronie les pôles de deux circuits interdiscursifs indépendants :

mention \ genre	roman	critique	genre \ texte
isochronie	effet de réel	effet d'histoire littéraire	fiction
anachronie	effet de signature	effet d'école littéraire	métatexte

A partir de la représentation issue de la source iconique, la mention isochronique redouble l'identification de l'image au texte, tandis que la

mention anachronique la transpose au niveau métatextuel. Or, qu'il soit iso ou anachronique, l'emploi connotatif ne peut produire que des « effets », similaires ou conjoints :

- par réciprocité : toute citation renvoie à celui qui cite ; tout siècle littéraire à l'école qui l'a inventé.
- par complémentarité : la référence historique fournit au roman un élément descriptif, et à la critique un schéma narratif (auteur-école-siècle).

Par conséquent, c'est à l'usage connotatif de la mention que l'on doit le double et corrélatif glissement du texte à l'image et du métatexte à la fiction. Non qu'en son lieu, la critique d'art ne décrive peinture ou gravure pour elles-mêmes, mais, sans retourner le reproche, prétendre que Gautier fait de la littérature dans son esthétique, du roman dans sa critique littéraire, on s'aperçoit vite que le lexique métapictural n'échappe pas non plus à l'assimilation représentative.

Celle-ci le dévoie :

- dans son propre domaine, vers le lexique mondain. On parle d'une représentation comme d'une scène réelle. La langue y invite qui ne fournit que rarement les distinctions nécessaires (9).
- dans le domaine littéraire, vers le lexique métatextuel.

— La rhétorique du descriptif - (le verbe « décrire » introduit les passages les plus caractéristiques) emprunte systématiquement au lexique de l'art pour parler de la production littéraire. La métaphore, celle de la *couleur du style* (10) facilite les rapprochements les plus aléatoires. Mais la syllepse suffit à qualifier les phases du processus descriptif : *esquisse, portrait, touches, effets d'ombre*.

Les deux déviations coïncident lorsque les familières métonymies de la cause matérielle : « pinceau, plume, pointe » ne désignent plus le peintre, mais le poète.

lexiques genres	métatextuel	métapictural	descriptif
fiction			
critique d'art			
critique littéraire			



régime normal



manque

régime
d'emprunt

Lexique et phrases métapicturaux sont prédestinés par l'analogie de niveau et de référent (décrivant une représentation) à rallier le métatexte. Ils lui procurent l'illusoire objectivité grâce à laquelle il s'édifie sur la fiction sans cependant y échapper. Le présent tableau fait apparaître leur inexistence à titre autonome et leur corrélative dépendance de la fiction et de la critique littéraire, qui est elle-même la marque de la nature hybride ou métatexte.

— Dans le domaine sémantique, c'est l'axe couleur/non-couleur qui fait l'objet du principal emprunt. Considérée comme la propriété originelle du réel, celle dont la reproduction rend la représentation acceptable, la couleur devient l'unique but du style littéraire. Celui du génie complet, de Hoffmann, est donc hyperboliquement coloré : *un prisme magique et changeant où se réfléchit de toutes les couleurs de l'iris une queue de paon où le soleil a réuni tous ses rayons*. C'est pourquoi l'autre terme de l'opposition recouvre non pas le blanc/noir, mais les grisailles et généralement toute composition *monochrome* (G.II. 233). Le système des couleurs et des tons est le support de la picturalité. Sans lui, la peinture dégénère en accessoire : le trumeau !

La place de la gravure dans la table des valeurs plastiques est donc paradoxale. Elle ne rentre pas directement en opposition avec la peinture,

puisque celle-ci emploie le blanc... Dans l'avant-propos au *Capitaine Fracasse*, quand il fait allusion au long sommeil du projet dans ses cartons : *Pourquoi aller reprendre au fond du passé ce vieux rêve... et peindre laborieusement cette esquisse dont les premiers traits à peine avaient été jetés sur la toile au crayon blanc ?* (F. 502), Gautier rappelle l'usage de l'esquisse aux trois crayons sur l'imprimatura, couche préparée.

Mais de cette étape du travail, l'œuvre achevée ne doit plus porter de trace, car, pour la peinture romantique, les ombres ne s'étudient pas à part de la couleur qui tend de plus en plus à remodeler et s'appropriier les formes esquissées au préalable. Aussi le modèle conçu à part, pour lui-même, est-il incomplet, mauvaise imitation picturale de... la gravure (11). Jouant sur une opposition unique mais complète, celle du blanc et du noir, la gravure est un genre autonome, d'une force représentative égale à celle de la peinture.

genres	valeurs				valeurs régimes
	blanc	clair	foncé	noir	
esquisse picturale	+		+		préparation
gravure	+			+	représentation
cameau		+	+		décoration
peinture		+	+		représentation

Ce remaniement privilégie les genres extrêmes, ceux qui épuisent la logique de leur matériau, et mettent l'accent sur la recherche plastique, négligeant pour une fois la représentation.

Cependant, si on le replace dans son contexte effectif, celui de la critique littéraire, le nouveau système perturbe l'organisation métaphorique puisqu'il fournit deux analogues concurrents à la désignation de la production littéraire. Une nécessaire dissimulation de la gravure et de la peinture s'effectue alors :

- pour la signification iconique

— par une première répartition peinture-réalisme/gravure-fantastique. L'ivresse s'y rencontre comme corrélat sémantique de la narration fantastique (*Quel autre qu'un ivrogne et un hypocondre (aurait pu décrire) ces monstres informes, ces caricatures grotesques, ces masques à la manière de Callot ou des Songes drolatiques de Rabelais qu'il (Hoffmann) fait voir sur des fonds noirs ou blancs.* (Cf 10). Le conte se veut transcription du songe : ainsi le veut la langue. Des *Songes drolatiques* aux *Contes drolatiques* de Balzac et Doré, la continuation est fervente, et l'ivrognerie motif obligé. Parente du songe - les rêves sont rarement colorés, et du conte - les graveurs sont épris de liberté descriptive, la gravure parachève le dispositif réaliste de la littérature fantastique.

— Une seconde répartition peinture-exactitude/gravure-stylisation écarte la nuance péjorative de monotonie qui atteint la gravure lorsque le Blanc/noir est assimilé à la non-couleur. La pauvreté des moyens met en valeur la pertinence et la virtuosité. La gravure prend un prestige croissant auprès des peintres et de leurs commentateurs : le « peintre de la vie moderne » est l'aquafortiste.

- Pour la signification plastique, la gravure se dissocie définitivement de la peinture. A ce niveau, ce n'est plus l'analogie qui joue mais la réelle identité : — du mode de production. Et Callot s'y prête exactement (mieux que Goya, peintre également, et dont la technique est différente), puisqu'il a le premier combiné résistance du support, le vernis dur, et souplesse du geste, en remplaçant le burin par la pointe. A la nature près de la résistance, toute mentale, c'est le geste de l'écriture. L'isotopie de l'inscription fixe le blanc/noir dans son statut final de surface/trait, alors que la gravure pouvait encore le renverser. Elle inverse aussi la disposition de l'esquisse picturale, c'est-à-dire du brouillon littéraire. Le débutant qui esquissait ses romans au blanc comme des tableaux, a fait place au feuilletoniste, au *noircisseur de blanc* (12). Les valeurs s'inversent aussi. Hantise de la page à

remplir, le blanc a la positivité du labeur littéraire, le noir garde la magie des visions de la *chambre noire* (13).

— pour le mode de reproduction, l'impression complète l'identité. L'évolution de l'édition depuis le 17^{ème} siècle confirme cette affinité. Longtemps publiée à part, ou confinée dans la paratextualité décorative : titres, frontispices, culs-de-lampe, la gravure devient illustration. Ses personnages ne se dissocient plus de ceux de la littérature.

II

La définition de l'intertexte s'applique au fonctionnement de l'œuvre de Callot dans le texte de Gautier dans la mesure où :

-1- L'emprunt du métalangage pictural par le métalangage littéraire crée le lexique intermédiaire indispensable pour traduire les gravures.

-2- N'étant pas seulement supporté par des sèmes analogiques, mais aussi par des coïncidences plastiques, ce lexique permet des explications réciproques, impossibles en principe (un message ne pouvant, dans un autre code, qu'être traduit) :

transformations régimes	traduction	explication
homosémiotique	gravure 1 - gravure 2 influence	texte 1 - texte 2 intertexte
hétérosémiotique	texte-gravure illustration	gravure-texte intertexte

-3- Il ne s'agit plus alors de transformations sémiotiques, portant sur le lexique, comme la métaphorisation de l'écrivain en graveur, d'autant plus banale lorsqu'elle s'autorise d'une coexistence réelle chez Hugo, Gavarni ou le pseudo-Rabelais.

Les transformations affectent des points particuliers du texte, et sont signalées par un mot ou une séquence, lesquels, orientant la lecture vers l'intertexte, fonctionnent comme un interprétant (14).

L'interprétant le plus économique, celui qui, avec la moindre présence textuelle évoque le contexte discursif le plus précis est le titre. Outre sa fonction normale (il désigne l'ouvrage tout en y étant inclus), il fournit dans la gravure l'ancrage linguistique de l'intertextualité. A preuve l'illustration, qui reprend, en sous-titre, le texte dans lequel elle est insérée.

Intermédiaire entre le texte et le discours attaché à l'intertexte gravé, l'interprétant est soit directement textualisé, soit évoqué à son tour par des mots auxquels il est associé dans le sociolecte culturel.

-1- Implicite, l'interprétant se trouve de plain-pied avec le discours interprétatif qu'il renforce aux dépens de l'intertexte lui-même.

Pris dans une allusion alternativement complète (à partir des deux auteurs concernés : *un recueil de Callot et de Goya complet d'Albertus*), ou partielle (par association d'un auteur au titre lexicalisé : *Son crayon si capricieux pourtant n'a point eu de caprice qui n'ait eu un but* (15)), le titre des *Caprices* engage deux transformations sémantiques successives :

— de caprice 1 = synthèse de deux opposés « détermination » + « arbitraire », colorée négativement par le second, à caprice 2 = « liberté » + « détermination », qui en est le renversement.

— de ce dernier, qui désigne le style (il est associé au dessin, connotant, sans quitter la gravure, la spontanéité de l'imagination créatrice) — à caprice 3 série de variations à l'unité plus stylistique que thématique.

Antonyme de « songes » dans le lexique métatextuel, « caprices » déplace la perception de l'originalité du référent vers le style : les *suenos de la razon* deviennent les raisons du style. De l'intertexte, l'interprétant ne reprend que la marque du pluriel, opposant la série descriptive à la suite narrative, le roman *pittoresque* à l'autobiographie plus ou moins déguisée.

L'implication de l'interprétant a donc pour effet d'orienter l'intertextualité de la gravure vers une désignation métastylistique. Le texte d'accueil devient à son tour l'interprétant qui, dans les illustrations de Doré, permet de relire les *Balli*, les *Nobles* ou les *Gueux* : *Les personnages s'y présentent comme dans la nature par leur forme extérieure, avec leur fond obligé de paysage et d'architecture. Les costumes sont décrits, leurs gestes dessinés ; et quand ils parlent, ils emploient la langue de leur époque. Figurez-vous que vous feuillotez des eaux-fortes de Callot ou des gravures d'Abraham Bosse historiées de légendes* (F. 503). Il fonde un interstyle pictural. Mais ce

renversement, suivi par la critique ultérieure, n'est destiné, dans le propre métatexte de Gautier, qu'à dissimuler en invoquant la perfection de la reconstitution, le travail intertextuel qui la sous-tend.

-2- Explicité, l'interprétant peut intituler le texte d'accueil lui-même : *Le capitaine Fracasse*, dont la fonction est soulignée au chapitre 7, où le roman justifie son titre.

De plain-pied avec le dispositif d'intitulation textuel, l'interprétant explicite oriente l'intertextualité de la gravure vers une désignation métatextuelle. Deviennent alors secondaires les allusions du discours interprétatif. Malgré quelques emprunts plastiques, notamment les 8 des plis de la fraise, Bosse, contemporain de Callot et auteur d'un *Capitaine Fracasse*, n'est pas cité dans le courant du texte. De l'inter-style pictural Callot-Bosse, n'est retenue que la différence de genre : le Fracasse de Bosse est ridicule, celui de Callot fantaisiste, et son allure ne fait pas déchoir le gentilhomme qui l'emprunte.

• L'individuation de l'intertexte (le titre correspond à l'un des *Balli*) transforme la lecture du roman en processus d'identification. Fracasse n'est pas le nom, mais le surnom du protagoniste. *Spectacle assez grotesquement mélancolique du jeune baron dans ses vieux habits, sur son vieux cheval, accompagné de son vieux chien, comme ce chevalier de la mort de la gravure d'Albert Dürer* (F. 15), la présentation révoque Callot pour un « vieux » graveur, dont le prénom et le sujet (*La Mélancolie*), aux résonances intertextuelles (*Albertus ou la comédie de la mort*) et métadiégétiques (d'Albert protagoniste et narrateur de *Mademoiselle de Maupin*) révèlent en Sigognac un double romanesque de Gautier.

Sigognac prend corps par appoints successifs de costumes :

— *l'habit de fantaisie* de la comédie sérieuse, que le directeur de la troupe lui prête pour remplacer les vieux habits parternels.

— celui du fanfaron, complété par un appendice nasal démesuré (Callot encore), *demi-masque* pour demi-comédien et gentilhomme-gueux.

La narration décalque le modèle dramatique classique de la péripétie avec reconnaissance :

château de
la misère — baron de Sigognac → Capitaine Fracasse château du
Isabelle → Comtesse de Lineuil → bonheur

Deux disparitions l'enclenchent, toutes exprimées dans le lexique métapictural de la gravure : celle du Tranche-Montagne dans *l'effet de neige* du chapitre 6, que Sigognac remplace ; celle du chat Belzébuth par une

indigestion qui distend sa noire silhouette. Son maître l'enterrant découvre le trésor de ses ancêtres.

On ne sera pas surpris que l'intertexte de la gravure débouche sur l'analyse du rôle. Bellombre, ex-comédien au nom prédestiné expose les nuances de *cette variété nouvelle de matamore* (F. 178). Dans le lexique du théâtre comme dans celui de la gravure, les noms propres ne le restent pas et toute création de personnage engendre un emploi, un modèle. Bien que cette tradition orale fasse allusion à celle, écrite de la littérature, ce « paradoxe sur le comédien » reste à sa place, calculée, dans la fiction. Plus métadiégétique que métatextuelle, la leçon d'art dramatique porte sur le sujet : la vie des comédiens, plus que sur la réalisation.

- Dans son extension, l'intertexte rassemble autour de Fracasse et de son compère Taglia Cantoni toute la comedia dell'arte. S'y recrute la petite troupe : quatre emplois féminins : la duègne, l'ingénue, la soubrette, la coquette ; cinq masculins : le pédant, l'amoureux, le matamore, le valet et le tyran.

— En les entassant dans *Le chariot de Thespis* du chapitre 2 le roman avoue un parrainage romanesque : le *Roman comique* d'où ce titre est tiré. Intermédiaire iconique de cette intertextualité littéraire : les *Bohémiens* de Callot. Isabelle est traitée de *Bohémienne* par Yolande de Foix. L'épigraphie : *Ces pauvres gens pleins de bonadventures / Ne portent rien que des choses futures*, inspire à Blazius un commentaire désabusé (*ce chariot poursuivant son voyage symbolise la vie*) à la fois de la première péripétie et de la vocation de la fiction à imiter la vie.

— En mettant au programme des représentations *Lygdamon et Lydias* (F. 230), le roman avoue un parrainage dramatique : celui de Scudéry, l'auteur également de cette *comédie des comédiens* (qui compte un Bellombre), que Gautier avait longuement paraphrasée dans *les Grotesques* (G.II. 182). L'emprunt, cette fois, porte sur la mise en abyme qui, en redoublant intérieurement la fiction fait des *Rodomontades du Capitaine Fracasse* le contrepoint aux aventures sérieuses de Sigognac. Il finit authentique capitaine.

— Ce ne sont pas seulement Scarron et Scudéry, mais le corpus total des *Grotesques* qui, toujours par le biais de Callot, mais avec un roulement d'interprétant, est intertextualisé. Tous les portraits du roman comportent « grotesque(ment) » dans l'appréciation descriptive. Deux personnages, qui ne sont pas des comédiens, viennent compléter le nouvel intertexte : les tueurs Lampourde et Malartic. Lampourde a le nez de Cyrano. Malartic

est proclamé l'*émule de Saint-Amant*, ce qui ne l'empêche pas de citer Malherbe (F. 323), ironie métatextuelle pleine encore de la croisade de jeunesse contre l'idole de Boileau (16).

-3- Un intertexte gravé, celui des *Balli*, peut donc se trouver à son tour en position d'interprétant. Il lie dans un dispositif inter et méta-textuel rétrospectif l'œuvre des poètes grotesques, le texte des *Grotesques* et leur propre rapport citationnel. En effet quand, à la faveur de la fiction, le texte s'approprie deux descriptions de Saint-Amant : *le Poète crotté* et *la Chambre du débauché*, le contexte de la gravure en signale l'hétérogénéité par précise référence (*la Vue du Pont-Neuf pour le Poète crotté*), ou, au contraire les naturalise en les entourant d'une évocation diffuse (*les Supplices, les Gueux*). Comme « caprice », grotesque décrit une progression :

— d'un sens 1 (adj.) = « figure humaine + « bizarre » négativisé par le second sème en « ridicule », à un sens 2 (n.) = « motif bizarre » + « figure humaine » inversé en « décoration ».

— Le passage au pluriel l'attache à « une planche gravée de plusieurs de ces motifs », à but décoratif (17). Gautier en fait un concept de l'histoire littéraire : les auteurs secondaires qui relèvent la monotonie du panorama classique.

« Grotesques » est un interprétant explicite qui intitule une série de Callot. Mais la *Ronde de Grotesques de la comédie italienne* (18) marque déjà un glissement sémantique depuis les rinceaux animés vers les caractères outrés de la pantomime. Employé a contrario pour qualifier une réalité à laquelle personne ne croit (19), le terme s'applique bien à des êtres d'encre et de papier.

Si *Le Capitaine Fracasse* a trouvé sa place réservée dans ce système, c'est que *Les Grotesques* ne distinguaient pas le métatexte de la fiction. L'intertexte de Callot s'y appliquait alternativement aux poètes et à leurs personnages, annonçant les figures métatextuelles de Scapin, le *calligraphe de la troupe*, ou du *Radis couronné*, peuplé des *Songes drolatiques de Maître Alcofribas Nasier*.

Ponctuellement, et sur le terrain adverse de la description, une isotopie scripturale s'établit pourtant, dans la suite des portraits de grotesques masculins.

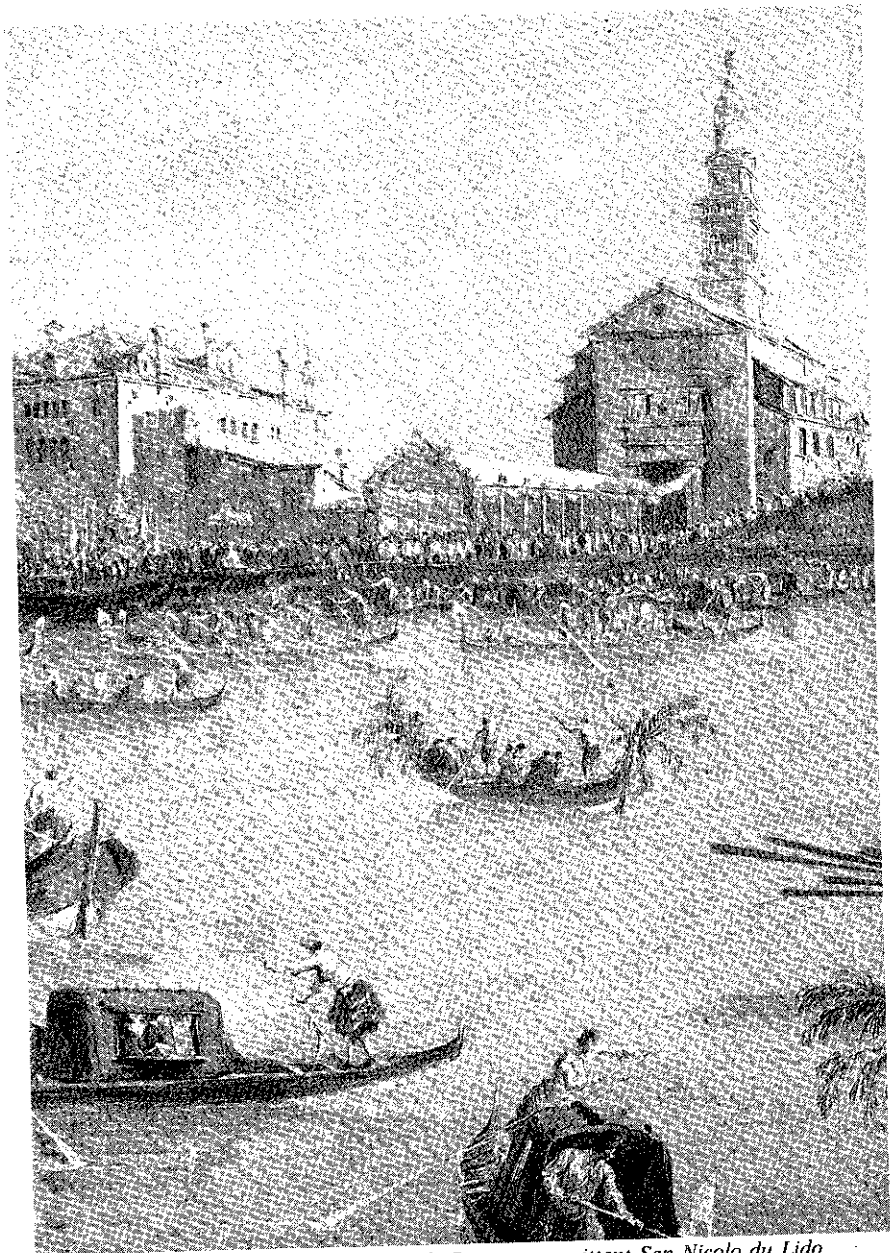
Elle exploite la coexistence de l'imprimerie et de la gravure, en dissimulant des mots techniques dans *coquille* de l'épée, *barbes* d'un panache, *brochette* d'une moustache. L'habituelle métaphorisation du lexique métapictural, celle par exemple de la *pointe* : de rouge, du graveur, de la poésie

précieuse, est supplantée par une désignation plus matérielle (20). Les sourcils, ceux de Léandre *ligne tracée à l'encre de Chine*, du Tranche-Montagne *virgule noire au-dessus d'une prune inquisite* ; les moustaches, celles du marquis de Bruyère *qui se tortillent sous son nez comme des virgules*, déguisent les visages en texte. La moustache de Lampourde, enfin, contresignée par la mention de Callot : brochette traversant la lèvre supérieure et rejointe par une royale *retroussée comme une virgule mise à l'envers* exhibe le texte même, dans son déroulement immédiat. Portraits de calligraphes, ou, plus simplement, calligrammes.

NOTES

- (1) *Les Grotesques*. Paris-Dessessart 1845 Tomes I et 2 (= G.I. et II) ; ici G.I. 269.
- (2) Distinction développée par le groupe μ in « Rhétorique de l'image », *Rhétoriques-Sémiotiques* n° 1 et 2, 1979, collection 10-18 (= Rh.S.79).
- (3) *Le Capitaine Fracasse*. Garnier, 1961 (= F.) ; ici F. 348.
- (4) Métatexte : texte qui parle d'un autre texte.
Métatextuel : fonction par laquelle un texte désigne son propre fonctionnement, soit dénotativement, soit connotativement ; et dans la fiction, soit de façon homodiégétique lorsque c'est un personnage qui parle, soit de façon hétérodiégétique, lorsque l'auteur intervient directement. (cf Bernard MAGNE : *Le Métatextuel*. Atelier « Pour une théorie matérialiste du texte ». Cerisy avril 1982).
- (5) Etude sur Hoffmann, inédit 1830. Lovenjoul ; et pour Hugo, Préface de *Mademoiselle de Maupin*. *Mademoiselle de Maupin*, Garnier, 1956 (= M.) ; ici M. 17.
- (6) *Les Songes drôlatiques de Pantagruel* - 120 figures grotesques. Paris-Richard Breton 1565, réédités en 1823 dans les *Oeuvres complètes* de Rabelais. Paris-Emangeart et Johanneau. Cette attribution était controuvée dès le 16^{ème} s.
- (7) suite de la note 5 : « tant de silhouettes bouffonnes, tant de portraits de femmes aériennes comme des esquisses de Lawrence ».
- (8) *Onuphrius Wphly*, inédit 1833. Lovenjoul : « des moustaches aigües, des barbes en fer de lance, et, au milieu, une tête de femme, toujours la même, suave et pure, une vierge de Masaccio qui aurait souffert ».
- (9) cf. Danielle BOUVEROT : « La rhétorique dans le discours sur la peinture ou la métonymie généralisée » in Rh.S.79.
- (10) « Avant-propos » de 1863 (F. 502).
- (11) G.II.233 : « Tel poème est bleu, tel autre est vert ; tout y est modelé, comme dans les grisailles par l'ombre et le clair ; dans aucun ne se marient harmonieusement les teintes variées de la nature ».

- (12) Lettre à Emile Renduel du 22 octobre 1833. Lovenjoul.
- (13) « Etude sur Heine », inédit 1837. Lovenjoul : « Ses images semblent vues de la chambre noire ».
- (14) cf. Michael RIFFATERRE : « Sémiotique de l'interprétant » in Rh.S.79. Dans le système de Peirce, soit S le signe, et O l'objet qu'il désigne, I est une certaine idée de l'objet, exprimée à son tour par un signe, et qui permet de comprendre le rapport S (O).
- (15) « Etude sur Gavarni », inédit 1845. Lovenjoul.
- (16) G.I. 165 (Viau) : « Malherbe, l'esprit le moins poétique qui fût jamais ».
- (17) cf. Emile VALTON : *Les monstres dans l'art*. Paris-Rouveyre. 1905. Mention de l'architecte et graveur Androuet du Cerceau p. 203 ; mais aussi par Gautier, F. 88.
- (18) cf. P-Paul PLAN : *Catalogue raisonné de l'œuvre de Callot*, Paris, 1911. p. 29.
- (19) Compte-rendu de *La Juive de Constantine*, inédit 1846. Lovenjoul : « Le Bédouin et le Kabyle ne sont pas (pour le public) des êtres sérieux ; il ne les envisage que comme des grotesques habillés des draps sales et frottés de jus de réglisse ».
- (20) cf. Jean RICARDOU : *Nouveaux problèmes du roman*. Seuil. 1978. p. 160.
Contrairement à l'autoreprésentation verticale descendante dans laquelle la dimension littéraire de la fiction se modèle sur la dimension référentielle, l'autoreprésentation verticale ascendante décrite ici, voit la dimension référentielle se modeler sur la dimension littéraire.



Francesco GUARDI — *Le Doge sur le Bucentaure quittant San Nicolo du Lido*
Paris. Musée du Louvre (INV. 319). Toile 0,67 x 1,01. (Détail)



Rosalba CARRIERA — *Portrait d'enfant à la gimblette*
Pastel sur papier, 0,34 x 0,27 m. Venise, Galleria dell'Accademia.

**THEOPHILE GAUTIER
ET LES PEINTRES VENITIENS DU
XVIII^{ème} SIECLE**

Marie-Hélène GIRARD,
Université de Poitiers,

« Peu d'époques ont été aussi iconoclastes que le XIX^{ème} siècle à l'égard du XVIII^{ème} » (1). Cette affirmation de R. Pallucchini paraîtrait assurément tendancieuse si elle s'appliquait à la France ; mais s'agissant de l'Italie et plus particulièrement de Venise, elle se révèle d'une incontestable justesse. Les peintres vénitiens du Settecento devaient en effet traverser au dix-neuvième siècle une longue période de purgatoire avant d'être tirés de l'oubli et du dédain par les Impressionnistes et les peintres d'avant-garde comme Manet (2). Car ce qui nous apparaît aujourd'hui comme une étonnante résurgence de la grande tradition et comme l'une des manifestations les plus originales du génie vénitien (3), laissa étrangement indifférents les contemporains de Byron et de Musset - phénomène qui paraît d'autant plus paradoxal que nous sommes volontiers disposés à projeter sur la Venise des Romantiques les arabesques des Tiepolo ou les paysages de Guardi. En fait plusieurs éléments avaient contribué à éclipser les maîtres du Settecento. Non seulement la Venise du dix-huitième siècle avait cessé d'offrir à ses peintres les commandes et la clientèle qui avaient favorisé de façon si éclatante la grande école de la Renaissance - et il convient de rappeler qu'une grande partie de la production de Canaletto et des *vedutisti*

(4) aussi bien que des Tiepolo (5) était destinée à l'étranger - mais ses historiographes eux-mêmes dénièrent presque toujours aux peintres « modernes » l'originalité et les mérites qu'ils savaient pourtant si bien reconnaître et analyser lorsqu'il s'agissait des maîtres du quinzième ou du seizième siècle. Ainsi Luigi Lanzi, dont la *Storia Pittorica della Italia* devait faire autorité pendant toute la première moitié du dix-neuvième siècle (6), ne reconnaît-il aux peintres vénitiens contemporains qu'une prééminence relative, dans une Italie en proie à la décadence ; du reste Tiepolo et ses émules sont présentés comme autant de « dissidents » qui ont renoncé à l'héritage de la tradition vénitienne pour adopter les « styles étrangers » (7), comme si Venise était devenue incapable de rien produire de neuf. Il va sans dire que la chute de la République et toutes les considérations qu'elle suscita sur la décadence du Settecento (8) confirmèrent les soupçons que pouvaient suggérer les analyses de Lanzi et la Sérénissime apparut rétrospectivement tout aussi impuissante dans le domaine des arts que dans celui de la politique. Mais toutes ces circonstances n'auraient peut-être pas pesé d'un poids décisif, si le Néo-classicisme n'avait achevé d'occulter les mérites d'une école trop évidemment affiliée au courant baroque : rien de plus opposé au modelé sculptural et à la sobriété antique que les compositions de Sebastiano Ricci ou les couleurs séduisantes de Pellegrini, et les jugements que Winckelmann ou Mengs portèrent sur l'œuvre de G.B. Tiepolo sont sans ambiguïté : l'audace des compositions, le goût de l'arabesque aussi bien que le choix des sujets apparaissent dans le contexte néo-classique comme autant d'erreurs qui éloignent le peintre du Beau idéal (9). Aussi ne faut-il pas s'étonner de ne trouver aucune œuvre du dix-huitième siècle dans la liste des tableaux réquisitionnés par les armées révolutionnaires en 1797 (10). Le « style vicieux » (11) n'a pas sa place au Museum à côté des maîtres consacrés et le Settecento vénitien restera bien mal représenté dans les collections du Louvre tout au long du dix-neuvième siècle (12).

On ne peut, dans ces conditions, s'attendre qu'un amateur du dix-neuvième siècle, quel que fût son intérêt pour Venise et pour sa peinture, ait eu de Tiepolo et de ses contemporains une image précise et cohérente. Et même si Gautier fut un connaisseur relativement averti en matière de peinture ancienne, on chercherait en vain dans ses chroniques artistiques les marques d'une attention exceptionnelle à l'endroit de la peinture vénitienne du dix-huitième siècle. Il ne s'agit pas, comme pour Véronèse ou pour Rubens, d'artistes avec lesquels il ait entretenu une de ces relations essentielles dont la richesse et la fécondité s'imposent d'emblée. Les signes de son

intérêt sont au contraire assez dispersés et assez discrets pour être généralement demeurés en dehors du champ d'investigation des critiques qui se sont penchés sur les préférences et les jugements de l'amateur (13). Il nous a pourtant semblé que les allusions et les commentaires concernant la peinture vénitienne du Settecento étaient assez constants dans l'œuvre du poète, du voyageur et du journaliste, pour mériter d'être étudiés. Nous n'essaierons pas de leur restituer une convergence plus ou moins factice - ce n'est pas à Gautier qu'il appartient de redécouvrir et de réhabiliter ces maîtres - mais nous voudrions, en rassemblant quelques appréciations et quelques références précises, étudier les rapports qui peuvent se dessiner entre l'expérience de l'amateur, les jugements du critique et l'œuvre du poète, et contribuer ainsi à préciser quelques aspects de la relation complexe qu'entretiennent textes et images dans l'œuvre de Gautier.

De toute évidence, le premier nom que l'écrivain associa au Settecento vénitien, est celui de Canaletto (14) : il l'invoque dès 1830 dans l'ébauche d'un article consacré à Hoffmann (15) et il se réfère à ses vues de Venise lorsqu'il entreprend, en 1832, de décrire, pour le *Landscape français*, Venise qu'il n'a pas encore visitée (16). En fait la tranquille certitude du voyageur imaginaire ne repose sans doute alors que sur une connaissance assez sommaire de l'œuvre de Canaletto : Gautier a probablement vu un certain nombre de gravures plus ou moins directement inspirées des célèbres *Vedute* (17) ; mais il y a fort à parier qu'il ne connaît alors de l'œuvre peint, que la *Vue de la Salute* que le comte de Claparède avait, en 1818, cédée à Louis XVIII (18). Bien qu'il soit généralement admis aujourd'hui que la toile est de Michele Marieschi (19), elle appartient à cet ensemble de tableaux pour lesquels l'Académie vénitienne hésitait déjà entre les deux noms à la fin du XVIII^{ème} siècle (20), et on comprend assez bien qu'elle ait pu passer en 1830 pour un chef-d'œuvre de Canaletto. Plus surprenant en revanche est le parti-pris d'objectivité que Gautier prête au peintre : la description fictive de 1832 ne semble pas établir de différence essentielle entre la *Vue de la Salute* et le *Diorama* que Bouton avait exposé en 1828 (21) : et les feuilletons artistiques ou dramatiques soulignent invariablement l'exactitude des vues de Canaletto (22), comme si le peintre s'était borné à enregistrer avec une absolue fidélité la topographie - on pourrait presque dire la photographie - du paysage vénitien. Il est encore plus singulier de constater, lorsque le voyageur découvre la ville réelle en 1850 (23), que, bien loin de l'empêcher de voir le paysage, le souvenir des tableaux de Canaletto

se superpose exactement à la réalité contemplée depuis la fenêtre du palais Guistiniani (24) ou à l'entrée du Grand Canal (25). Le nom du peintre est de même évoqué dans d'autres comptes rendus de voyage, lorsque Gautier entend rappeler le souvenir de ses pérégrinations vénitiennes (26). Et le conseil que donne le *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, en 1867, procède encore de la même conviction :

« Si vous n'êtes pas allé à Venise, arrêtez-vous devant la toile de Canaletto, représentant la *Madonna della Salute*, à l'entrée du grand canal, et le voyage sera fait. La réalité ne vous en apprendrait pas davantage, tant l'illusion est complète » (27).

Sans doute le voyageur n'avait-il pas remarqué en 1850 le *Caprice architectural* que le peintre avait présenté à l'Académie de Venise en 1765 (28), car il ne semble nulle part soupçonner tout ce que l'œuvre de Canaletto a pu devoir à la fantaisie et au « caprice » (29). Cette image simplifiée de l'artiste et de sa production n'a pourtant rien de très surprenant, si on la compare aux appréciations des contemporains de Gautier, qui considèrent généralement Canaletto comme le représentant du paysage exact ; et Valéry, dans ses *Voyages historiques, littéraires et artistiques*, allait même jusqu'à regretter cette sorte de familiarité que les tableaux du peintre donnaient par avance au touriste, rendant ainsi sa surprise moins complète lorsqu'il arrivait à Venise (30). En fait le Romantisme ne faisait que reprendre l'idée suggérée dès 1771 par Zanetti (31) et par ses commentaires sur l'usage de la « chambre optique » (32) qui valurent à Canaletto d'échapper à l'ostracisme néo-classique : si le peintre ne se recommandait pas à l'attention des amateurs par le culte de la beauté idéale, du moins pouvait-il se signaler par les mérites de l'exactitude (33). Et ce qui apparaît aujourd'hui comme un évident malentendu, devait être accepté comme une vérité incontestée pendant la plus grande partie du XIX^{ème} siècle ; il n'est donc pas très étonnant de voir Gautier souscrire à cette conception simplifiée de la peinture de Canaletto, ou du moins reproduire aussi régulièrement le lieu commun de l'objectivité et de l'exactitude.

Il n'est pas sûr, pourtant, que l'image qu'il se donna du peintre tint tout entière dans cette réduction des tableaux à la réalité qu'ils transposaient. N'y a-t-il pas dans sa « manière de traiter l'architecture pittoresque » (34) quelque chose qui annonce les paysagistes anglais du XIX^{ème} siècle ? Et lorsque Gautier, dans ses Salons, présente Canaletto comme le précurseur

de ce genre éminemment romantique qu'est le paysage (35), il n'est peut-être pas très loin de deviner cette « poésie de la réalité » (36) qui nous apparaît, avec un peu plus de recul, comme la nouveauté essentielle du peintre vénitien. Mais ce sont surtout les *Variations sur le Carnaval de Venise* qui invitent à corriger l'image banale d'un Canaletto topographe exact et minutieux. Car la ville « joyeuse et libre » où glissent les gondoles et où se bousculent les masques du « carnaval bariolé » est d'abord « la Venise de Canaletto » (37). Sans doute le poète qui, en 1849, avait encore à découvrir la ville réelle, a-t-il toujours présente à l'esprit cette *Vue de la Salute* qui fut la référence essentielle des amateurs romantiques. Mais il est difficile d'admettre que cette toile lui ait à elle seule suggéré la profusion d'images que suscite la musique de Paganini. Pourtant, alors que les exégètes d'*Emaux et Camées* ont minutieusement recherché les sources musicales et littéraires dont a pu s'inspirer Gautier (38), ils ne semblent pas s'être jamais beaucoup préoccupés d'éventuelles sources figuratives. Tout au plus Madeleine Cottin (39) a-t-elle souligné certaines coïncidences thématiques entre le poème de Gautier et les deux tableaux de Gian-Domenico Tiepolo intitulés le *Menuet* et l'*Arracheur de dents* (40), qui représentent également une variation sur le thème du carnaval vénitien, mais que, selon toute vraisemblance, le poète n'avait pas encore pu découvrir dans les collections de la Princesse Mathilde, à l'époque où il composa la suite de ses quatrains (41). En fait il est probable qu'une partie des paysages associés aux *Variations sur le Carnaval* lui furent suggérés par les vues de Venise que J.R. Joyant exposait régulièrement au Salon (42) et que les comptes rendus de la *Presse* décrivaient dès 1845 avec des images proches de celles que nous trouvons dans le poème de 1849 (43). Mais les « mascarades sur la mer » et les dominos qui se mêlent aux personnages de la comédie italienne évoqueraient plus volontiers un autre peintre qui fut longtemps confondu avec Canaletto : nous voulons parler de Francesco Guardi (44), dont la personnalité et l'originalité furent si généralement méconnues pendant toute la première moitié du XIX^{ème} siècle que Frédéric Villot, dans son catalogue des collections du Louvre publié en 1849 (45), n'hésitait pas à lui prêter, comme à Benardo Bellotto du reste, « le surnom de Canaletto » (46). Et c'est précisément sous le nom de ce dernier que Villot enregistrerait une suite de tableaux représentant fêtes et cérémonies de Venise (47), alors qu'il s'agissait en réalité des célèbres *Solennità dogali* qui avaient été confisquées pendant la Révolution dans la collection du marquis de Pestre - Senef (48) et qui sont l'œuvre de Francesco Guardi. S'inspirant d'une série de gravures que Brustolon avait

tirées de dessins de Canaletto (49) Guardi avait représenté en douze tableaux les cérémonies et les réjouissances qui avaient marqué l'entrée en fonction du doge Alvisé IV Mocenigo, en 1766 ; et l'ensemble constitue sans doute l'un des témoignages les plus éloquents des splendeurs de la République finissante. En tout cas ces pseudo-Canaletto - Villot ne corrigea l'attribution que dans la seconde édition de son catalogue, en 1852 (50) - durent acquiescer aux yeux des spectateurs romantiques un pouvoir de suggestion d'autant plus fort que les représentations figurées des fêtes et du carnaval vénitien étaient alors assez rares ; et l'on n'a peut-être pas assez souligné ce que le mythe romantique de Venise a pu devoir aux tableaux de Guardi, même si le nom du peintre est rarement cité au dix-neuvième siècle. Quoi qu'il en soit, il est permis de penser que Gautier, qui ne manquera presque jamais, après 1852, de mentionner le nom de Guardi à côté de celui de Canaletto (51), a trouvé dans la suite des tableaux du Louvre, un répertoire d'images particulièrement bien accordées à ses rêveries vénitiennes et que la « folle risée » ou les furtives silhouettes masquées des *Variations sur le Carnaval de Venise* doivent quelque chose aux frères esquifs qui escortent le doge à S. Nicolo du Lido et aux personnages que Guardi a représentés à l'audience du Doge (52). Et nous trouvons peut-être dans ce poème d'*Emaux et Camées* l'un des exemples les plus achevés de cette union entre les arts dont Gautier a si constamment cherché le secret. Car il ne s'agit peut-être pas seulement dans ces *Variations* d'une de ces heureuses collaborations entre le poète et le musicien, dont A. Gann a récemment rappelé l'importance (53) ; la référence explicite à Canaletto invite à penser que le musée imaginaire a été lui aussi mis à contribution et que, par-delà les incertitudes des catalogues, Gautier a pressenti tout le parti que la mythologie romantique pouvait tirer des tableaux de Francesco Guardi. C'est même peut-être à cette union concertée de la peinture, de la musique et de la poésie que tient la grâce de ces *Variations sur le Carnaval de Venise*.

Mais cette référence à Canaletto est loin d'être le seul emprunt du poète à la peinture vénitienne du XVIII^{ème} siècle. Nous en trouvons en effet un second exemple dans l'un des sonnets publiés en 1870 dans le *Parnasse contemporain* (54). Dessinant le portrait de la femme aimée, Gautier oppose la modernité de ses goûts et de son allure à l'« idéal de marbre antique » qu'il s'était donné autrefois, dans un élan d'enthousiasme pour l'Antiquité ; et il décrit ainsi la métamorphose de son « rêve » :

« L'amour de mon marbre a fait un pastel,
Les yeux blancs ont pris des tons de turquoise,
La lèvre a rougi comme une framboise,

Et mon rêve Grec, dans l'or d'un cartel,
Ressemble aux portraits de rose et de plâtre
Où la Rosalba met sa fleur bleuâtre. »

Il s'agit évidemment de Rosalba Carriera, la célèbre Vénitienne dont les portraits et les pastels avaient fait l'admiration de toute l'Europe au XVIII^{ème} siècle (55), et dont la réputation avait survécu aux rigueurs des théoriciens néo-classiques (56). Du reste, elle avait entretenu, avec les peintres et les amateurs français, des rapports privilégiés et les collections du Louvre possédaient plusieurs de ses pastels (57). Nous savons qu'ils furent exposés pendant la première moitié du XIX^{ème} siècle et il est à peu près certain que Gautier n'attendit pas de visiter les galeries de Venise et de Florence, pour découvrir le *sfumato* et la grâce un peu complaisante de ces portraits. D'ailleurs ses chroniques du Salon invoquent volontiers l'exemple de Rosalba Carriera lorsqu'il s'agit de vanter les mérites de quelque pastel contemporain (58). Et il est probable que son admiration ne va pas seulement à la maîtrise technique de l'artiste vénitienne et à ces « tons heureux » qu'elle savait si bien accorder dans ses portraits (59) ; car Gautier a, dès ses premières poésies, manifesté pour le pastel une affinité particulière (60) ; son goût des raffinements et des grâces alexandrines trouvait sans doute dans les couleurs délicates de la Rosalba, aussi bien que dans celles de Quentin La Tour, une correspondance inattendue. Et le sonnet publié en 1870 n'a généralement été considéré que comme une transposition parmi d'autres (61). Il nous semble pourtant qu'il offre une occasion privilégiée de préciser à la fois les affinités de Gautier avec le pastel vénitien et quelques-unes des étapes de la transposition. La Bibliothèque Spoelberch de Lovenjoul conserve en effet de ce poème, une version manuscrite qui est assez différente du sonnet définitif et dont les variantes n'ont, à notre connaissance, jamais été signalées (62). Il semble qu'on puisse reconstituer ainsi la version antérieure à celle de 1870 :

autrefois j'aimais la forme païenne
et je m'étais fait fou d'antiquité (63)
un blanc idéal à Paros sculpté
d'hétaïre grecque ou milésienne.

et maintenant j'aime une italienne
un type parfait de modernité

qui met des gilets fume et prend du thé
et qu'on croit anglaise ou Parisienne.

l'amour de mon marbre a fait un pastel
ma statue a pris des yeux turquoise
son sein a rougi comme une framboise.

et son col de lait aux reflets bleuâtres
rappelle les tons dont Guido Reni
azure le col de ses Cléopâtres.

On le voit Gautier n'avait pas d'abord pensé aux pastels de Rosalba Carriera, mais bien au *Suicide de Cléopâtre* qui passait au XIX^{ème} siècle pour l'une des œuvres les plus représentatives de la manière et de l'inspiration de Guido Reni (64). La toile avait d'ailleurs été exposée au Musée Napoléon, avant d'être restituée, en 1815, au Musée des Offices, où Gautier avait pu l'admirer en septembre 1850 (66). On comprend mieux aussi comment le nom de Cléopâtre a d'abord imposé la rime et finalement conduit le poète à remplacer l'albâtre par ce « plâtre » quelque peu déconcertant de la version définitive. Mais quoi que l'on puisse penser du choix retenu pour la publication en 1870 (67), force est bien d'admettre que les correspondances qu'il établit entre la référence figurative et le texte du sonnet n'ont rien à voir avec les facilités auxquelles était habituée la critique romantique et avec ces parallèles plus ou moins imprévisibles qui avaient été de mode aux alentours de 1830 (68). Il serait sans doute imprudent de prétendre reconstituer le cheminement qui a pu conduire Gautier à ces choix successifs. Il ne semble pourtant pas impossible d'y percevoir un écho des promenades et des expériences italiennes de l'automne 1850. Le sonnet, on le sait, a été rattaché dès 1914 par H. Blanguernon, au cycle de poèmes inspirés par Marie Mattei, la compagne de Venise (69). Cette identification de l'« Italienne » que le poème suggère sans ambiguïté, trouve une confirmation dans le manuscrit conservé à la bibliothèque de Chantilly. En effet, le feuillet sur lequel Gautier a ébauché le sonnet comporte en outre une liste de noms relevés au Salon de 1852 et correspondant aux feuillets parus dans la *Presse* entre le 25 mai et le 4 juin 1852 (70). Et il est vraisemblable que le poète s'est servi, pour prendre des notes et pour ébaucher le plan de ses prochains articles, de la feuille sur laquelle il venait d'esquisser le sonnet ; en outre Marie Mattei, dans une lettre datée du 21 mai 1852, le remercie d'un *sonnetto* charmant, destiné, semble-t-il, à marquer l'anniversaire de la ren-

contre de mai 1849 (71). La coïncidence ne constitue sans doute pas à proprement parler une preuve, mais elle invite à croire que le poème en question est bien celui où Gautier compare la jeune femme aux figures de la Rosalba. Peut-être même peut-on admettre qu'il fut composé entre le 14 et le 20 mai 1852, pendant une brève période de convalescence (72). En tout cas il s'agit incontestablement d'un de ces poèmes où Gautier confond délibérément l'image de la femme aimée avec le souvenir des tableaux des maîtres italiens : que Marie Mattei soit comparée à la Cléopâtre du Guide ou aux jeunes beautés qu'avait immortalisées Rosalba Carriera, nous retrouvons toujours le même processus déjà mis en œuvre dans le *Musée secret* (73) et la même correspondance essentielle entre l'expérience esthétique et l'aventure amoureuse. Et là encore, Gautier a peut-être perçu entre son propre rêve et les grâces un peu surannées des figures du Settecento des affinités moins formelles qu'il n'y paraît d'abord.

Le troisième et dernier artiste vénitien du XVIII^{ème} siècle qui semble avoir tenu quelque place dans le musée imaginaire de Gautier, est évidemment Tiepolo. Son nom n'apparaît pas dans l'œuvre poétique, mais les feuillets artistiques et le compte-rendu d'*Italia* témoignent assez de l'attention que lui accorda l'amateur. Bien entendu on ne saurait demander à Gautier, pas plus qu'à ses contemporains, d'établir une distinction entre les trois peintres qui ont porté ce nom : Battista, Gian Domenico et Lorenzo semblent bien n'être à ses yeux qu'une seule et même personne (74), qui peut d'ailleurs aussi bien se nommer Tiepoletto, lorsque le guide de Quadri (75) ou le hasard de quelque autre emprunt (76) y invitent. C'est que les Tiepolo furent parmi les premières victimes de l'ostracisme néo-classique et qu'ils durent attendre la fin du XIX^{ème} siècle pour être réhabilités et pour regagner leur place dans le panthéon des maîtres anciens (77). Il ne faut donc pas s'étonner que la plupart des voyageurs romantiques les aient ignorés : les guides ne mentionnaient généralement que de façon fort laconique les plafonds ou les fresques de Gian Battista ou de Gian Domenico (78) ; et Gautier dut sans doute attendre l'époque du voyage en Espagne (79) pour se donner quelque idée de leur manière, puisque le Louvre ne possédait alors aucun Tiepolo (80). Mais il est significatif de constater qu'il mentionne, dès l'étape de Bordeaux, « des Tiepolo du goût le plus baroque et le plus fantastique » (81). Il s'agit probablement de la toile de Pittoni représentant *Eliezer et Rébecca* (82) et de quelque autre tableau difficile à repérer aujourd'hui (83). Au reste, il est presque toujours impossible de désigner

qui met des gilets fume et prend du thé
et qu'on croit anglaise ou Parisienne.

l'amour de mon marbre a fait un pastel
ma statue a pris des yeux turquoise
son sein a rougi comme une framboise.

et son col de lait aux reflets bleuâtres
rappelle les tons dont Guido Reni
azure le col de ses cléopâtres.

On le voit Gautier n'avait pas d'abord pensé aux pastels de Rosalba Carriera, mais bien au *Suicide de Cléopâtre* qui passait au XIX^{ème} siècle pour l'une des œuvres les plus représentatives de la manière et de l'inspiration de Guido Reni (64). La toile avait d'ailleurs été exposée au Musée Napoléon, avant d'être restituée, en 1815, au Musée des Offices, où Gautier avait pu l'admirer en septembre 1850 (66). On comprend mieux aussi comment le nom de Cléopâtre a d'abord imposé la rime et finalement conduit le poète à remplacer l'albâtre par ce « plâtre » quelque peu déconcertant de la version définitive. Mais quoi que l'on puisse penser du choix retenu pour la publication en 1870 (67), force est bien d'admettre que les correspondances qu'il établit entre la référence figurative et le texte du sonnet n'ont rien à voir avec les facilités auxquelles était habituée la critique romantique et avec ces parallèles plus ou moins imprévisibles qui avaient été de mode aux alentours de 1830 (68). Il serait sans doute imprudent de prétendre reconstituer le cheminement qui a pu conduire Gautier à ces choix successifs. Il ne semble pourtant pas impossible d'y percevoir un écho des promenades et des expériences italiennes de l'automne 1850. Le sonnet, on le sait, a été rattaché dès 1914 par H. Blanguernon, au cycle de poèmes inspirés par Marie Mattei, la compagne de Venise (69). Cette identification de l'« Italienne » que le poème suggère sans ambiguïté, trouve une confirmation dans le manuscrit conservé à la bibliothèque de Chantilly. En effet, le feuillet sur lequel Gautier a ébauché le sonnet comporte en outre une liste de noms relevés au Salon de 1852 et correspondant aux feuillets parus dans la *Presse* entre le 25 mai et le 4 juin 1852 (70). Et il est vraisemblable que le poète s'est servi, pour prendre des notes et pour ébaucher le plan de ses prochains articles, de la feuille sur laquelle il venait d'esquisser le sonnet ; en outre Marie Mattei, dans une lettre datée du 21 mai 1852, le remercie d'un *sonnetto* charmant, destiné, semble-t-il, à marquer l'anniversaire de la ren-

contre de mai 1849 (71). La coïncidence ne constitue sans doute pas à proprement parler une preuve, mais elle invite à croire que le poème en question est bien celui où Gautier compare la jeune femme aux figures de la Rosalba. Peut-être même peut-on admettre qu'il fut composé entre le 14 et le 20 mai 1852, pendant une brève période de convalescence (72). En tout cas il s'agit incontestablement d'un de ces poèmes où Gautier confond délibérément l'image de la femme aimée avec le souvenir des tableaux des maîtres italiens : que Marie Mattei soit comparée à la Cléopâtre du Guide ou aux jeunes beautés qu'avait immortalisées Rosalba Carriera, nous retrouvons toujours le même processus déjà mis en œuvre dans le *Musée secret* (73) et la même correspondance essentielle entre l'expérience esthétique et l'aventure amoureuse. Et là encore, Gautier a peut-être perçu entre son propre rêve et les grâces un peu surannées des figures du Settecento des affinités moins formelles qu'il n'y paraît d'abord.

Le troisième et dernier artiste vénitien du XVIII^{ème} siècle qui semble avoir tenu quelque place dans le musée imaginaire de Gautier, est évidemment Tiepolo. Son nom n'apparaît pas dans l'œuvre poétique, mais les feuillets artistiques et le compte-rendu d'*Italia* témoignent assez de l'attention que lui accorda l'amateur. Bien entendu on ne saurait demander à Gautier, pas plus qu'à ses contemporains, d'établir une distinction entre les trois peintres qui ont porté ce nom : Battista, Gian Domenico et Lorenzo semblent bien n'être à ses yeux qu'une seule et même personne (74), qui peut d'ailleurs aussi bien se nommer Tiepoletto, lorsque le guide de Quadri (75) ou le hasard de quelque autre emprunt (76) y invitent. C'est que les Tiepolo furent parmi les premières victimes de l'ostracisme néo-classique et qu'ils durent attendre la fin du XIX^{ème} siècle pour être réhabilités et pour regagner leur place dans le panthéon des maîtres anciens (77). Il ne faut donc pas s'étonner que la plupart des voyageurs romantiques les aient ignorés : les guides ne mentionnaient généralement que de façon fort laconique les plafonds ou les fresques de Gian Battista ou de Gian Domenico (78) ; et Gautier dut sans doute attendre l'époque du voyage en Espagne (79) pour se donner quelque idée de leur manière, puisque le Louvre ne possédait alors aucun Tiepolo (80). Mais il est significatif de constater qu'il mentionne, dès l'étape de Bordeaux, « des Tiepolo du goût le plus baroque et le plus fantastique » (81). Il s'agit probablement de la toile de Pittoni représentant *Eliezer et Rebecca* (82) et de quelque autre tableau difficile à repérer aujourd'hui (83). Au reste, il est presque toujours impossible de désigner

avec précision les œuvres qu'il associait au nom de Tiepolo, puisque les feuillets artistiques du *Voyage en Espagne* ne furent jamais rédigés (84) et que les commentaires d'*Italia* ne reproduisent pas le détail des pérégrinations et des impressions du voyageur avec beaucoup de fidélité (85). Mais il est à peu près certain qu'il ne s'attarda pas à visiter Bergame, Udine ou les environs de Vérone (86) et nous ne savons dans quelle mesure la visite des palais vénitiens put l'aider à combler cette lacune. Il ne mentionne en effet ni le palais Labia (87), ni le palais Sandi (88) ni le palais Lucchesi (89), sans doute peu fréquentés des voyageurs. En revanche il dut remarquer, au Palais Ducal, l'*Hommage de Neptune à Venise* (90) ; et il dut avoir tout loisir de découvrir, en visitant galeries et musées, un certain nombre de compositions de Tiepolo (91). Tout se passe pourtant comme s'il n'avait retenu que le souvenir des grands plafonds d'église et des décors des Scalzi (92), des Gesuati, de la Pietà, de la Scuola dei Carmini ou de S. Stae (93). Or, bien loin de susciter son admiration, les tableaux et les décors de Tiepolo semblent bien lui avoir inspiré de singulières réserves. Voici comment il décrit les Scalzi :

« Les plafonds à fresque, de Tiepoletto et de Lazzarini, conviendraient merveilleusement à une salle de bal ou de théâtre. Cela devait être charmant, plein de petits abbés poudrés et de belles dames, au temps de Casanova et du Cardinal de Bernis, pendant une messe en musique de Popora, avec les violons et les chœurs de la Fenice. En effet rien de plus naturel dans un pareil lieu que de célébrer l'Eternel sur un air de gavotte. Mais combien nous préférons les basses arcades romanes, les courts piliers de porphyre aux chapiteaux antiques, les images barbares qui se détachent sur le miroitement d'or des mosaïques byzantines, ou bien encore les longues nervures, les colonnes fuselées et les trèfles découpés à l'emporte-pièce des cathédrales gothiques ! » (94).

A vrai dire, ce n'est pas la première fois qu'il condamne en ces termes l'art religieux du Settecento vénitien et il ne fait que renouveler le jugement qu'il avait déjà porté, avec une tranquille outrecuidance, dans la description fictive de 1832 (95). Comme aux beaux jours de ses enthousiasmes gothiques, lorsqu'il stigmatisait sans ménagement l'architecture « rococote » de la Contre-Réforme, le voyageur de 1850 persiste à préférer le « dim-religious light » des cathédrales gothiques aux splendeurs par trop séculières du baroque vénitien (95). Au reste il n'était pas le seul à le faire, et nombre de voyageurs du XIX^{ème} siècle, avaient, à la suite de Lalande (96),

regretté la profusion toute laïque des marbres et des bois dorés aux Scalzi ou aux Gesuati (97). Mais il semble bien que les réserves de Gautier ne tiennent pas seulement à ce goût romantique qui, dans le sillage du *Génie du Christianisme*, de *Notre-Dame de Paris* et de toute une mode plus ou moins troubadour (98), avait fini par imposer le gothique comme la seule forme d'architecture véritablement accordée à l'esprit de la religion chrétienne. Car il ne regrette peut-être pas tant de voir Tiepolo ou son maître Lazzarini confondre aussi délibérément le profane et le sacré, que de trouver dans ces grands décors la preuve manifeste de la décadence de la peinture vénitienne : tout se passe en effet comme si ces décors n'étaient que le résultat de virtuosités et de recherches brillantes mais gratuites, de la part d'artistes qui n'auraient plus rien à dire ni à découvrir (99). Il faut, pour bien comprendre l'attitude de Gautier, se rappeler qu'il demeura, comme beaucoup de ses contemporains, et par-delà ses efforts pour imposer la nouvelle esthétique romantique, profondément attaché à la conception traditionnelle du progrès des arts, telle qu'elle avait été fixée par Vasari, dans le prologue de ses *Vite*, pour être ensuite reprise par la tradition académique et en dernier lieu par les théoriciens néo-classiques (100). En tout cas il reproduit, dans la description du Musée ancien, en 1849 (101) et dans le feuillet liminaire des *Beaux-Arts en Europe*, en 1855 (102), le schéma traditionnel : après s'être lentement débarrassé de la raideur et des imperfections du Moyen-Age, l'art semble bien avoir atteint au XVI^{ème} siècle, avec Raphaël, Titien ou Corrège, une sorte de perfection absolue qui ne peut-être suivie que d'une inévitable décadence et qui condamne les peintres venus trop tard aux redites ou aux virtuosités gratuites du maniérisme (103). Et même si ses convictions romantiques conduisent l'amateur à aménager cette théorie classique du progrès et de la décadence, même s'il la double d'une curieuse conception cyclique de la renaissance des arts (104), il n'en demeure pas moins persuadé que l'évolution de la peinture italienne illustre parfaitement ce schéma. Et aucune école ne le vérifie peut-être aussi exactement que celle de Venise : après les charmes naïfs des Primitifs que Gautier a découverts à l'Académia, viennent les tranquilles certitudes de Titien et l'équilibre enfin reconquis de la beauté païenne ; mais du même coup l'âge d'or du Cinquecento a atteint à la perfection définitive, condamnant les brillants talents des peintres du XVII^{ème} siècle aux facilités et aux inventions gratuites d'un Fumiani (105). La XVIII^{ème} siècle ne pouvait évidemment, que marquer une étape de plus dans la voie de la décadence, avant que « la race ne s'éteignît » définitivement en Tiepolo (106), et que la belle école vénitienne, épuisée de chefs-

d'œuvre » n'expirât sous sa brosse (107). De fait, le voyageur de 1850, comme le visiteur de l'Exposition Universelle de 1855, a cherché en vain les descendants des grands maîtres de Venise (108).

Pourtant s'il ne reste à Tiepolo et à ses émules que les qualités secondaires de l'« esprit », de la légèreté, de la virtuosité, qui toutes sont l'apanage du talent, mais non pas du génie, il n'est pas certain que l'amateur - moins rigoureux sans doute que le théoricien et le critique d'art - n'ait pas éprouvé à l'endroit de Tiepolo et de ceux qu'il appelait « les aimables décadents vénitiens » (109), une particulière sympathie. Non seulement ils n'ont jamais failli aux exigences de l'art (110), entendons de la perfection formelle, quelle qu'ait pu être la bizarrerie de leurs sujets ; mais il me semble même qu'ils se soient accommodés avec un bonheur inattendu des conditions qui leur étaient faites (111), et que leur « hardiesse », leur « brio décoratif » (112), leur « maniérisme flamboyant » (113) flattent en définitive cette sensibilité baroque toujours prête à se manifester chez Gautier, fût-ce au détriment de ses convictions de théoricien (114). En tout cas, au fur et à mesure que passent les années, et que le Settecento vénitien reconquiert sa place dans les collections françaises (115), les réticences d'*Italia* semblent bien s'effacer ou du moins s'atténuer et l'amateur convient volontiers que Tiepolo et ses contemporains, « trouvant le génie un peu bête, s'enpassaient avec agrément ». (116). Il compare de plus en plus volontiers Tiepolo à Watteau ou à Fragonard, et même à Véronèse (117). Faut-il rappeler enfin que Gautier fut parmi les *dilettanti* du XIX^{ème} siècle, l'un des premiers à s'intéresser aux gravures des Tiepolo (118) ?

Sans doute peut-on regretter la discrétion de ces éloges, qui ne font pas oublier la sévérité d'*Italia* et qui restent bien en-deçà des enthousiasmes d'un Taine ou d'un Maupassant (119). Pourtant si l'on compare les appréciations de Gautier avec les commentaires qu'on trouve dans l'*Histoire des Peintres de toutes les écoles*, de son ami Charles Blanc (120), il faut bien accorder au poète d'*Emaux et Camées*, une liberté de jugement qui va sans doute au-delà de la simple équité. Et il est permis de penser que sa curiosité s'arrêta d'autant plus volontiers sur les œuvres de Tiepolo et de ses contemporains, qu'il rêvait de faire revivre la Venise du XVIII^{ème} siècle. On ne connaît, de ce projet, que ce qu'ont bien voulu nous en livrer les Goncourt dans leur *Journal* (121) et Bergerat dans ses *Entretiens* (122). Il est difficile d'en inférer la forme que Gautier envisageait de donner à ce « roman » (123). Il est probable qu'une bonne part de l'inspiration et de l'information en eût

été empruntée aux memorialistes et aux littérateurs du Settecento, puisque nous savons que Gautier fut un fervent lecteur de Goldoni (124), de Casanova (125), des *Memorie inutili* de Gozzi (126), des *Mémoires* de Da Ponte (127), sans parler des chroniqueurs français comme Charles de Brosses (128) et de ces fantaisies romanesques que les Romantiques français brodèrent si volontiers sur le XVIII^{ème} siècle vénitien (129). Mais il n'est pas interdit de penser que les peintres de « Tiepolo à Guardi, en passant par Canaletto ou même par Longhi, que le voyageur n'a sans doute pas ignoré (130), auraient eux aussi fourni au romancier quelques silhouettes caractéristiques ou quelques détails historiques.

En tout cas, il nous semble que ces remarques à propos de la peinture vénitienne du XVIII^{ème} siècle ne prennent tout leur sens que rapportées à cette curiosité qui de la *Morte amoureuse* au projet des dernières années, en passant par les *Variations sur le Carnaval de Venise*, les rêveries d'*Italia* ou le commentaire enthousiaste de la *Venise* des Goncourt (131), se manifeste tout au long de la carrière de Gautier et qui témoigne d'un réel intérêt pour une période dont il devinait plus qu'il ne connaissait la richesse. Et quelles que soient les limites de ses jugements et de son musée imaginaire, nous pouvons peut-être y reconnaître les signes avant-coureurs de ce *revival* vénitien qui allait faire le succès d'Henri de Régnier et les délices d'Anna de Noailles.

NOTES

(1) « Poche volte un secolo fu iconoclasta come l'Ottocento nei riguardi di quello precedente ». Rodolfo Pallucchini, *La Pittura veneziana del Settecento*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1960, p. 2.

(2) Sur cette redécouverte du XVIII^{ème} siècle vénitien et notamment sur la dette de Manet à l'égard de Canaletto, voir R. Pallucchini, *op. cit.*, p. 3 sq. et p. 112, et Niels von Holst, *Creators, collectors and connoisseurs*, Londres, 1967, p. 7 sq.

(3) Les différentes étapes de ce *ricupero* ont été retracées par R. Pallucchini dans le chapitre introductif de l'ouvrage précédemment cité. L'exposition qui fut organisée en 1971 à l'Orangerie des Tuileries et qui rassemblait peintures, dessins et gravures appartenant aux collections françaises, faisait apparaître de manière particulièrement éloquente la cohérence et l'éclat de l'art du Settecento (voir *Venise au dix-huitième siècle*, Paris, éditions des Musées Nationaux, 1971).

(4) On sait que John Strange fut le principal collectionneur des œuvres de Francesco Guardi, et que le consul Smith se fit l'intermédiaire de Canaletto auprès de la clientèle anglaise (voir F. Vivian, *Il console Smith mercante e collezionista*, Vicente, 1971) ; sur le rayonnement international du paysage vénitien au XVIII^{ème} siècle, voir P. Zampetti, *I Vedutisti veneziani del Settecento*, catalogue de l'exposition tenue au Palais Ducal, Venise, 1967.

(5) Après avoir travaillé de 1750 à 1753 à la Renaissance de Würzburg, Gianbattista Tiepolo devait quitter définitivement Venise en 1762, pour s'installer en Espagne en compagnie de ses deux fils Giandomenico et Lorenzo ; et les décorateurs vénitiens du XVIII^{ème} siècle se montrèrent particulièrement attirés par les cours allemandes.

(6) L'ouvrage, paru en 1795-1796 à Bassano, fit l'objet de plusieurs rééditions pendant la première moitié du XIX^{ème} siècle. Une première traduction abrégée fut publiée à Paris en 1823, précédant de peu *l'Histoire de la peinture en Italie depuis la Renaissance des Beaux-Arts jusque vers la fin du XVIII^{ème} siècle*, traduite de l'italien sur la troisième édition par Madame A. Dieudé, Paris, H. Séguin, 1824, 5 vol. Sur la fortune critique de Lanzi et notamment sur les emprunts que lui fit Stendhal, voir P. Arbet, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiat de Stendhal*, Paris, 1913. L'ouvrage de Zanetti, *Della Pittura veneziana e delle Opere pubbliche ce' veneziani maestri*, Venise, 1771, pouvait également constituer une source d'information pour la période du Settecento, même si son audience fut moins large auprès des amateurs français ; mais Zanetti, particulièrement favorable au courant néo-classique, ne se montrait pas plus sensible à l'originalité des peintres du XVIII^{ème} siècle.

(7) C'est le titre sous lequel Lanzi rassemblait ses considérations sur les peintres vénitiens de la quatrième et dernière période : « Stili esteri e nuovi a Venezia », parti qu'il justifiait ainsi : « L'epoca a noi più vicina si ordisce da un certo tempo, in cui i pittori veneti, dimentichi quasi tutto de' nazionali, si volsero chi ad una, chi ad altra delle maniere estere, o se ne formarono ritrassero dalla moderna scuola romana o dalla bolognese, aggiuntivi nondimeno i propri difetti ». (*Storia pittorica*, t. II, p. 200).

(8) Sur le développement de cette idée encouragée par la propagande napoléonienne, voir G. Dumas, *La fin de la République de Venise*, Rennes, 1964.

(9) Voir outre les jugements analysés par R. Pallucchini, *op. cit.*, p. 98 sq., N. Ivanoff, « La fortuna critica del Tiepolo nel '700 », *Celebrazioni Tiepolosche, Atti del congresso internazionale di Studi sul Tiepolo*, Venise, 1972.

(10) Aucune œuvre du XVIII^{ème} siècle ne figure dans la liste des tableaux confisqués à Venise en 1797. (Voir M. L. Blumer, « Catalogue des peintures transportées d'Italie en France, de 1796 à 1814 », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français* 1936).

(11) La formule est empruntée à A. R. Mengs, *Oeuvres complètes*, Paris, 1786, t. II, p. 50.

(12) Elles ne possédaient notamment aucune œuvre de G. B. Tiepolo. Le catalogue établi par F. Villot en 1849 n'enregistrait sous la rubrique des Vénitiens du XVIII^{ème} siècle que les noms de Guardi, Bellotto et Angeli.

(13) Voir notamment H. Laverne, « Th. Gautier, critique d'art », *Etudes d'art publiées par le Musée des Beaux-Arts d'Alger*, t. 13, 1957-1958 et M. C. Spencer, *The Art Criticism of Th. Gautier*, Genève, 1969, où il n'est fait aucune place au XVIII^{ème} vénitien.

(14) Giovanni Antonio Canal, dit Canaletto, Venise 1697-1768. Pour tout ce qui concerne son œuvre, voir M. Constable - J. Links, *Canaletto*, Oxford, 1976. On pourra consulter également le catalogue de P. Rosenberg, L. Puppi, *Tout l'œuvre peint de Canaletto*, Paris, 1975.

(15) Texte publié par C. Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Th. Gautier*, Paris, 1887, n° 43, t. I, pp. 11 sqq. Gautier y évoque, à propos de *Marino Faliero*, « des points de vue de Venise que l'on croirait échappés au pinceau de Canaletti ».

(16) Bien qu'il eût formé à plusieurs reprises le projet de visiter l'Italie, Gautier ne découvrit ce pays qu'en 1850. Il accepta pourtant en 1832 de rédiger la description de Venise qui devait prendre place dans le volume italien de la série des *Landscapes* publiés par l'éditeur Janet. (Voir S. de Lovenjoul, *Histoire des Oeuvres*, n° 77, t. I, p. 44-45). Découvrant la place Saint-Marc comme « un spectacle extraordinaire que l'on ne peut rendre avec des paroles et qu'on peut à peine imaginer » il ajoutait : « Canaletti et Bonnington, Daguerre et son Diorama, tout admirables qu'ils sont, restent encore bien au-dessous de la réalité ». (*Landscape français, Italie*, Paris, Janet, 1833, p. 13).

(17) Les *Vedute, altre prese da i Luoghi, altre ideate da Antonio Canal e da esso intagliate poste in prospettiva* avaient été publiées à Venise après la nomination du consul Smith en 1744 ; elles avaient probablement été commandées par le diplomate anglais, à qui elles sont dédiées. Sur ces gravures, voir Bromberg-R. Bromberg, *Canaletto's Etchings*, Londres, New-York, 1974.

(18) Michele Marieschi, *L'entrée du Grand Canal et la vue de la Salute à Venise*, Inv. 162 (Voir A. Brejon de Lavergnée et D. Thiébaut, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, II Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris, éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1981, p. 205).

(19) F. Villot, en 1849, l'attribuait à Canaletto (n° 113), attribution reprise en 1960 par Constable, *op. cit.* n° 169. Cependant le récent catalogue du Musée du Louvre (voir la note précédente) enregistre l'attribution à Marieschi proposée successivement par R. Pallucchini (*Arte Veneta*, 1966) et par P. Zampetti (*op. cit.*, n° 122, pp. 262-263).

(20) Dans sa séance du 6 décembre 1789, à laquelle assista notamment Francesco Guardi, l'Accademia delle Belle Arti de Venise rendit à « l'école de Marieschi » plusieurs *Vedute* qui passaient jusque là pour des œuvres de Canaletto (voir P. Zampetti, *op. cit.*).

(21) Voir supra note 16. Une *Vue du Grand Canal* avait été présentée du 25 octobre 1828 au 3 novembre 1829, par Daguerre et Bouton, au Diorama (voir H. et A. Gernsheim, *L. M. J. Daguerre, the History of the Diorama and the Daguerreotype*, Londres, 1956, p. 176).

(22) Voir par exemple la *Presse*, 9 octobre 1837, *l'Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, 1858, t. II, p. 192, *Tableaux à la plume*, Paris, Paris, 1880, p. 27, la *Presse*, 25 avril 1851, etc.

(23) Gautier séjourna alors à Venise pendant plusieurs semaines, en août et septembre, et il consacra la plupart des feuillets qui devaient être réunis en 1852 sous le titre d'*Italia* (voir S. de Lovenjoul, *Histoire des œuvres*, n° 1076, t. I, pp. 437-438), à la description de la vie et des monuments vénitiens.

(24) *Italia*, 3^{ème} édition, Paris, 1860, p. 79 et 151.

(25) *ibid.* p. 224.

(26) Voir par exemple *Voyage en Russie*, Paris-Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 18, p. 176 et p. 244.

(27) *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, Paris, Charpentier 1882, p. 108.

(28) Canaletto fut élu à l'Académie de Venise, le 11 septembre 1763, et, conformément à la tradition, il offrit, en 1765, le *Caprice architectural*, conservé dans les collections des Gallerie dell' Accademia (voir P. Rosenberg, L. Puppi, *op. cit.* n° 355). La *Guida per la R. Accademia*

delle Belle Arti (Venise, Antonelli, 1835) mentionne ainsi le tableau : « Sala delle Pitture moderne, n° 30, Antonio Canal detto il Canaletto, Veduta prospettica rappresentante l'atrio di gran fabbricato a capriccio ».

(29) Sur cet aspect longtemps méconnu de l'œuvre de Canaletto, voir, entre autres, la récente contribution d'A. Corboz au catalogue de l'exposition tenue à la fondation Cini (été 1982) : *Canaletto, dipinti, disegni, incisioni*, Venise, Neri Pozza, 1982, pp. 102-104.

(30) « Les tableaux du Canaletto ont tellement familiarisé avec le port, les places et les monuments de Venise que lorsqu'on y pénètre, il semble que déjà elle nous soit connue ». *Voyages historiques...*, Paris, Baudry, 1831, p. 355. L'ouvrage d'A.C. Pasquin, dit Valery, fut, avec le *Guide-Richard*, le guide le plus fréquemment utilisé à l'époque.

(31) *Della Pittura veneziana*, 1771.

(32) Sur ce procédé de relevé communément utilisé par les *Vedutisti* et sur l'usage qu'a pu en faire effectivement Canaletto, voir D. Gioseffi, *Canaletto, il quaderno delle Gallerie veneziane e l'impiego della camera oscura*, Trieste, 1959.

(33) Sur cette lecture héritée du Néo-classicisme, voir R. Pallucchini, *op. citat.*, p. 112.

(34) *La Presse*, 15 novembre 1836 : « Les Anglais n'ont pas de rivaux dans leur manière de traiter l'architecture pittoresque. Canaletti lui-même n'a pas mieux réussi pour les vues des palais de Venise ».

(35) Voir par exemple l'*Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, Dentu, 1861 : « Canaletto a laissé une nombreuse postérité. Guardi, Bonnington, Wyld, Joyant, Ziem se sont montrés ses dignes fils ». (p. 286).

(36) R. Pallucchini (*op. citat.*, p. 112) caractérise ainsi l'évolution de Canaletto : « essersi trasformato, da poeta fantasioso e barocco, in poeta della realtà senza enfasi, di una semplicità di accenti davvero classica ».

(37) La suite des quatrains des *Variations sur le Carnaval de Venise* parurent dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 avril 1849, avant d'être reprises dans le recueil d'*Emaux et Camées* en 1852.

(38) Voir notamment M. Ullmann, « L'art de la transposition dans la poésie de Théophile Gautier », *Français Moderne*, 15 octobre 1947, pp. 265-286, J. Richardson, « The Genesis of Th. Gautier's *Variations sur le Carnaval de Venise* », *French Studies*, octobre 1954, VII, pp. 338-341 et R. Jasinski, *Poésies complètes de Th. Gautier*, Paris, Nizet, 1970, t. I, pp. XCVIII-XCIX.

(39) Th. Gautier, *Emaux et Camées*, avec une iconographie rassemblée et commentée par Madeleine Cottin, Paris, Minard, 1968, pp. 38-39.

(40) Musée du Louvre, n° R.F. 1938-99 et R.F. 1938-100 (voir *Catalogue sommaire...*, II, p. 143). Sur l'histoire de ces deux tableaux, voir *Venise au dix-huitième siècle*, n° 282 et 283, pp. 174-176.

(41) Il est difficile de déterminer à quelle date les deux tableaux entrèrent dans la collection de la Princesse Mathilde (ils figurent sous les numéros 66 et 67 au catalogue de la vente du 17 mai 1904) ; mais en 1849, Gautier n'était pas encore un habitué du salon de la Princesse.

(42) Jules Romain Joyant (Paris 1803-1854) séjourna à Venise de 1835 à 1852 et il envoya régulièrement au Salon des paysages vénitiens, dont il s'était fait une spécialité. Voir J.R. Joyant, *Lettres et tableaux d'Italie*, Paris, Laurens, 1936.

(43) Voici comment Gautier décrit la vue de Venise que Joyant exposait au Salon de 1845 : « La *Scuola di San Marco* n'a pas besoin d'être signée Joyant pour être reconnue à vingt pas. - Quelle singulière passion que celle d'un artiste qui devient amoureux d'une ville, qui ne peut s'en détacher, qui la représente sous tous les aspects, qui la guette à toutes les heures pour la surprendre dans chacune de ses attitudes, au soleil, au clair de lune, en joie ou en tristesse, dont la main trace à son insu des ponts, des gondoles et des pieux bariolés, comme un amant distraît qui crayonne le profil de sa maîtresse. - Est-ce que Venise, sentant qu'elle allait bientôt disparaître (...) a chuchoté, par une belle nuit de printemps à l'oreille de ce mélancolique artiste français : « Je vais bientôt mourir, fais mon portrait pendant que je suis encore belle et reconnaissable ; répète-le souvent pour le distribuer à ceux qui m'aiment et qui souffrent de voir la pâleur funèbre s'étendre sur mes façades de marbre rose ». (*La Presse*, 17 avril 1845). Les coïncidences sont encore plus frappantes en 1847, lorsque Gautier décrit la *Douane de mer* : « Posons le pied sur ces blancs escaliers de marbre que monte et descend le flot vert des lagunes, et sur lesquels s'appuient, comme des cols de cygnes noirs, les proues recourbées des gondoles. Ce sont bien les blondes coupoles arrondies comme des seins gonflés de lait ! les murailles de briques roses, les poteaux armoriés, où s'amarrent les barques ! Cette Venise de rêve qui est encore la Venise de la réalité ! » (*Salon de 1847*, Paris, Hetzel, 1847, p. 194).

(44) Sur Francesco Guardi (Venise, 1712-1793) voir T. Pignatti, *F. Guardi*, Brescia, 1971 et A. Morassi, *L'opéra completa di Antonio e Francesco Guardi*, Venise, 1973. Pour des raisons de commodité, nous nous référons au catalogue de L. Rossi Bortolatti, *L'Opéra completa di Francesco Guardi*, Milan, Rizzoli, 1974.

(45) F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre*, 1^{re} partie, écoles d'Italie et d'Espagne, Paris, 1849.

(46) Décivant le *Départ du Doge de San Nicolo du Lido* - seul tableau de la série des *Fêtes vénitiennes* qui fut alors attribué à Guardi -, Villot précisait à propos du peintre : « Il fut ainsi que le Belloto, un élève et un habile imitateur de Canaletto » (*Notice...*, n° 234) ; et dans la notice consacrée à Canaletto, on peut lire : « On a confondu souvent ses ouvrages avec ceux de Bernardo Bellotto et de François Guardi qui, tous deux, prirent le surnom de Canaletto » (*ibid.*, p. 33).

(47) Le Musée du Louvre conservait sept des douze tableaux que Guardi a exécutés entre 1766 et 1770 et qui constituent la série généralement intitulée « Fêtes vénitiennes » ou « Cérémonies ducales ». Ils représentent : *Le Doge à Saint-Marc* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts), *Le Doge sur la place Saint-Marc* (Grenoble, Musée de peinture et de sculpture), *Le couronnement du Doge en haut de la Scala dei Giganti* (Paris, Musée du Louvre), *Le Doge remerciant le Conseil Majeur* (Nantes, Musée des Beaux-Arts), *Le Départ du Bucentaure* (Paris, Musée du Louvre ; de 1810 à 1952 Toulouse, Musée des Augustins), *Le Doge sur le Bucentaure quittant San Nicolo du Lido*, *La Fête du Jeudi gras sur la Piazzetta*, *Le Doge à la Salute*, *La Procession du Corpus Domini*, *Le Doge devant San Zaccaria*, *L'audience accordée par le Doge aux ambassadeurs* (Paris, Musée du Louvre) et *Le Doge offrant à déjeuner aux ambassadeurs* (Nantes, Musée des Beaux-Arts).

(48) Pour l'histoire de cet ensemble de tableaux, voir *Venise au dix-huitième siècle*, pp. 76-82.

(49) Sur cette entreprise destinée à illustrer les principales fêtes de la Sérénissime République, sur les dessins exécutés par Canaletto afin que Giambattista Brustolon pût en tirer une suite de gravures, voir W.G. Constable, J.G. Links, *op. citat.*, pp. 152-153 et 630-639, ainsi que

la mise au point d'A. Bettagno dans le catalogue de l'exposition *Canaletto* qui a récemment réuni, à la fondation Cini, neuf des dix dessins préparatoires qui subsistent.

(50) Frédéric Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Impérial du Louvre*, Paris, 1852, n° 219 à 225. L'attribution d'une seule *Vue de Venise* (éd. 1849, n° 234 correspondant à l'actuel *Doge sur le Bucentaure quittant San Nicolo du Lido*) à Francesco Guardi, alors que *La Salle du Collège, au Palais Ducal* (éd. 1849, n° 64, correspondant à l'actuelle *Audience accordée par le doge aux Ambassadeurs*) était donnée comme une œuvre de Bernardo Bellotto et que les cinq autres tableaux de la série étaient enregistrés sous le nom de Canaletto (éd. 1849, n° 93-97), avait suscité des observations critiques, de la part de Claudius Tarral notamment (Voir ses *Observations sur le classement actuel des tableaux du Louvre et ses Courtes réflexions sur la galerie des tableaux du Louvre et analyse critique du nouveau catalogue*, Paris, Imprimerie administrative de P. Dupont, 1850). Tarral s'efforçait de dissiper la confusion entre Canaletto et Guardi ou Bellotto qui « n'ont jamais pris le nom de Canaletto » et il mettait en évidence la cohérence de la série des *Fêtes vénitienes* en la restituant à Guardi.

(51) Voir par exemple *L'Artiste*, 1^{er} novembre 1857 et 17 janvier 1858, *Voyage en Russie*, p. 18 et p. 273, *Abécédairé du Salon de 1861*, p. 286, *Le Moniteur Universel*, 8 juillet 1868 ou encore 21 décembre 1868. Il est à noter que le nom de Guardi ne figure pas encore dans le *Grand Dictionnaire du XIX^{ème} siècle*, en 1872, alors qu'une longue notice y est consacrée à Canaletto.

(52) Musée du Louvre, Inv. 319 et 325. Voir planche n° 1.

(53) A. Gann, « Lyrics by Gautier : The Poet as Songwriter », *Francofonia*, printemps 1982, II, pp. 83-100.

(54) « J'aimais autrefois... », *Le Parnasse contemporain*, 2^{ème} série, 9^{ème} livraison, mai 1870. Le sonnet parut en même temps que *Marine* et *Un ange chez moi parfois vient le soir* (voir S. de Lovenjoul, *Histoire des Oeuvres*, n° 2306-2308, t. II, pp. 395-401). Nous nous référons à la seconde édition des *Poésies complètes de Th. Gautier*, publiée par R. Jasinski, t. III, p. 182.

(55) Sur Rosalba Carriera (Venise 1675-1757), voir R. Pallucchini, *op. cit.*, qui donne une bibliographie détaillée.

(56) Le fait que la Rosalba se fût spécialisée dans le portrait, genre moins exclusivement soumis aux exigences du Beau idéal, la présence de ses pastels dans de nombreuses collections particulières et sa célébrité de femme peintre expliquent en grande partie sa vogue persistante au début du XIX^{ème} siècle.

(57) Elle avait fait, en 1720, un voyage à Paris, où elle avait été reçue par le collectionneur Pierre Crozat et où elle avait été accueillie avec enthousiasme. Elle était entrée en relation avec un grand nombre d'artistes français, tels que Watteau, Coypel et Rigaud. Elle fut élue membre de l'Académie Royale, à laquelle elle offrit en 1721 la *Nymphe de la suite d'Apollon*, aujourd'hui conservée au Musée du Louvre (Inv. 4800). Les collections du Louvre possédaient aussi le *Portrait de jeune fille tenant un singe* (Inv. 4897) qui avait été saisi dans la collection du marquis d'Havrincourt. Pendant son séjour à Paris, la Rosalba tint un journal, qui fut publié par A. Sensier, à Paris, en 1865. Elle fut également l'objet d'une attention privilégiée de la part de Mariette qui lui consacra une importante notice dans son *Abécédario*.

(58) Voir par exemple la *Presse*, 9 avril 1851.

(59) *La Presse*, 8 juin 1852.

(60) Voir par exemple *Ballade* (*Poésies complètes*, t. I, p. 76) *Pastel* (*ibid.* t. II, p. 74) ou encore *Sonnet* (*ibid.*, p. 194).

(61) Les quelques remarques que lui consacre R. Jasinski, dans l'introduction aux *Poésies complètes* (t. I, p. CXL-CXLI) sont, à notre connaissance, le seul commentaire qu'ait suscité ce poème.

(62) Lovenjoul C 443 fol. 85.

(63) Les trois derniers mots remplacent un effacé impossible à déchiffrer. Cette transcription respecte l'orthographe du manuscrit.

(64) Il avait été confisqué en 1799 à Florence et avait fait partie des collections du Louvre, jusqu'à ce que les Français se fussent vu intimer, après les Cent Jours, la restitution des œuvres d'art confisquées par les armées de la Révolution et de l'Empire. Il faut souligner que le Guide bénéficiait alors d'une faveur exceptionnelle, puisqu'il fut avec Raphaël et le Titien, l'un des maîtres anciens les mieux représentés dans les collections du Musée Napoléon. Gautier a toujours différé les feuillets dans lesquels il devait rendre compte de ses visites dans les musées florentins, mais nous savons que, pendant son séjour dans cette ville, de la mi-septembre au 1^{er} octobre 1850, il visita le Musée des Offices et le Palais Pitti.

(65) *La Presse*, 8 juin 1852.

(67) La publication, dans le même numéro du *Parnasse contemporain*, d'un fragment inédit, initialement intitulé *Jettatura* et vraisemblablement antérieur au conte paru en 1856 (voir S. de Lovenjoul, *Histoires des œuvres* n° 2306, t. II, p. 395) et de deux poèmes appartenant au Cycle de Marie Mattei, c'est-à-dire remontant aux environs de 1850, donne à penser que Gautier, peut-être à court d'argent et de texte, a rassemblé ces poèmes sans les revoir avec une particulière attention.

(68) Sur cette habitude de la critique d'art romantique, voir L. Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme*, Paris, 1914, p. 54 sq. et P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique, Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm, 1959.

(69) E. Blanguernon, « Une amie inconnue de Th. Gautier », *Revue de Paris*, 1^{er} juillet 1914, pp. 128-129.

(70) Lov. C 443 fol 85 verso. Gautier y a énuméré sur deux colonnes quatre listes de noms portant en suscription « 8^{ème} article » puis 8, 9 et 10. On y trouve effectivement les noms de Chassériau, de Gérôme et de Burthe, dont les œuvres étaient examinées dans le huitième article consacré au Salon, dans la *Presse* du 25 mai 1852 ; on retrouve de même les noms de Dumaresq, ce Lugardon et de Herbstoffer dans le neuvième article du 26 mai 1852, et la revue du 4 juin 1852 évoque, entre autres, les frères Leleux, Luminais et Hoffner qui terminent la liste de la seconde colonne.

(71) Voir *Lettres de Marie Mattei à Théophile Gautier et Louis de Cormenin*, éditées et présentées par Eldon Kaye, Genève, Droz, 1972, p. 172. Sur cet épisode de la vie de Gautier, voir également M. Cottin, « Marie Mattei inspiratrice de Th. Gautier », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1965, pp. 421-429.

(72) M. Mattei écrit : « Je me suis doutée que tu étais malade en voyant le Salon interrompu, mais j'espère que tu vas te remettre pour venir à ma rencontre. D'ailleurs le sonnetto est trop charmant pour que tu ne sois pas en belle humeur et par conséquent en santé ». (*op. cit.* p. 172, lettre datée du 21 mai). Gautier ne publia, de fait, aucun article sur le Salon entre le 14 et le 25 mai 1852 (voir S. de Lovenjoul, *Histoire des œuvres*, n° 1176 bis et 1179 bis, t. II, p. 20). pp. 208-212).

(73) Sur ce poème composé à Venise en septembre 1850 et vraisemblablement inspiré par Marie Mattei, voir S. de Lovenjoul, *Histoire des œuvres*, n° 1931, t. II, p. 274. M. Cottin en a reproduit le texte à la suite des poèmes d'*Emaux et Camées* (édition citée, pp. 208-212).

(74) Sur Giambattista Tiepolo (Venise 1696 - Madrid 1776), voir respectivement A. Pallucchini, G. Piovene, *G.B. Tiepolo*, Milan, 1968, A. Mariuz, *G.D. Tiepolo*, Venise, 1971 et R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Settecento*.

(75) Voir *Italia*, p. 290, où Gautier attribue à Tiepoletto et Lazzarini « les plafonds à fresque » de l'église des Scalzi, vraisemblablement à la suite d'une lecture un peu hâtive du guide qu'il a le plus constamment utilisé à Venise : *Huit jours à Venise*, d'A. Quadri, traduit en français dès 1823. L'auteur y signalait en effet, dans la description de l'église des Scalzi, « le plafond peint par Tiepoletto » (p. 197) et il avait précédemment évoqué le nom de Lazzarini, à la suite de celui de « J.B. Tiepolo surnommé le Tiepoletto », à propos de deux tableaux de l'église San Stae (p. 185).

(76) On retrouve la même confusion entre les deux noms à l'article « Tiepolo » du *Dictionnaire du XIX^{ème} siècle*, en 1876.

(77) Sur la fortune critique des Tiepolo et notamment sur la condamnation portée par Winckelmann contre Gian Battista, voir R. Pallucchini, *op. cit.*, pp. 98-100.

(78) Voir par exemple Valéry, *Voyages historiques...*, où l'auteur se contente de signaler au visiteur de Venise, deux portraits de Cicéron et de Démosthène au Palais Ducal (p. 312), des fresques au palais Contarini (p. 342) et le plafond de l'église Sainte-Marie de la Piété (p. 355); et on cherche en vain le nom de Tiepolo dans les pages que Duprays a consacrées à Venise dans son *Itinéraire d'Italie* en 1858.

(79) 5 mai - 7 octobre 1840. Sur ce voyage voir G. Guillaume-Reicher, *Th. Gautier et l'Espagne*, Paris, 1935. (L'auteur a tenté, en particulier, de reconstituer la liste des tableaux que Gautier a pu voir en Espagne).

(80) *La Cène* (R.F. 176), première œuvre de Tiepolo qui entra au Louvre, fut acquise en 1877.

(81) *Voyage en Espagne*, Paris, Julliard, 1964, p. 36-37.

(82) L'attribution traditionnelle de ce tableau à G.B. Tiepolo a été modifiée par A. Morassi, *A Complete Catalogue of the Paintings of G.B. Tiepolo*, Londres, 1962, p. 6. Voir également la notice qui lui est consacrée dans *Venise au XVIII^{ème} siècle*, n° 196, pp. 129-130.

(83) E. Vallet, dans son *Catalogue des tableaux, sculptures, gravures et dessins exposés dans les galeries du Musée de Bordeaux* (Bordeaux, 1894), ne signale à la suite d'*Eliezer et Rebecca*, qu'un *Martyre de Saint-Etienne*, dessin au lavis, attribué à Tiepolo et acquis en 1887, ainsi que son pendant.

(84) Sur ce projet auquel Gautier faisait allusion dans la *Presse* du 28 août 1840, voir S. de Lovenjoul, *Projets littéraires de Th. Gautier*, Paris, 1894, p. 7.

(85) Les feuilletons consacrés aux « Beaux-Arts à Venise » furent rédigés près d'un an après le voyage à Venise et ils furent dictés par des préoccupations plus financières qu'érudites.

(86) C'est du moins ce que suggèrent les premiers chapitres d'*Italia*.

(87) Sur les fresques de Tiepolo, voir A. Pallucchini, G. Piovene, *op. cit.*, n° 187 A-G.

(88) Voir *ibid.* n° 32.

(89) Voir *ibid.* n° 160 E-N.

(90) Voir *ibid.* n° 189. Gautier ne mentionne pas explicitement l'œuvre lorsqu'il évoque la Salle des *Scudieri*, mais il inclut Tiepolo dans la liste des peintres intervenus au Palais Ducal (*Italia*, p. 146).

(91) Là encore l'itinéraire est difficile à reconstituer, faute de catalogues précis et également faute d'informations sur le marché des antiquités à Venise au XIX^{ème} siècle.

(92) Sur ces œuvres, dont une partie fut détruite en 1915, voir A. Pallucchini, G. Piovene, *op. cit.*, n° 34, 79 et 151.

(93) Voir *ibid.* n° 122 A-G, 216 A-C, 144 A-I et 29.

(94) *Italia*, p. 290.

(95) *Landscape français. Italie*, p. 23 : « A l'exception du Palazzo Ducale et de Saint-Marc, toutes les fabriques sont de cette architecture que l'on ne fait pas faute ici d'appeler *roccocotte* et perruque. (...) les églises sont inondées de jour, enjolivées de marbre de couleur, enluminées de fresques. l'or y brille de toutes parts : c'est un luxe mondain, une coquetterie profane, toute différente de la majestueuse gravité des cathédrales du moyen âge. Enlevez l'autel, cela aura l'air d'un salon ou d'une galerie de tableaux. Ces anges seront des amours, cette Vierge une Vénus, ces saintes des Grâces ».

(96) Voir J.J. de Lalande, *Voyage d'un Français en Italie*, Paris, 1769, t. VIII, p. 418.

(97) Voir par exemple L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, Paris, 1828, pp. 22-23 et 177.

(98) Sur ce goût et cette mode, voir notamment le catalogue de l'exposition tenue à l'hôtel de Sully (octobre 1979-février 1980). *Le « gothique » retrouvé avant Viollette-le-Duc*, Paris, C.N.M.H.S., 1979.

(99) Cette notion de « décadence » apparaît dans de nombreux feuilletons de Gautier. Voir notamment *Constantinople*, Paris, 1853, p. 29, *L'Artiste*, 3 mai 1857, *Tableaux à la plume*, p. 113. Sur ces catégories et sur l'usage ambigu que Gautier a pu en faire, voir en particulier la mise au point de J. Rose, *Les voyageurs méditerranéens de Th. Gautier*, thèse dactylographiée, Montpellier, 1974, t. II, pp. 299 sq.

(100) *Le Vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, Florence, 1568, sont précédés d'un *Proemio* où Vasari reprend et transpose le schéma de l'évolution des arts hérité de Plinie l'Ancien. Sur ce parti pris, voir E.H. Gombrich, « Renaissance Conception of artistic Progress and its Consequences », *XI^{ème} congrès international d'histoire de l'art*, Amsterdam, 1952. Voir également E. Hartmann, « Th. Gautier on Progress in the Arts », *Studies in Romanticism*, Spring 1973, pp. 530-550.

(101) « Le Musée ancien », *La Presse*, 10 février 1849 ; cette description des galeries du Louvre réaménagées par Jeanron et Villot fut reprise dans les *Tableaux à la plume*, Paris, Charpentier, 1880, pp. 1-30.

(102) *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, M. Lévy, 1856-1857, t. I, pp. 2-4.

(103) Sur l'emploi que Gautier a fait de la notion de maniérisme, voir F. Luitz, *Die Asthetik von Th. Gautier*, Fribourg, 1913, pp. 102-103 et G. Matoré, *Le vocabulaire et la prose littéraire de 1833 à 1845*, Genève, 1951, p. 266.

(104) C'est sans doute dans l'introduction aux *Beaux-Arts en Europe* que Gautier a formulé le plus clairement cette conception (voir p. 3-4).

(105) Voir la description que donne Gautier du grand plafond de San Pantaleone, *Italia*, p. 301. Sur Antonio Fumiani (Venise 1643-1710), voir R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Seicento*, Venise, 1981.

(106) *Italia*, p. 328.

(107) *ibid.* p. 146.

(108) *Les Beaux-Arts en Europe*, t. I, p. 4. Voir également *Paris et les Parisiens au XIX^{ème} siècle*, Paris, Morizot, 1856, p. 259. Au cours de son séjour à Venise, Gautier ne manifeste effectivement pas d'attention particulière à l'égard des peintres italiens contemporains et il ne mentionne nulle part l'exposition des peintres de l'Académie vénitienne, dont nous savons pourtant qu'elle se tint pendant son séjour.

(109) *L'Artiste*, 27 juin 1858.

(110) Voir par exemple *Italia*, p. 328, la *Presse*, 21 juillet 1853 ou encore *l'Artiste*, 3 mai 1857.

(111) Voir *Tableaux à la plume*, p. 113 ou encore tel plaidoyer en faveur de la *maniera*, *Moniteur Universel*, 1^{er} octobre 1855.

(112) *L'Artiste*, 27 juin 1857.

(113) *Le Moniteur Universel*, 19 octobre 1856.

(114) Sur cette attitude ambiguë de Gautier, voir Luitz, *op. citat.* pp. 95-96 et 113.

(115) On voit, à partir de 1850, les noms de Canaletto, de Tiepolo ou de Guardi signalés assez régulièrement dans les annonces de ventes et des collections comme celles de la Princesse Mathilde, d'Arsène Houssaye ou du Duc de Morny comptaient des œuvres du Settecento vénitien. Nieuwekerke se montra également sensible à l'art de Guardi ou de Tiepolo.

(116) *L'Artiste*, 27 juin 1856.

(117) A propos du *Gilles de Watteau* : « Les blancs du costume de Gilles sont d'une qualité excellente et semblent pris sur la palette de Paul Véronèse, ou tout au moins du Tiepolo ». (*Journal Officiel*, 1^{er} mai 1870); à propos d'un tableau de Fragonard : « Citons, comme d'un genre peu habituel au peintre, une *Visitation*, qui a la lumière, la finesse et la grâce d'un Tiepolo » *Moniteur Universel*, 16 décembre 1860; de même, *l'Apothéose d'Homère* de Lemoyne est un « chef-d'œuvre (...) lumineux comme un Paul Véronèse, spirituel comme un Tiepolo ». (*Journal Officiel*, 29 juin 1870).

(118) Voir notamment la *Presse*, 5 avril 1851. Gautier y évoque, à propos d'un tableau de Faustin Besson, « la curieuse collection d'eaux-fortes où Tiepolo, ce grand maître de la décadence vénitienne, a représenté de trente façons différentes ce même sujet de la fuite en Egypte, et fait donner par Saint-Joseph la main à la Vierge pour monter en gondole ». De même en 1863, dans la Préface au premier numéro de la Société des Aquafortistes, il rappelle que Tiepolo grava « d'une pointe aussi légère que son pinceau, ses apothéoses des saintes qui ressemblent à des gloires d'opéra ». (1^{er} août 1863, repris dans *Tableaux à la plume*, p. 233). Il semble bien que Gautier confonde, sous le même nom, Gian Domenico Tiepolo, auteur des *Idee pittoresche sopra la Fugga in Egitto*, Würzburg, 1753 et Lorenzo Tiepolo qui exécuta quelques estampes d'après des peintures de son père. A notre connaissance, Gautier ne signale nulle part les *Scherzi di Fantasia* édités par G.D. Tiepolo mais exécutés par son père Gian Battista vers 1757. Sur toutes ces œuvres, voir A. Rizzi, *L'opéra grafica dei Tiepolo*, Venise, 1970.

(119) S'il fut à peine plus sensible que Gautier au génie de Tiepolo, Taine consacra en revanche à « la spirituelle et fine peinture de paysage et de genre » du Settecento vénitien, quelques-unes des pages les plus brillantes de son *Voyage en Italie* (voir H. Taine, *Voyage en Italie*, Paris, Julliard, 1965, t. II, pp. 266-273). Dans son journal de voyage vénitien, Maupassant manifeste une particulière admiration pour Tiepolo et pour ses « plafonds inestimables » (Voir Maupassant, *Oeuvres complètes*, Paris, Conard, 1909, t. 24, pp. 251-252).

(120) Le volume consacré à l'Ecole vénitienne, publié en 1868, concerne presque exclusivement les maîtres du seizième siècle et quelques-uns de leurs héritiers directs. La plupart des peintres du Settecento ne figurent que dans l'appendice; et Tiepolo est explicitement présenté comme un peintre facile et prétentieux : « Du reste J.B. Tiepolo possède par excellence l'aptitude malheureuse, la qualité funeste que, dans le langage des ateliers, on appelle familièrement le *chic* ».

(121) Voir E. et J. de Goncourt, *Journal*, 23 août 1862 et 1^{er} août 1872 (éd. R. Ricatte, Paris, 1959, t. II, p. 43 et t. V, p. 51).

(122) E. Bergerat, *Th. Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879, pp. 139-144. Ce projet est évoqué également par S. de Lovenjoul, *Projets littéraires*, p. 11 et par I. Rampolla del Tindaro, « Le opere teatrali di Th. Gautier progettate o smarrite », *Francia*, janvier-mars 1975, p. 58.

(123) C'est le choix que Bergerat prête à Gautier (*op. citat.* p. 141).

(124) Notamment des *Mémoires*, parus en 1787 et réédités en 1822 (Paris, Ponthieu, 2 vol.) Gautier eut également l'occasion de parler du théâtre de Goldoni, notamment lors des représentations données par une troupe italienne pendant l'Exposition de 1855 (voir le *Moniteur Universel*, 29 mai 1855); mais les préférences du critique dramatique allaient très nettement à Gozzi.

(125) Il y fait allusion dès 1837, à propos d'une représentation du *Domino noir* (la *Presse*, 11 décembre, repris dans *l'Histoire de l'art dramatique*, t. I, p. 78). Voir également *L'Artiste*, 27 juin 1858. Les *Mémoires* de Casanova connurent plusieurs éditions et traductions entre 1825 et 1850.

(126) Paul de Musset fit paraître en 1848 une traduction libre et non signée des *Mémoires de Gozzi écrits par lui-même*, avec en préface, une Notice où il reprenait un article publié dans la *Revue des Deux Mondes*, en 1844. Le *Théâtre fiabesque* ne fut traduit qu'en 1865, mais Philarète Chasles avait attiré l'attention du public français sur Gozzi dans ses *Etudes sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*, Paris, Amyot, 1847. Sur la fortune romantique de Gozzi, voir G. Luciani, « Carlo Gozzi e la critica francese nella prima metà dell'Ottocento », *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Wiesbaden, 1965, pp. 124-141. Les marques d'admiration de Gautier à l'égard du théâtre de Gozzi sont innombrables (voir par exemple *Histoire de l'art dramatique*, t. II, p. 315, t. V, p. 151-152, t. VI, p. 30, le *Moniteur Universel* 30 août 1858, 1^{er} juin et 14 décembre 1863, 31 décembre 1866, 25 février 1867, etc.) On sait qu'il eut l'intention d'adapter *l'Amour des trois oranges* (voir I. Rampolla del Tindaro, *art. cité*, p. 58). Il ne s'intéressa pas moins aux *Mémoires*, qui sont mentionnés sur l'un des feuillets manuscrits conservés à Chantilly (Lov. C. 504 fol 8), parmi des comptes et des notes diverses. Il y fait allusion à plusieurs reprises dans *Italia* (p. 165 et p. 261) et dans ses feuilletons (voir par exemple la *Presse*, 5 décembre 1854).

(127) Voir le *Moniteur Universel*, 4 avril 1865. Ces *Mémoires*, d'abord publiés à New-York entre 1823 et 1827 (Grey and Bunce, 6 vol.) avaient été traduits en français en 1860 : *Mémoires de Lorenzo Da Ponte...* traduits de l'italien par M.C. Dareste, Paris, Pangerre, 1860.

(128) Les *Lettres historiques et critiques sur l'Italie* avaient paru pour la première fois en l'an VII (1799), Paris, Ponthieu, 3 vol. par les soins de Seriyès. Elles furent reprises en 1836 par Romain Colomb sous le titre *L'Italie il y a cent ans*, Paris, Levasseur, avant d'être rééditées par Didier en 1858 (*Le Président de Brosses en Italie, Lettres familières*). Nous savons que Gautier

les appréciait particulièrement ; il y fait allusion dans *Italia* (p. 326).

(129) Voir par exemple, R. de Beauvoir, *Safia ou la décadence de Venise*, Paris, 1843, J. Lecomte, *La dernière Morosini ou le poignard de cristal*, Paris, 1848, sans parler de *Mattea* de George Sand (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juillet 1835), de *Facino Cane* de Balzac (*Revue de Paris*, 17 mars 1836), de *Jean Sbogar* de Nodier (Paris, 1818) ou encore d'ouvrages didactiques comme *Le chevalier Sarti*, de P. Scudo (Paris, Hachette, 1857).

(130) Gautier le mentionne au moins une fois (*L'Artiste*, 27 juin 1858) et l'on sait que le Musée Correr aussi bien que l'Accademia possédaient au XIX^{ème} siècle une importante collection d'œuvres de Longhi.

(131) Ce fragment d'un journal de voyage que les Goncourt renoncèrent à publier, parut dans *L'Artiste*, le 3 mai 1857, grâce à l'appui de Gautier qui l'imposa à ses collaborateurs réticents. (Voir E. et J. de Goncourt, *Journal*, 1^{er} mai 1857, t. I, p. 141). Il salua d'abord le texte dans *L'Artiste* (5 juillet 1857) et il lui consacra un long compte-rendu, lors de la parution d'*Idées et sensations*, où il avait été reproduit, en 1866 (voir le *Moniteur Universel*, 7 mai 1866).

THEOPHILE GAUTIER ET LES PAYSAGISTES

Pierre MIQUEL

Théophile Gautier et les Paysagistes semblent à première vue relever de deux études juxtaposées et comparatives : l'étude des paysagistes figurant dans le catalogue de sa vente après décès, les critiques qu'il en faisait dans ses divers articles : *la Charte de 1830*, *la Presse*, *le Cabinet de lecture*, *la France industrielle*, *le Figaro*, *l'Artiste*, *le Moniteur*...

Pour connaître le but véritable d'un collectionneur, mais Gautier est-il un collectionneur ? le meilleur critère est celui d'une étude de sa collection. Gautier est moins collectionneur que critique et un critique prend ce qu'on lui donne, « on » étant les artistes dont il parle dans ses chroniques et, qui pour le remercier, ou pour solliciter ses suffrages, lui adressent en offrande propitiatoire quelque morceau de choix, destiné à les rappeler à son souvenir sur les murs de son cabinet ou de sa demeure. Parfois et même souvent avec les connaissances de vieilles dates, où les amis fidèles, le critique, avant le Salon, se rend à leur atelier où, dans les meilleures conditions d'environnement, de lumière, d'explications, il se laisse susurrer ce qu'il faut savoir sur l'œuvre et, en sous-entendu, ce que l'artiste aimerait voir écrire. Cela s'est toujours fait et cet usage bien établi ne trouble ni l'honneur, ni la liberté d'expression du critique. Tout au plus ces visites d'atelier neutralisent les parti-pris trop malveillants et permettent de choisir le cadeau-souvenir préféré.

Le moins que l'on puisse dire est que sur ce point le catalogue de vente de la « Collection de Théophile Gautier » révèle, dans les noms des absents et dans les œuvres des présents, de telles lacunes qu'il convient d'y trouver explication. Lors d'un autre colloque, j'espère vous présenter une étude, documents photographiques à l'appui, de cette curieuse vente des 14-15 et 16 janvier 1875, comme j'ai commencé de le faire pour d'autres collections et en particulier pour celles de Tourgueniev.

Dans la collection de Gautier, les amis absents sont nombreux et de qualité : Ziem, Isabey... Dupré. Je n'entends parler ici que des paysagistes de l'« Ecole de la Nature » (1) et de ceux traités dans les tomes parus ou en voie d'achèvement. Parmi les artistes dont les noms figurent à la vente ; Huet n° 40. Th. Rousseau n° 87, Cabat n° 119, Diaz n° 26, Decamps n° 126, Français n° 32, Troyon n° 168, leurs œuvres ne sauraient être considérées comme de premier rang. Sans préjuger de leur valeur intrinsèque, leur sujet en fait des pièces peu représentatives et donc secondaires. Quant au Delacroix (Saint-Jérôme), que je connais bien, il est une œuvre de qualité estimable, mais non un chef-d'œuvre du maître. Je crois également avoir identifié le Diaz parmi les mille huit cent photographies du catalogue que je prépare. Si aucun document ne vient infirmer cette identification, il serait d'un mérite juste passable. Faut-il conclure que pour ces maîtres, le fait de s'être montré aussi peu généreux correspond à une appréciation de la valeur du critique, ou faut-il admettre, compte tenu du peu de générosité de certains, que l'usage du temps n'en nécessitait pas plus. Il est bien délicat de se prononcer, mais il est impossible d'envisager que des personnages aussi généreux que Ziem et Isabey n'aient rien offert. Que sont devenues ces peintures, à vous de me le dire.

Il ne faut donc pas juger la collection de Gautier telle que nous la connaissons, comme significative de son goût. Est-il possible en se fondant sur l'étude de ses critiques, de découvrir ces penchants secrets, indépendamment de la sympathie qu'il peut avoir pour l'homme ? Nous allons le tenter à travers ses opinions sans pour cela établir une hiérarchie impossible vu la diversité des styles.

Quels sont les critères de Gautier lorsqu'il juge un tableau ? Ils figurent dans de nombreux textes dont nous retiendrons deux essentiels : la préface de « *Mademoiselle de Maupin* » bien que sa date (1834) en fasse plus un prologue esthétique qu'un corps de doctrine - *L'Art Moderne* (1856) qui est la véritable expression de son éthique.

Mademoiselle de Maupin

« L'art ne doit plus être jugé sur sa valeur morale ou sociale... Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien (2)... Je ne circonscris point la beauté dans telle ou telle sinuosité de lignes... Je veux que le soleil entre partout, qu'il y ait le plus de lumière et le moins d'ombre possible, que la couleur étincelle... A travers les déchirures du feuillage, le ciel ouvrait des milliers d'yeux bleus (3) [Le bonheur] n'a sur sa palette que du vert d'eau, du bleu de ciel et du jaune paille... Tout est touché avec une fierté et un caprice admirable (4)... Les tons les plus chauds et les plus frais se heurtent harmonieusement ». Aucune de ces citations n'est en elle-même probante.

Il en va autrement avec *L'Art Moderne* paru en 1856, au lendemain de l'exposition Universelle de Paris.

P. 133 « Tout homme qui n'a pas un monde intérieur à traduire n'est pas un artiste. P. 135. Si le type de la beauté existe dans son esprit à l'état d'idéal, il prend à la nature des signes dont il a besoin pour les exprimer. Ces signes il les transforme...

L'illusion n'est pas le but de l'art. Sans cela le chef-d'œuvre suprême serait le trompe-l'œil. P. 136. La peinture n'est donc pas... un art d'imitation, bien que son domaine semble la représentation des choses extérieures... Mais bien un certain rêve... qu'il [l'artiste] cherche à traduire dans la langue qui lui est propre.

P. 143. Le dessin est la mélodie, la couleur l'harmonie [bien que le début de l'art soit P. 140] mensonge, car dans la nature il n'y a pas de lignes...

P. 149. Quel sera ce but... Le beau.

P. 160 et 161. Résumons-nous. Le beau, dans son essence absolue, c'est Dieu. Il est aussi impossible de le chercher hors de la sphère divine, qu'il est impossible de trouver hors de cette sphère le spirituel ou le bon absolu. Le beau n'appartient donc pas à l'ordre sensible mais à l'ordre spirituel. Il est invariable, car il est absolu... Le beau, non pas en lui-même, mais dans ses manifestations est soumis aux influences extérieures. Les mœurs, les habitudes, les modes, la corruption, la barbarie peuvent en troubler la notion... Les manifestations du beau caché doivent se soumettre à la règle des formes sensibles...

P. 151. L'art pour l'art signifie pour les adeptes, un travail dégagé de toute préoccupation autre que celle du beau en lui-même... La forme [ne] peut être indépendante de l'idée... P. 152. Est-ce à dire pour cela que l'art

doive se refermer dans un indifférentisme de parti-pris... Non... Que les artistes se gardent P. 153 donc bien de s'atteler au service d'une école de philosophie ou d'une coterie politique. L'art pour l'art veut dire non pas la forme pour la forme, P. 155 mais bien la forme pour le beau... Nous ne saurions admettre que le beau vienne uniquement de la pensée de l'artiste... Au lieu de donner une forme à l'idéal, ils [les artistes] donnent un idéal à la forme... Il est impossible d'imaginer une forme en dehors des choses créées...

L'art n'a pas besoin de vérité absolue mais seulement de vérité relative ». P. 146.

Ainsi, pour Gautier, le grand artiste est créateur de l'univers qui est sien, et forme un microcosme à lui seul. Il emploie cette formule pour Doré et Delacroix.

Dès son voyage à Athènes en 1852, il est séduit par ce qu'il croit être l'idéal grec de la beauté, celui des marbres blancs, aux lignes pures, et non les temples aux couleurs bleues et rouges de la Grèce véritable. Il crée à son usage une conception non philosophique, mais pratique de l'art, reposant sur l'harmonie de l'œuvre, due au rapport de proportions, à l'unité de conception. Mais les artistes de talent sont encore à ses yeux, ceux qui essayèrent, comme les poètes de 1830, de ranimer la palette froide de l'école française... et, citant presque tous les paysagistes, il ajoute : « Ils firent pour la couleur ce que les écrivains romantiques avaient fait pour le langage ». (*Tableaux à la plume*. Exposition de tableaux modernes au profit de la caisse de Secours des Artistes).

L'on trouve dans ces textes matière à aimer tous les paysagistes de l'époque, du moins les essentiels ; si l'on adjoint l'obsession de la mort, la passion pour certains sites d'Orient, Venise, Constantinople, Le Caire, ces goûts ne s'éclairent pas mieux. Mis à part Marilhat que j'abandonne à sa spécialiste, l'intérêt de Gautier pour Ziem est facile à expliquer ; tous les caractères énumérés se trouvant dans son œuvre, sans en excepter un seul, y compris la fidélité à l'art pour l'art, qui dès ses vingt ans fait de Ziem un adepte. Sous la plume du critique en 1849 il est question d'une « aquarelle de l'église Saint-Pierre [de Rome] comparable à ce que les anglais ont fait de plus beau ». Après il ne sera question que de « merveille », de « diamant de couleurs » de coloris qui « ne saurait aller plus loin » (1850). En 1854 A. Baschet peut écrire « M. Th. Gautier parmi les critiques d'art, en mon sens, a le mieux expliqué le talent de M. Ziem. Personne mieux que lui n'était à

même d'en parler à bon escient : bien que l'idéal, en effet, ait une meilleure part dans les œuvres peintes de M. Ziem que dans les œuvres écrites de M. Gautier, il y a chez l'un et l'autre un tel sentiment du coloris, tous les deux savent s'y bien faire voir qu'un turc est un turc, qu'assurément il étaient faits pour se bien entendre - (*l'Artiste* pp. 26, 27). Un texte inédit relatif à Gautier figure dans le Journal de Ziem (9) il date très probablement de 1873 après le décès du critique.

« J'ai aimé et admiré Gautier après qu'il ait vu comme moi les mêmes sites que nous avons parcourus.

Cherchant la beauté dans la pureté des impressions et rendant avec la suavité et l'élégance de son style l'expression nette et propre de chaque objet perçu.

Il a vu ces beaux minarets de marbre blanc lancer leurs flèches d'or dans l'immensité du bleu oriental, leurs reflets se bercer sur les flots de lapis et d'émeraude, cette eau impalpable et solide sillonnée par les navires du Bosphore, immenses cygnes ouvrant leurs ailes blanches au soleil de l'Orient.

Il a vu Venise rose et ses gondoles noires surgir et glisser sur le caprice des mirages de l'Adriatique.

et cette route de Fusine, chemin aquatique, lagune au miroir bizaute où les perles étincellent en ruisselant jusqu'à l'horizon.

Sa description de la basilique vénitienne n'est-elle pas étonnante de précision objective, de science architecturale, de connaissance des époques, tous ces temples à Jupiter détruits, matériaux utilisés, relevés et venant enfin décorer la basilique chrétienne de Saint-Marc.

Il a vu Le Caire, sa rive, sa femme à l'œil profond, ce diamant noir, vivant, humain, qui captive l'homme atteint de ses rayons.

Néanmoins, je trouve que le rôle de la littérature c'est d'exprimer les passions humaines et les aspirations du cœur, les immatérialités de la pensée.

Laissons aux peintres la réalité de la forme et de la couleur. Si bien qu'on puisse les exprimer par des mots à l'esprit, elles ne s'imposent point à l'absolu du regard fait pour servir ce sens.

Gautier, unique dans la perfection de ce genre qu'il a créé, restera seul et ne peut être imité » (5).

Eugène Isabey a droit aux mêmes types d'éloges : « touche généreuse en paraphe » (1845) « merveille d'esprit et de couleur » « scintillements fugitifs », « il signe ce qu'il fait à chaque touche », « bluettes de couleur, palette

de pierreries » (1855), « embarras de richesses », « expert à faire ruisseler le velours et la soie », « jeune, étincelant, spirituel ». Et il ajoute : Isabey a été l'élégance du romantisme comme Delacroix en a été la poésie. Mais sous cette façon légère et frivole en apparence se cachait une profonde science, des dons merveilleux... Nul ne sait mieux que lui échouer une barque sur les vases... faire tomber la pluie d'un nuage qui se déchire, glisser un rayon de soleil sur la barre de l'horizon (*Le Moniteur* 9.2.1860). A cette exubérance de compliments, le préfacer du catalogue de la vente Isabey fait dire à l'artiste : « vous ne serez jamais Raphaël ou Michel-Ange, mais vous serez peut-être G. Planche ou Th. Gautier, c'est toujours ça », comme s'il oubliait dans son entier l'œuvre littéraire du poète.

Pour Louis Cabat, le texte inconnu cité par Jean Richer dans « Etudes et recherches sur Th. Gautier prosateur » est particulièrement intéressant. Il n'est pas question de l'Italie de Decamps « beurré et doré, l'Italie indigo et potiron », il s'agit ici de « style » et de « la poétique sévérité » du Poussin. « L'effet de ce tableau est d'un beau caractère » difficile de mieux dire l'impression pénétrante de cet artiste trop peu connu (page 245, 246, 247).

Paul Huet est un vieil ami de Gautier, cette amitié datant de la campagne d'Hernani où ils ont combattu ensemble. Le connaissant de longue date, il sait découvrir le sens de sa peinture « conçue largement par grandes masses » (1848) ; « nul n'a saisi comme lui la physionomie générale d'un site et n'en a fait ressortir avec autant d'intelligence l'expression heureuse ou mélancolique » (1855). Il résume sa pensée en parlant d'un « paysagiste poétique » ; peut-être eût-il fallu ajouter lyrique. Même dans ses crises de neurasthénie Huet sait pouvoir compter sur son « souvenir affectueux. Je « cherche mes auxiliaires et vous êtes de ceux que je serais le plus heureux d'obtenir » (1855). Ses idées sont celles de Gautier, peut-être l'art pour l'art en moins (6) car Huet est un républicain de cœur.

Narcisse Diaz, dit-il, « possède si à fond le secret de ce tremblement lumineux de l'atmosphère » que Gautier ose ajouter, parlant des répétitions du même sujet dont Diaz est coutumier, « variations peut-être trop multipliées d'un thème connu ». Tout Diaz est dans ces deux phrases.

Mais lorsque Diaz, oublieux de ses « ouvrages capricieux et fantasques [...] l'éclat de bouquets de fleurs fraîchement cueillis » (*Revue de Paris* (25) avril 1841), change, il sait voir et mettre le doigt sur l'erreur : « Diaz le délicieux coloriste... a la maladie du blanc... le blanc alourdit tout... fige la circulation rosée de la Vie... au temps où il faisait ses charmants tableautins,

M. Diaz fuyait comme une peste cette couleur crue... ou ne l'employait que comme dessous pour ses glacis... Tout cela chatoyait, flamboyait, miroitait comme ces paysages qu'on entrevoit au soleil... De dessin il n'en fallait pas chercher, mais les formes s'escamotaient avec tant d'adresse derrière cette phosphorescence de ton qu'on n'y songeait pas... M. Diaz donnait la volupté du ton fait en lui-même... Tel était M. Diaz dans sa première manière ; maintenant soit ennui de son genre, soit désir d'un idéal plus élevé mais qu'il ne peut atteindre, notre artiste a élargi son cadre et changé sa façon de peindre. Corrège et surtout Prudhon le préoccupent » (*le Moniteur*, 29-7-1859).

Jules Dupré est un des regrets de Gautier. Avec lui le courage critique se montre. Parlant de son *Troupeau de bétail traversant un gué* de 1836, il en est enfiévré : « attaque de front, sans subterfuges, sans artifices, le soleil est amalgamé dans la pâte avec le verniscope. [le tableau est] paroxysme de lumière. Violence de couleur, furie d'empâtements [peu faites pour] ceux qui examinent les tableaux avec leur nez, oubliant que la peinture est faite pour être regardée et non pour être flairée... Qui n'a le diable au corps ferait bien mieux de jeter la palette... » (*Le Moniteur*, 9-2-1860). Mais que son style change et l'opinion de Gautier s'inverse : « Voici longtemps que Jules Dupré n'a exposé... il était en tête, il est maintenant distancé... Son *Pacage* ne saurait soutenir la comparaison contre aucune de ses anciennes toiles. Il est indifférent de peindre avec peu ou beaucoup de couleur [Gautier veut dire de matière colorée] si l'effet désiré est obtenu. Nous admettons les empâtements comme les glacis s'ils expriment quelque chose et produisent un relief ; mais ce gâchis épais, ce mélange de couleurs, ces vessies écrasées sur la toile, ce crépi grenu, cette croûte rugueuse appliquée partout, sur l'eau comme sur les murailles, sur le ciel comme sur le terrain, nous avouons humblement n'y rien voir que de grattages de palette et des mouchures de pinceau... Nous avons l'air rigoureux pour cet excellent artiste : c'est que nous en attendons beaucoup (*La Presse*, 6-6-1852).

« *La clairière* de M. Rousseau est d'une bonne et naïve couleur ; il y a là une franche étude de la nature qui mènera loin M. Rousseau s'il persévère dans la route pénible où il a mis le pied ». (*La France littéraire*, mars 1833, P. 166). Vite il voit en Rousseau le peintre de la nature, de sa vie végétale, mais aussi de ses moments d'exception, d'exaltation, parfois de folie. « Au lieu d'arranger les paysages... il cherchait à surprendre la nature chez elle... sans reculer devant aucune hardiesse, empâtant, glaçant, égratignant, laissant sa

toile à découvert, à grands coups de barre et à petits coups de pinceau, poussant le vrai jusqu'à l'in vraisemblable, le régulier jusqu'au fantastique, le bizarre jusqu'à l'extravagant. (*La Presse*, 11 août 1849). Gautier sait voir à travers la transcription des désordres atmosphériques les bizarreries du comportement du peintre. « Nul ne fait comme lui courir la sève dans les troncs... l'air et l'humidité, cette vie des forêts pénètrent tous ses tableaux... L'exécution est tantôt molle, tantôt violente, négligée comme une esquisse ou brutalement surchargée, mais cette qualité suprême de la vie végétale absorbe tout... Ces arbres sont très mal feuillés, mais ils poussent (*La Presse*, 24 avril 1851).

Peut-être ne prend-on pas assez de soin en lisant Gautier, en ne séparant pas ce qui est mode, on-dit de société, coloration de circonstance et de sa véritable pensée, clairement exprimée, toujours sensible et qui existe sous les scories du verbe. L'exemple de Corot est à cet égard significatif pour un artiste, paraît-il, modérément goûté du critique : « Corot, Aligny, Ed. Bertin... ont donné à cette branche de l'art [le paysage] une grandeur de style, une élévation de pensée, une austérité de formes, une rigueur de dessin qui les mettent à côté des peintres d'histoire les plus hauts situés... Corot auteur d'*Agar dans le désert*, le plus beau paysage, peut-être, de l'école moderne, expose un *Saint-Jérôme* dans sa caverne qu'on dit ne le céder en rien à l'autre (*La Presse*, 1-3-1837). Cet article qui place Corot au rang des maîtres, place Gautier parmi ses découvreurs. Poursuivons l'analyse que le critique lui consacre : « une naïveté presque enfantine... une teinte de bonhomie... une exécution consciencieuse mais incertaine empêche ses paysages de tomber dans la sécheresse... On pourrait désirer des branches plus nettes, un feuillé mieux écrit, des roches aux arêtes plus franches ; mais du vague même de la touche, de la maladresse du pinceau résulte une douceur, une tranquillité d'effet, qu'une exécution plus habile détruirait peut-être. Chez quelques maîtres trop adroits, la main devance trop souvent la pensée... M. Corot à travers ses tâtonnements et ses bavochages arrive à l'effet général qu'il ne perd jamais de vue. Quoique son dessin manque de précision et que sa couleur soit quelquefois grise et plâtreuse, il fait des choses pleines de charme et de fraîcheur. (*La Presse*, 17-4-1845).

Après cette analyse où Gautier balance les arguments que l'on entend partout et ses vues propres, voici le senti que procure une œuvre de Corot : ce « maître que nous admirons, que nous aimons, que nous avons célébré en prose et en vers... nous avons été si longtemps son unique panégyriste... La

matinée est une petite toile blanchâtre, embrumée, frissonnante du souffle froid de l'aube... On ne voit rien et tout y est : le paysage existe entier derrière ce transparent rideau de brouillard. Quand on reste quelque temps devant ce cadre, l'illusion se produit, cette fumée légère se dissipe, on discerne tout ce qui semblait voilé d'abord, et le soleil se lève véritablement ». (*La Presse*, 25-7-53).

Après une critique de 1837, une de 1853, poursuivons selon la méthode chronologique l'évolution de Gautier suivant celle de Corot qui lui-même passe d'un dessin serré et d'un rite identifiable, à des lignes plus souples et à des localisations plus rêvées, qu'il baptise du nom de souvenirs et qui agacent Nieuwerkerke. Gautier répond ici dans une conversation imaginaire : « Il faut louer chez M. Corot le sentiment poétique et la compréhension intime de ce que nous appelons l'âme de la nature... Cette façon tendre, harmonieuse et vague de rendre la nature est séduisante... Des âmes bienheureuses pourraient s'y promener comme dans les prairies d'asphodèles... Cette manière large et un peu sommaire... Corot ne l'a prise que lorsqu'il a été parfaitement sûr de lui-même... Nul paysagiste ne fut plus réel tout en conservant le style, et il peut maintenant traduire ses rêves avec ces matériaux depuis si longtemps amassés et qu'il transfigure à sa fantaisie, mais qui n'en sont pas moins foncièrement vrais (*Le Moniteur*, 27-6-1868).

Nous avons ainsi un aperçu succinct des opinions de Gautier sur les principaux paysagistes de l'époque. Deux remarques s'en dégagent : chaque critique est d'une pertinence parfaite dans l'éloge (7). Les opinions négatives sont peu ou non exprimées ; lorsqu'elles le sont, pour la *Tentation de Saint-Antoine* d'Isabey, Gautier n'y voit que péché véniel absous avec humour, et non la conséquence d'un courant artistique marqué par l'accumulation des personnages, chacun servant de faire-valoir à son voisin pour conduire l'œuvre dans son tourbillon à l'éblouissement d'une ronde kaléidoscopique : elle parvient en ce cas au point suprême de l'excès, de l'enflure imaginative et redondante. La seconde remarque est qu'il n'est pas un paysagiste dominant pour lequel le jugement de Gautier soit à rectifier un siècle après, son Courbet mis à part. Comment cette critique a-t-elle été perçue depuis ? A beaucoup d'historiens d'art, la critique de Gautier paraît complaisante, superficielle, verbeuse. Au bénéfice d'un survol rapide, nous la découvrirons telle et pourtant autre. Premier critère retenu, les opinions de Gautier ne sont pas de parti-pris ; s'il les énonce en fonction d'une doctrine, l'on ne peut jamais y voir trace de ces haines en fonction d'une doctrine, l'on ne peut jamais y voir trace de ces haines artistiques qui

gouvernent la plume des plus grands journalistes. Jamais il n'est passé à côté d'une grande œuvre sans la saluer. Une exception cependant : en 1861, boulevard des Italiens, dans les Galeries du jardin du Marquis d'Hertfort est une exposition de tableaux. Gautier, qui en est le président, doit, espère-t-on, « engager le feu pour relever Michel (8) de l'oubli injuste de son temps ». (A. Sensier. Michel. p. 88). Ce fut Sainte-Beuve qui en parla et lui consacra cette simple épithaphe : « Un pauvre diable de paysagiste français, nommé Michel, qui avait le sentiment et l'amour des choses simples ». Un silence, même incompréhensible, vaut quelquefois mieux que cette ligne sur l'un de nos plus grands harmonistes du paysage. Si l'homme lui déplait, Gautier fait l'effort nécessaire pour rendre hommage à ses tableaux, effort, il est vrai, parfois perceptible pour Courbet. Cette bienveillance n'est pas une serviabilité un peu lâche ; elle n'est pas politique, car il montre en ce domaine une « neutralité paresseuse ». Cette bienveillance n'est-elle pas la conséquence de son ironie pour la mort. Gautier a connu le néant de l'artiste en proie au tourment de la création et même au néant de l'art. Rappelons que pour lui l'art n'a d'autre objet que lui-même et qu'il n'est que le véhicule de la Nature. Il observe la vie à partir de la mort : l'art est une besogne passive puisqu'en elle l'artiste s'anéantit et s'accomplit à la fois. En le félicitant Gautier lui dit : « Tout votre talent laborieusement acquis ne vous sert plus qu'à engraisser les racines d'une touffe d'herbe » (E. Feydeau, Th. Gautier). Mais en outre il sait que, pour aider l'artiste, et surtout pour favoriser l'art, il est préférable de souligner beautés plutôt que faiblesses. Impécunieux lui-même, il sait être à l'écoute de l'intérêt des autres.

Superficiel ? Peut-être. Delacroix lucide, mais quelquefois mauvaise langue, ne le lui a-t-il pas reproché de n'être pas assez philosophe ? Après son retour d'Athènes en 1852, Gautier, qui pose à l'oriental, aime la nonchalance, cherche l'unité de conception de son classicisme renouvelé et écrit *l'Art Moderne*. Ce faisant, il n'apporte rien de neuf à l'esthétique, reprenant pour l'essentiel les doctrines spiritualistes ; du moins éclaire-t-il pour lui-même ses conceptions sur l'art. Comme le souligne Van der Tuin, il est en lutte permanente entre la réalité métaphysique et la réalité pratique, entre sa sensibilité propre et le goût de son époque, du moins celui du milieu social qu'il fréquente. La mode a sur lui un empire éclatant. Là où Gustave Planche atteint d'un seul élan le nœud où git la contradiction de l'artiste, Gautier s'en tient aux manifestations d'apparence et au niveau technique

qu'il connaît bien. A-t-il tort ! Non ! Ou l'artiste porte en lui son propre microcosme, ou non ; et en ce cas, ce n'est pas le critique qui peut l'y faire accéder. Mais l'artiste, dans la solitude de l'atelier, peut réfléchir à un conseil et celui-ci se révéler utile. Certes l'on préférerait un Gautier maître à penser d'une génération de peintres, mais, tel qu'il est, il a rendu des services sinon à l'art, souvent aux artistes (9), car il est écouté, n'en déplaît au jugement trop acide de Flaubert sur les « charmantes manières de l'ami Gautier... Qu'est-ce que cela veut dire, rien du tout, légèretés, vanités, inconsistance d'idées, d'amour ou de haine ; et en quoi que ce soit, impuissance à suivre la ligne droite ». (Flaubert, à Louise Colet, 22 mai 1853 - Vente Hôtel Drouot, 4/12/81, salle 7).

Verbeux ? Nul doute, mais pourquoi ? Gautier aurait pu être peintre, et à défaut les fréquente assidument. Il les connaît donc, avec leur talent, mais aussi leurs petites humanités, leur avidité à entendre parler d'eux, et ce constat étrange pour qui n'est pas du milieu : c'est moins l'intensité de l'éloge qui flatte l'artiste que le nombre de lignes que le critique lui consacre. Vérité ou erreur, l'artiste croit en outre que le collectionneur y est encore plus sensible que lui, et que la commercialisation de son produit en dépend. Il faut juger la critique du 19^{ème} siècle, après 1830, avec cette notion et la correspondance de Huet est, sur ce point, explicite. Que, payé à la ligne, Gautier s'en soit donné à cœur-joie, qu'il ait réalisé en prose un équivalent littéraire (10) de l'œuvre plastique, est une explication qui ne doit être prise en compte qu'à un rang inférieur.

L'on ne souligne pas assez dans l'aide que Gautier apporte aux artistes par ses critiques, cette autre manifestation d'intérêt qu'est sa participation au jury de divers salons. Certes il est bien rémunéré. Certes, pour des historiens de la littérature, cette activité peut paraître mineure ; elle n'apporte aucun inédit et la connaissance que l'on peut se faire de l'homme ne sera pas sensiblement modifiée. Cette fonction très officielle et qui se prolonge de 1863 à 1869, marque un tournant dans la manière dont il est perçu par les artistes ; elle accroît singulièrement son autorité dans le monde de l'art, en fait presque, en certaines occasions, le porte-parole de la pensée du surintendant ; ce faisant il apparaît comme un « Ernestine » bis. (1) Ainsi est singulièrement accrue son autorité dans le monde de l'art, le rendant, sinon à même d'orienter cet art, du moins de paraître presque un guide du goût des milieux compétents.

Quel était alors le rôle du jury ? Celui de dire qui avait le droit d'être honoré d'une admission au Salon, qui méritait une marque honorifique et

de tel échelon. Quand on sait les conséquences d'une admission ou d'un refus pour la jeune génération, et spécialement pour ceux désignés sous le vocable d'impressionnistes, l'on comprend l'intérêt d'une étude des votes de Gautier, même si l'on croit les deviner à travers ses critiques. « L'Art vit de sacrifices... Se borner à poser des tâches... c'est vraiment trop simplifier la mission de l'artiste. Qu'au premier aspect des toiles ainsi traitées produisent une impression... (mot à la mode), nous y consentons, mais elles ne supportent pas l'examen. Si l'on s'arrête devant un de ces tableaux qu'autrefois on eût à peine accepté pour des esquisses... on ne découvre rien de particulier qui nous intéresse : une plante... quelque fin détail... ce n'est guère qu'un décor visant à l'effet et qu'il faut contempler de loin... Grâce à la diffusion des procédés, il est devenu trop facile de faire un paysage passable ». L'autorité de Nieuwerkerke, surintendant des beaux-arts, à maintenir « l'honorabilité » des œuvres exposées, pèse sur Gautier. C'est à l'amabilité de la princesse Mathilde qu'il devait son élévation à ce poste envié. Précisons pour les initiés que le Jury, depuis la réforme de 1863, était composé de membres élus par les artistes et choisis parmi eux, et de membres désignés d'autorité par l'administration.

L'origine de cette fonction date de 1845 ; il avait alors posé les prémisses de cette réforme : « ... Le principe de l'élection d'un comité y était posé nettement. Nous aimons à croire qu'il serait possible aujourd'hui de former sur des bases plus larges, une commission d'examen... Aux artistes élus on pourrait adjoindre ainsi que le proposait récemment M. Théophile Gautier, quelques critiques intelligents (ils sont trois ou quatre) et quelques amateurs éclairés ». (*L'Artiste* - 1845 - Paul Mantz - page 164). Comme on le voit, Gautier était alors le défenseur de la jeune école de paysagistes ; qu'il ne le soit plus en 1863 est d'abord une affaire de génération.

En conclusion, Gautier occupe dans la critique d'art un créneau particulier. « L'amour du beau », disait Baudelaire « constitue la faculté principale de Gautier ». Elle lui permet de réussir, sans erreur ou presque, un tri parmi les artistes, classant chacun selon son rang et ses mérites. C'est peut-être son principal succès. Le second est cette langue superbe dont le style fait ombre à presque tous ses confrères. Enfin c'est la position qu'il occupe parmi la masse des chroniqueurs : sans être peintre de talent, il sait lui-même peindre et parlant de ce qu'il connaît, ses avis sont mieux écoutés. Par ses chroniques, s'il ne forme pas une génération d'artistes, il guide une génération de collectionneurs, et leur fait apprécier la liberté de touche qui,

auparavant effrayait le bourgeois et le délicat ; le premier n'y voyait qu'ébauche, travail insuffisant et inachevé, le second, rugosité indigne d'un esthète raffiné.

Mais, lorsque Gautier s'éprend du fini et des sujets anecdotiques d'un Gérôme, au nom de l'éclectisme, il conduit le goût bourgeois à glisser vers les reconstitutions historiques. Ce faisant, il éloigne le public du courant principal du paysage laissant confondre historicisme, archéologie et intérêt plastique. Mais, pouvait-il s'abstraire du milieu social où il se plaît à être, qui financièrement le fait vivre, alors qu'il connaît la peur des lendemains ?

Outre l'éclectisme l'on ne peut passer sous silence un deuxième errement de Gautier sur un sujet qui jouxte le paysage, le réalisme humanitaire. Antigna mis à part le mot réalisme a une double connotation qu'il faut souligner : le premier est le réalisme à la Monet révolutionnaire en art ou Courbet fait semblant de mêler un républicanisme de façade. L'autre courant utilise des thèmes humanitaires, souvent agraires visant à établir une entente de classes sociales, insistant sur le message évangélique, mais utilisant une esthétique traditionnelle soucieuse du fini. Je ne ferai pas à Gautier l'injure de croire que son goût ait pu le porter vers ce mélange de bons sentiments et de mauvaise peinture, où le moins ridicule des peintres est Breton. Mais nous devons reconnaître que le critique a soutenu ce mouvement et ce type de goût et l'expliquer en n'y voyant qu'une obligation de classes car cette peinture contredit toute l'esthétique de Gautier.

Enfin, l'on ne peut oublier que nous devons à Gautier, en commun avec Baudelaire, la révélation, la proclamation, la divulgation d'une notion essentielle au 19^{ème} siècle, celle de « correspondance ». Particulièrement chère aux paysagistes, elle fait son chemin durant toute la fin du 19^{ème} siècle parmi les symbolistes de ce siècle. Si, poétiquement, le sonnet de Baudelaire en est l'expression parfaite, l'étude que consacre Gautier à « Elévation » la définit parfaitement : « La faculté de découvrir par une intuition secrète des rapports invisibles à d'autres et de rapprocher ainsi, par des analogies inattendues, que seul le voyant peut saisir, les objets les plus éloignés et les plus opposés en apparence ». « Amant de la forme et de la réalisation visible des choses » Gautier a su percevoir les qualités différentes et parfois contradictoires du Paysage en ses plus marquantes individualités. Ce n'est pas là un mérite commun. Qu'importe que soit en lui le goût de l'amateur sybarite qui s'adresse plus aux yeux qu'à l'esprit.

NOTES

(1) Ce vocable mettra une génération au moins à remplacer celui d'« Ecole de Barbizon » ; Les pléiades d'artistes allant peindre en forêt se situent à tous les points cardinaux de Paris, comme je l'ai montré dans le *Paysage Français au XIX^e siècle*. En forêt de Fontainebleau ils séjournent dans la ville même, à Marlotte - Bourron - Montigny, aussi fréquemment qu'à Barbizon - Chailly en Bière, sans parler de Seine Port et Moret sur Loing. Dans les cartes qui terminent le tome I, ces lieux sont mis en évidence.

(2) En 1826 Jouffroy enseigne les idées de Cousin : le propre du beau est d'être inutile et le sentiment de l'utile exclut même le sentiment du beau.

(3) C'est ce que Huet, Calvat, Rousseau font, allant même jusqu'à placer des touches de bleu sur un fond de feuillage.

(4) En 1833, Huet et Cabat ont commencé à utiliser la touche comme élément esthétique.

(5) Ce journal de Ziem commence le 27-11-1854. Voir « Félire Ziem » par Pierre Miquel en deux tomes.

(6) Une approche plus complète de sa peinture montre Huet tenté vers 1840-1845 par une recherche de l'idéal classique.

(7) « Nous aimerions mieux faire de la critique admirative que de la critique négative » a redit de mille manières Th. Gautier.

(8) Il est curieux de noter que Gautier ne semble pas avoir consacré même quelques lignes à Georges Miquel (1763-1843) l'un de nos plus originaux peintres de ce qui était alors la banlieue parisienne.

(9) La ruine de son père l'oblige à comprendre que la littérature et l'art ne sont pas passe-temps de dandy. Lui-même hésitera toujours entre la littérature et la prose alimentaire.

(10) Voici une utilisation imprévue des longues descriptions de GAUTIER, même si elle n'intéresse que les chercheurs : par elles, on peut parvenir à identifier des tableaux, parfois même avec une précision totale grâce à l'art et à la minutie du critique. Voici transformée en sésame une « perversité » de littérateur.

THEOPHILE GAUTIER ET LES DESASTRES DE LA GUERRE DE GOYA

(A propos d'un billet de Charles Asselineau à Philippe Burty)

Jean-François DELESALLE,

Rentré volontairement en France pour revêtir l'uniforme en septembre 1870, le peintre Henri Regnault fut tué à Buzenval le 19 janvier 1871. C'est au cours de cette dernière période de son existence qu'il fut reçu un soir par Théophile Gautier. De cette unique rencontre avec le jeune artiste, Gautier a laissé un récit dans l'article nécrologique qu'il lui consacra. Ce texte, daté du mois de février, constitue le chapitre XIII des *Tableaux de siège* (1) où on lit ceci, page 178 :

« Après divers détours, la conversation en vint sur Goya. Nous avions précisément à la maison un superbe exemplaire des *Estragos y desastres de la guerra*, que nous avait prêté Ph[ilippe] Burty [...] L'album fut placé sur la table, et Regnault, qui en avait vu quelques planches en Espagne (2), mais non l'œuvre complet, assez difficile à réunir, commença à le feuilleter »...

Ces lignes sont suivies de deux pages qui décrivent et commentent certaines planches précises des *Désastres de la guerre*. Pour évoquer celles-ci, Gautier ne se contenta pas de faire appel à sa mémoire, ainsi qu'il ressort du document suivant, qui est apparemment inédit (3) :

« Mon cher Burty,
Gautier a l'impérieux besoin de revoir les *Malheurs de la guerre* (l'invasion de Goya) dont les cuivres ont été rapportés par Dauzats (4).

Sous quelle forme pourriez-vous les lui communiquer pendant quelques heures ?

V[otre]

Ch[arles] Asselineau

à jeudi

Gautier demeure 12 rue de Beaune »

Ce billet n'est pas daté, mais on sait que Gautier habita à l'adresse indiquée de septembre 1870 à mars 1871, dans une « mansarde de refuge » selon sa propre expression. Un rapprochement s'impose donc avec le texte des *Tableaux de siège* : il faut apparemment comprendre que c'est pour écrire son article sur Regnault que Gautier éprouva le besoin de rafraîchir ses souvenirs visuels de l'album de Goya. On peut supposer que Burty consentit le nouveau prêt sollicité par l'intermédiaire d'Asselineau. Mais si Gautier rédigea son article en ayant les eaux-fortes sous les yeux, on est alors fondé à croire que ces pages expriment les réactions de Gautier lui-même en présence de l'œuvre de Goya au moins autant qu'elles rapportent celles de Regnault (5).

Or ces réactions sont quelque peu différentes de celles que Gautier avait eues dans le passé. Bien entendu, il connaissait de longue date les *Désastres de la guerre*. Mais au temps du *Voyage en Espagne*, c'est la partie de l'œuvre de Goya qui l'avait le moins retenu. Cet « étrange détachement affectif » a été récemment analysé par madame Hempel-Lipschutz qui en a donné une double explication en relevant d'une part l'indifférence ordinaire de Gautier à l'égard des événements historiques, d'autre part son attachement à la légende napoléonienne qui ne le disposait guère à se faire l'écho de la « dénonciation passionnée d'une guerre, d'une occupation où les Espagnols eux-mêmes et toute l'Espagne n'étaient que proie et victimes de l'Empereur » (6).

En 1871, l'attitude de Gautier se modifie en partie. Il commence par évoquer les « brèves légendes, ironiques ou sinistres » qui accompagnent les gravures, alors qu'il n'en avait soufflé mot auparavant. Puis il s'attarde plus ou moins devant cinq eaux-fortes qui sont aisément identifiables. Deux

d'entre elles (planche 26, *No se puede mirar*, et pl. 69, *Nada. Ello dira*) avaient été les seules à frapper déjà Gautier une trentaine d'années plus tôt, l'une par son aspect esthétique, l'autre par sa signification métaphysique. Une autre pièce (pl. 34, *Por una navaja*) est assez rapidement mentionnée. Enfin, deux planches lui inspirent des réflexions nouvelles. La première est la planche 30, *Estragos de la guerra*, « représentant une maison traversée par une bombe ». Gautier décrit la scène en détail avant de faire ce commentaire : « un sujet qui devait bientôt devenir pour nous une *actualité* terrible ». Mais la description la plus longue est celle de la pl. 18, « une planche d'un effet grandiose et sinistre » écrit Gautier qui y voit « un père et une mère sans doute cherchant leur fils parmi les morts », et termine en commentant ainsi le titre : une « inscription d'un laconisme terrible : *Enterrar y callar* (enterrer et se taire), maxime à l'usage des vaincus, dont nous pouvons méditer la justesse ».

On comprend sans peine comment Gautier, sans abandonner ses préoccupations ni renier ses préférences antérieures, en vient ainsi finalement à regarder dans un nouvel esprit les *Désastres de la guerre*. En d'autres temps, il avait pu afficher à leur égard un « détachement froid de spectateur hors de cause », selon l'expression de madame Hempel-Lipschutz, parce qu'il répugnait à reconnaître aux Français de l'Empire le rôle de bourreaux. Mais en 1871, les Français qui subissent l'invasion et le siège se trouvent en position de victimes, et cette fois Gautier s'émeut devant la représentation des malheurs passés des Espagnols qu'il identifie par projection à ses compatriotes dont il partage le sort actuel.

Au chapitre IX de *Mademoiselle de Maupin*, Gautier avait fait dire à un de ses héros : « Je me suis toute ma vie inquiété de la forme du flacon, jamais de la qualité du contenu ». Lorsqu'une trentaine d'années après les avoir découverts, Gautier feuillette une nouvelle fois les *Désastres de la guerre*, les eaux-fortes de Goya n'ont pas changé (7). Le flacon est resté le même. Mais l'histoire est venue le remplir pour lui d'un nouveau contenu auquel il ne peut rester insensible.

NOTES

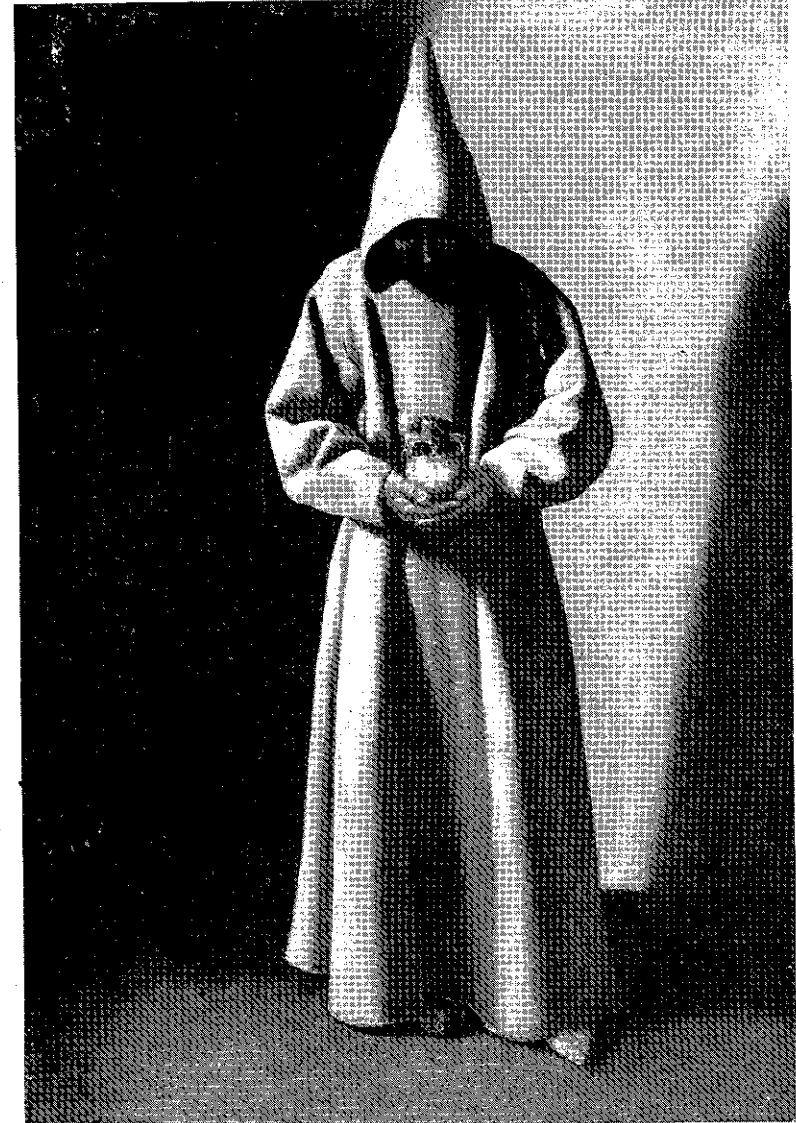
- (1) Charpentier, 1871, in-12, 376 p.
- (2) H. Regnault avait fait un voyage en Espagne en 1868.
- (3) Collection particulière.
- (4) Adrien Dauzats (1808-1868), peintre et graveur, avait été l'un des artisans de la constitution du « Musée espagnol » de Louis-Philippe.
- (5) La critique externe corrobore ici une conclusion qui pourrait être également atteinte à partir d'une étude du texte même.
- (6) Ilse Hempel-Lipschutz, « Théophile Gautier et son Espagne retrouvée dans l'œuvre gravé de Goya » *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 2, 1980, pp. 9-34.
- (7) La question de savoir si Gautier n'a pas rencontré différents états des planches ne serait-elle pas ici pertinente ?...



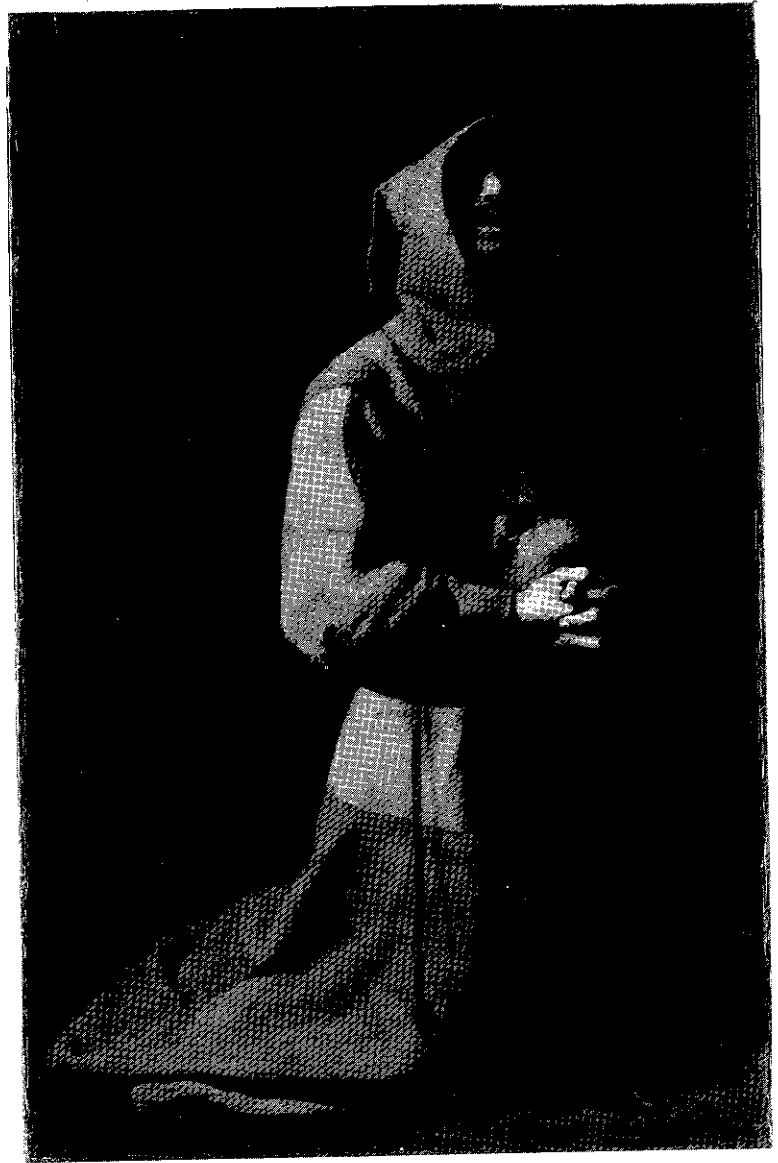
Francesco de ZURBARAN — *Santa Marina* (Göteborgs Konstmuseum)



Francesco de ZURBARAN — *Santa Lucía*
(The Hispanic Society of America, New-York)



Francesco de ZURBARAN — *Saint-François d'Assise*
(The Art Museum, Princeton University, Princeton)



Francesco de ZURBARAN — *Moine*

**THEOPHILE GAUTIER,
LE MUSEE ESPAGNOL ET ZURBARAN**

I. LIPSCHUTZ
New-York

Espagne et peinture, voilà deux des enthousiasmes constants dans la vie de Théophile Gautier, et cela bien avant ce premier voyage « *tra los montes* » qui fixera à jamais dans la réalité vécue son « rêve », son « mirage » de l'Espagne (1).

Les années 1830, années des débuts littéraires du jeune Gautier, sont en effet marquées par l'apogée du haut espagnolisme des Romantiques français qui, tous, rêvent d'une Espagne aux passions ferventes et aux ombres tranchées et aux couleurs intenses, une Espagne aux personnages pittoresques, rois et bandits, *majas* et célestines, sorcières et démons de même que Vierges immaculées, saints et martyrs. Et tous, écrivains - de Nodier à Hugo et Musset - autant que peintres - de Boulanger à Delacroix et Célestin Nanteuil - scruteront l'œuvre des maîtres espagnols pour y retrouver leur Espagne légendaire (2).

Il n'est donc guère étonnant que Théophile Gautier, espagnolisant par-dessus tout, ait été, à son tour, séduit par l'emprise des images que lui offrirent les tableaux des maîtres espagnols. En effet, depuis ses tout premiers écrits (*Albertus*, de 1831), jusqu'à son dernier *Salon*, interrompu par sa mort, certains noms de peintres espagnols reviennent sous sa plume

avec une constance régulière : A côté de Goya - le premier et dernier de ses enthousiasmes - quatre noms comptent parmi ceux de ses « dieux et demi-dieux de la peinture » espagnole : Ribera, Murillo, Velázquez et Zurbarán.

« Velázquez représente le côté aristocratique et chevaleresque ; Murillo la dévotion amoureuse et tendre, l'ascétisme voluptueux, les Vierges roses et blanches ; Ribera le côté sanguinaire et farouche, le côté de l'inquisition, des combats de taureaux et des bandits ; Zurbarán, les mortifications du cloître, l'aspect cadavéreux et monacal, le stoïcisme effroyable des martyrs. Que Velázquez vous peigne une infante, Murillo une Vierge, Ribera bourreau, Zurbarán un moine, et vous avez toute l'Espagne d'alors, moins les pauvres, dont tous les quatre excellents à rendre les haillons et la vermine » (3).

Si Ribera, Murillo et Velázquez étaient bien établis dans le palmarès français des grands peintres espagnols, Zurbarán, en revanche, était resté pratiquement inconnu en France avant 1838 : C'est seulement alors que le Musée espagnol, organisé par Louis-Philippe le révéla avec une profusion de plus de 80 toiles. C'est là que Gautier découvrit celui qu'il considéra « le plus espagnol de tous » ces maîtres, en lui trouvant « un cachet individuel et local que n'ont pas les autres, tout admirable que soit leur talent » (4).

Certes, quelques rares tableaux de ce peintre avaient déjà atteint la France dès le début du siècle : Tel un *Saint-François*, au musée de Lyon, tel encore un *Christ en croix* (aujourd'hui dans la cathédrale de Chartres) acquis en 1808 en Espagne par le peintre Jean-Baptiste Pierre Lebrun (marchand d'objets d'art, mari de Madame Vigée Lebrun !), tels surtout les tableaux rapportés d'Espagne par des membres de l'armée napoléonienne après leurs cinq années de campagnes et d'occupation dans la Péninsule. Ainsi les maréchaux Sebastiani, Désolles, Mathieu-Faviers, Merlin, et par-dessus tous, Soult, s'étaient fait offrir des tableaux, ou par les autorités françaises « à titre de récompense » de leurs exploits guerriers, ou par les Espagnols « en remerciement de leur administration sage et prévoyante » ! La collection la plus fameuse, la plus visitée, la plus discutée - et dénoncée - était certes celle du Maréchal Soult, duc de Dalmatie. Là, avaient abouti beaucoup de tableaux ayant appartenu aux couvents et églises de Séville, avant l'arrivée de Soult, commandant en chef des armées du Midi et gouverneur de l'Andalousie. Parmi les 109 toiles espagnoles du catalogue de

la vente de sa collection (en 1852 à Londres, chez Christie's), vingt sont attribuées à Zurbarán (5).

Mais Gautier a-t-il jamais profité de la possibilité de visiter cette galerie ? Les seules fois qu'il parle de Soult, c'est pour dénoncer ses modes d'acquisition (6). Gautier ne mentionne pas non plus la tentative d'achat, par le Louvre, en 1835, de trois Murillo de la collection Soult pour un demi-million de francs (7).

Vers 1835, il y eut une recrudescence de l'intérêt français pour la peinture espagnole, et, devant l'échec de l'achat des trésors de Soult, Louis-Philippe, toujours conscient de l'opinion publique, décida de subvenir autrement à la carence de tableaux espagnols au Louvre (8). Il chargea donc le Baron Taylor (qui venait de conclure victorieusement l'acquisition de l'obélisque de Louqsor de la place de la Concorde) d'y remédier : Taylor, « ambassadeur extraordinaire des matières d'art », accompagné des peintres Adrien Dauzats et Pharamond Blanchard, passa presque deux années, de novembre 1835 à avril 1837, à parcourir la Péninsule en quête d'œuvres d'art. Profitant de la loi de 1835 du ministère Mendizabal de l'*exlaustración* et la *desamortización* (la dissolution des congrégations religieuses et la mise en vente de leurs biens, au profit de l'état), Taylor put acquérir des trésors jusqu'alors hors de circulation. Il revint ainsi chargé d'objets précieux, dont presque 500 tableaux de maîtres espagnols. Ces tableaux furent exposés dans cinq salles nouvellement installées, derrière la colonnade du Louvre, dont les portes s'ouvrirent au public le 7 janvier 1838 (9). Là, pendant dix ans, jusqu'à la chute de Louis-Philippe en 1848, l'on put admirer une « galerie espagnole » jamais égalée depuis. La présentation des tableaux y fut organisée autour des grands noms de la peinture espagnole, Murillo, Velázquez, Ribera, Zurbarán. Dès que le spectateur pénétra dans la Galerie, il fut stupéfait par l'ensemble des deux premières salles, celles de Ribera et de Zurbarán. Si, du temps de l'Empire, Vivant Denon - le Baron Taylor de Napoléon - avait pu maintenir que la peinture espagnole présentait « des sujets si tristes, si dégoûtants, qu'on ne se sentait pas envie d'en faire une nombreuse collection » (10), la génération des années trente y réagira tout autrement : le romantisme avait mis à la mode, et à la mode littéraire, une Espagne passionnée, entière, où un catholicisme intransigeant permettait tout, dominait tout. Dans la première salle, Ribera, le « cruel Ribeira » de Gautier, scandalisa avec ses images brutales de bourreaux et de suppliciés dont il faisait « par d'affreuses entailles / Couler à flots le sang des cascades

d'entrailles » (11). Cette « âpreté féroce » préparait le public à la surprise de la salle suivante, où 82 toiles de Zurbarán révélèrent ce peintre de la vie monacale jusqu'alors pratiquement ignoré en France. Ses tableaux d'inspiration exclusivement religieuse frappèrent le public par leur sévérité, et de coloris, et de sujet : à côté de grandes compositions aux thèmes bibliques conventionnels, il y avait une profusion de saints et de saintes, de missionnaires et de martyrs, et, surtout, de moines (12).

Gautier, dans son article rétrospectif de 1850 sur le Musée espagnol, rappelle l'emprise que ces tableaux avaient exercée sur ses contemporains, pour qui ils avaient constitué un miroir fidèle de leur « Espagne toujours austère catholique », âpre et fervente :

« Ce qu'il y a en Espagne de tableaux effroyables ne peut s'imaginer. Faut-il les attribuer à cet amour de la souffrance, à ce désir de mâter la chair, à cette préoccupation de la mort qui forment le fond du catholicisme, ou bien à une certaine cruauté native, à un besoin d'émotions violentes ? » (13).

L'austérité sombre, la violence même des sujets de ces tableaux étaient renforcées encore par la gamme de leurs couleurs, estompées, assourdies : à peine une tonalité lumineuse, mais prédominance de gris, de bruns, de noirs, rendus plus opaques encore par le mauvais éclairage du musée ! - « une intensité bitumineuse » semblait s'étendre sur toutes les toiles de ces deux premières salles.

« Le bitume, d'ailleurs, était à la mode en haine des tons fades et roses dont avait abusé l'école précédente ; et tout cela ne manquait pas d'une certaine sauvagerie d'aspect et d'une férocité d'exécution assez ragoûtante. Les jeunes peintres se précipitèrent en foule dans la nouvelle galerie et copièrent à qui mieux mieux les plus barbares et les plus carbonisés de ces tableaux. Il se fit cette année-là une prodigieuse consommation de terre de Cassel, de momies et autres teintes monacales » (14).

Ces couleurs « si rances, si fauves, si bruns de ton » (*Salon* de 1847) (15) et de « la palette de Zurbarán : blanc, gris, noir, et colorée avec l'ombre du cloître » (*Salon* de 1869) (16) resteront un terme de comparaison du vocabulaire de critique de Gautier jusque dans ses derniers écrits.

Mais, évidemment, le sujet l'emporte sur l'exécution et là encore, Gautier scrute les tableaux de Zurbarán avec un regard sélectif qui en élargit, rehausse, certains aspects, et en élimine entièrement d'autres.

Malgré la variété - relative - des compositions du maître, ce seront surtout ses moines, ses Franciscains qui arrêteront, envoûteront Gautier. Son premier article sur le musée (du 24 sept. 1837, écrit avant même l'ouverture officielle) porte presque exclusivement sur la conception zurbaranesque du moine espagnol... ou plutôt sur l'interprétation personnelle, romantisée, de ce personnage par Gautier lui-même, et dont on trouvera l'écho chez tous ses contemporains.

Ce moine finit par représenter, à lui seul, toute l'ascèse, « toute cette poésie sinistre du renoncement, de la mortification et de l'anéantissement que personne n'a compris à un si haut degré que [Zurbarán] » (17). Onze toiles le présentaient, ou transfiguré par une vision céleste, ou, surtout, méditant sur une tête de mort entre les mains, debout, à genoux, en buste, mais toujours seul, toujours profondément absorbé dans la méditation :

« Son pinceau se plaît à rendre ces fronts dépouillés plus polis et plus luisants que l'ivoire du crâne des morts, ces yeux meurtris, aux paupières bleuâtres, profondément enfoncés dans les cavernes de leurs orbites, qui, éteints pour la terre, n'ont plus de flamme que pour les cieus, et ne s'ouvrent qu'aux visions mystiques ; ces bouches violettes que le jeûne et la fièvre ont écaillé de pellicules lamelleuses, et dont l'hiatus livide ressemble plutôt à la blessure béante du flanc du Christ qu'à des lèvres humaines faites pour la parole et le baiser ; ces pommettes aux méplats savants, anatomisés par la maigreur, et d'où les couleurs de la vie ont disparu depuis longtemps ; ces mains éternellement jointes ; cette chair malade et plombée, qui n'a besoin que d'une teinte de plus pour tourner au cadavéreux, et qui donne au froc qui l'avoisine d'inquiétantes apparences de linceul » (18).

Avec le passage du temps le tableau semble s'estomper de plus en plus, et sa présence imaginée, littéralisée, prend le dessus dans le souvenir de Gautier. Dans son article de 1850 sur le musée il ne restera de l'effigie peinte que « les frocs usés, effrangés, rapiécés ».

« Zurbarán lui-même arrive aux dernières limites de la pauvreté monacale et du dénuement catholique. Il peint les déguenillés de la cellule, les mendiants du cloître, les pouilleux de la croix. Quels frocs usés, effrangés, rapiécés ! Quelle misère, quel délabrement ! Quelle épaisseur de crasse pieuse ! Quels fronts jaunes où n'a jamais coulé d'autre eau que celle du baptême : Le « *perinde ac cadaver* » a-t-il jamais été plus terriblement réalisé ! » (19).

Un tableau avant tout, le n° 350 du catalogue, le *Saint-François à genoux, une tête de mort entre les mains*, finit par résumer à jamais cette poésie des « cloîtres froids et silencieux » qui hantait Gautier tout comme tant d'autres de ses contemporains, de Chateaubriand jusqu'à Balzac :

« Il y a surtout un tableau de moine en prière qui est d'un effet saisissant ; le moine est à genoux, la tête renversée en arrière par un spasme extatique, son capuchon a glissé sur ses yeux et lui cache la moitié de la figure, mais l'épaisseur de la grossière étoffe ne lui dérobe pas la vue du ciel ; sa bouche entr'ouverte et la tension de son cou indiquent une ardeur et une foi singulières. Je ne connais rien de plus ascétique et de plus profondément chrétien » (20).

Ce personnage réapparaîtra non seulement transposé dans les poèmes de Gautier, mais encore dans sa réalité quotidienne. Dès 1838 ce moine, devenu prototype du jeune homme vivant en marge des contingences du réel journalier, lui sera rappelé par le personnage du « nouveau Gaspard Hauser », un jeune homme tenu enfermé par sa famille jusqu'à l'âge de vingt ans. Gautier le voit, à l'hôpital, « revêtu d'une sorte de houppelande grisâtre qui tient à la fois du linceul, du froc et du garrick de cocher de fiacre... ce qui le fait vaguement ressembler à ces jeunes moines hébétés de dévotion qu'on voit sortir, blafards et livides, de l'ombre terrible des tableaux de Zurbarán » (21).

Il n'est donc guère étonnant qu'une fois en Espagne, Gautier cherche à retrouver cette même ferveur, cette même dévotion aveuglée au monde extérieur, chez les croyants espagnols. Ainsi, à Grenade, dans l'église de Saint-Jean de Dieu, il reconnaît l'attitude physique, le coloris et surtout l'absorption mystique de ce moine dans une vieille pénitente, à genoux, abîmée dans son expiation, et il la décrit dans les mêmes termes que le franciscain du Musée :

« Dans cette église, je vis un spectacle qui me frappa : c'était une vieille femme qui rampait sur les genoux, de la porte vers l'autel ; elle avait les bras tendus en croix, roides comme des pieux, la tête renversée en arrière, les yeux retournés et ne laissant voir que le blanc, les lèvres bridées sur les dents, la face luisante et plombée ; c'était de l'extase poussée jusqu'à la catalepsie. Jamais Zurbarán n'a rien fait de plus ascétique et d'une ardeur plus fiévreuse » (22).

Ainsi le tableau s'est non seulement fait réalité vivante, mais il formera même cette réalité à son image. Plusieurs années après son retour d'Es-

pagne, Gautier fera de ce moine une transposition poétique qui en cristalliserà à jamais et l'image et l'essence :

« Comme son dur pinceau les laboure et les creuse :...
Comme du froc sinistre il allonge les plis ;
Comme il sait lui donner les pâleurs de suaire,
Si bien que l'on dirait des morts ensevelis :
Qu'il vous peigne en extase au fond du sanctuaire
Toujours il fait de vous des portraits ressemblants...
Deux teintes seulement, clair livide, ombre noire ;
Deux poses, l'une droite et l'autre à deux genoux,
A l'artiste ont suffi pour peindre votre histoire » (23).

A côté de ces Franciscains en méditation, vêtus de leur grosse bure rapiécée aux tristes couleurs terreuses, les moines blancs de Zurbarán -mercédaire, hieronymites, chartreux - devaient sembler bien insipides à Gautier, fasciné, hanté même, par la mort, avide d'émotions fortes et d'une Espagne qui les lui présentât. Ces moines blancs, malgré leur calme apparent, étaient bien pourtant des religieux espagnols, et Gautier scrutera donc leurs portraits pour retrouver en eux, si paisibles, si recueillis, à la foi sereine et confidente, la violence, la férocité qu'il attribue au catholicisme « sombre », intransigeant, du pays de l'Inquisition.

Le musée comptait ainsi une série de seize petits tableaux de moines de la Merci « *Premiers missionnaires aux Indes, martyrs* » où chaque personnage se détache sur un fond uni, foncé, avec le rappel le plus discret de son martyre (24). Ils sont posés, presque immobiles, debout, à genoux, assis, sans aucune contorsion du corps, sans violence de gestes, pas de membres arrachés, de plaies saignantes, ni de chairs blessées, leur tunique blanche est restée immaculée, et continue à tomber en plis droits, aucunement dérangés. L'on y voit une seule tête coupée, mais elle ressemble plutôt à un buste, posé à côté du corps agenouillé du moine mutilé, ses mains toujours jointes en prière.

Mais il n'y a pas de place, dans l'image du moine espagnol que Gautier veut trouver, pour cette sérénité calme dans le martyre, et une fois de plus, son regard contient en lui la chose regardée, la transforme et l'interprète d'après sa vision préconçue de la « férocité » espagnole.

« Les tableaux de Zurbarán où sont reproduits les supplices des missionnaires dans l'Inde dépassent tout ce qu'on peut imaginer en férocité bizarre ; ceux-là sont pendus par les pieds, ceux-ci tenail-

lés avec des fers rouges, d'autres sciés entre deux planches : ce ne sont que roues armées de pointes, chevalets, fouets plombés, grils à faire rôtir, le plus formidable arsenal de tourmenteur que l'on puisse voir » (25).

Il est curieux de comparer la réalité d'un tableau tel que le *Religieux au treuil* avec la description qu'en fait Gautier. Dans le tableau, ce moine est debout, droit, les bras levés en oblique, son froc légèrement ouvert laissant voir un petit ovale de son ventre dénudé, lisse, sans meurtrissure aucune : au fond, quelques tours de cordes sont enroulés autour d'un treuil.

Et voilà l'interprétation, la transposition que fait Gautier de « ce pauvre martyr... dans son pénible sacrifice » (peint, bien sûr, sur « un fond sombre et bitumineux ») :

« Mais la toile la plus singulière de toutes est assurément celle du religieux dont on dévide les boyaux sur un tourniquet ; il est là, debout, impassible, avec son ventre tendu, continuant le psaume commencé, et levant les yeux en haut pour voir si du milieu d'une nuée argentine il ne va pas sortir un ange aux ailes palpitantes, avec la palme verte - et le cercle d'or à la main ; personne à coup sûr ne l'a mieux gagné, et l'on ne doute pas que le fond sombre et bitumineux du tableau de Zurbarán ne s'éclaircisse bientôt et ne laisse entrevoir un coin de ciel pour encourager ce pauvre martyr à persister dans son pénible sacrifice » (26).

Pour atteindre les salles du musée espagnol le public devait d'abord passer par les nouvelles salles françaises, récemment installées au rez-de-chaussée du Louvre : là était exposée une collection considérable de tableaux de Lesueur : Il n'est donc pas étonnant que le parallèle « Lesueur-Zurbarán, peintres de la vie monastique » s'impose d'emblée, et que Gautier plus d'une fois appelle Zurbarán « le peintre des moines, le Lesueur espagnol » (27). Toutefois, pour Gautier, un peintre du siècle de Louis XIV ne pourra jamais atteindre « à la sombre ardeur de l'école espagnole » d'un Zurbarán :

« Tes moines, Lesueur, près de ceux-là sont fades,
Zurbarán de Seville a mieux rendu que toi
Leurs yeux plombés d'extase et leurs têtes malades,
Le vertige divin, l'enivrement de foi
Qui les fait rayonner d'une clarté fiévreuse,
Et leur aspect étrange, à vous donner l'effroi » (28).

Pourtant, quand Gautier ne force pas la note de la férocité espagnole, et se permet de regarder les toiles de Zurbarán sans parti-pris, le critique d'art l'emporte sur le poète visionnaire, et il reconnaît le réalisme à la fois immédiat et transfigurateur, révélant une vérité profonde, universelle dans le portrait le plus modeste, dans l'objet le plus humble, typique chez ce maître. Zurbarán révèle la spiritualité essentielle, la permanence intrinsèque du moindre bout de pain, du moindre pichet, qu'il peint avec autant de soin, autant d'amour que ses saints ou ses enfants-Dieu.

« Cuatro, cuencos, cuatro panes,
Cuatro frailes, Zurbaranes »

est resté, de nos jours, une sorte d'épigramme populaire à l'œuvre du maître :

Que Gautier ait vu, lors de son passage à Séville, l'extraordinaire *Repas de Chartreux* est plus que probable (29) : N'est-ce point ce tableau qu'il brosse, en quelques mots, dans ces vers :

« Moines de Zurbarán blancs chartreux...
Qu'il vous peigne...

Par file assis à table au frugal réfectoire

Toujours il fait de vous des portraits ressemblants » (30).

Autour de ces moines de Zurbarán, « blancs chartreux » ou bruns franciscains, se dressait toute une guirlande de saintes, martyrisées elles aussi, vues à travers de jeunes espagnoles soit patriciennes ou princesses, soit bergères ou paysannes. Elles sont ravissantes dans leur beauté fraîche, pleines de charme, de grâce et aussi de dignité altière. Ces dix-sept tableaux comptent parmi les plus enchanteurs du maître : ce sont presque tous des portraits en pied de jeunes femmes vêtues de somptueux brocarts, de chatoyants velours, de satins brodés, parées de bijoux fastueux, si nobles, ou encore, si femmes du peuple, enveloppées d'une mante protectrice par-dessus leur simple robe en gros tissus uni, ou vêtues du costume régional typique auquel il ne manque ni le chapeau aux larges bords, ni les *alforjas* classiques des Alpujarras. Si le rappel des tortures des martyrs de l'Inde avait été tout en litote, il est encore plus imperceptible dans le cas de ces jeunes saintes (elles sont *toutes* jeunes et belles !) : Les signes discernables de leur supplice sont à peine reconnaissables, telles, saintes Justine et Rufine, filles d'un potier sévillan, qui portent de petites cruches, des *alcarrazas*, telle sainte Mathilde qui n'a qu'un livre dans ses mains, et telles autres saintes ne tiennent que des fleurs, des fruits ou peut-être la palme du martyre, même le dragon accroupi derrière sainte Marguerite a plutôt

l'allure d'un petit chien docile que d'un monstre menaçant. Rien dans ces attributs qui choque, rien qui dénonce la cruauté du bourreau, ou rien même qui inspire pitié pour la victime. Gautier, si sensible à la beauté espagnole, aux sourcils de velours avec de grands yeux noirs » dont le portrait rêvé revient à tant de reprises dans ses écrits, n'allait pas résister au charme de ces ravissantes Andalouses à la beauté grave mais nullement distante : elles regardent le spectateur avec cette *ojeada* à la fois voilée et directe à laquelle Gautier se montrera incapable de résister lors de son séjour en Espagne (31).

La réaction française à ces saintes fut souvent contradictoire : Les uns n'y voyaient qu'un réalisme à outrance où le peintre, en « fiéfé libertin », se serait complètement dédit de son sujet de sainteté pour ne s'attacher qu'au modèle d'une beauté par trop humaine, provocatrice, recueillie dans les rues de Séville, d'autres, Gautier parmi eux, s'évertuent à découvrir en elles au moins des reflets de cette ascèse espagnole, caractérisant, à leurs yeux, tout l'œuvre de Zurbarán :

« Nous citerons... quatre figures de saintes, que, sans l'affirmation de M. Dauzats, nous n'aurions jamais cru pouvoir attribuer à ce peintre.

Ce sont bien les quatre plus délicieuses et plus romanesques créatures que l'on puisse rêver. On dirait des dessins de costumes pour une comédie fantastique de Shakespeare. Zurbarán, le peintre livide, s'est fait rose et frais comme Lawrence ; œil limpide aux cils démesurés, blondes chevelures, bouche purpurne, transparences bleuâtres, demi-teintes veloutées, rien n'y manque ; l'ajustement est d'une folie inimaginable, c'est un mélange de coquetterie et d'ascétisme très-réjouissant ; les auréoles s'entremêlent avec les plumes et les fleurs artificielles. Je n'ai jamais vu de contraste plus complet » (32).

Remarquons que Gautier force ici la note dans les deux sens : il n'y a guère plus de « folie », de « fantastique », de « plumes » ni de « fleurs artificielles » dans la tenue étudiée, raffinée et sobre de ces saintes, que d'« auréoles » et d'« ascétisme ». Quant à leur « chevelure blonde », Gautier se souviendrait-il ici de sa « période pré-espagnolisante » où il était parti en Hollande « au pourchas du blond » ?

A quel point Gautier a façonné sa réalité espagnole d'après le tableau est évident lorsque, dès sa première étape en Espagne, à Vergara, il recon-

naîtra l'original des jeunes Sévillanes de Zurbarán dans les premières des jeunes femmes espagnoles - basques ! - qui attirent ses yeux. « En passant à Vergara », il y remarqua

« ... une jeune Espagnole
A l'allure hardie, à la toilette folle,...
Des sourcils de velours avec de grands yeux noirs...
Une taille cambrée en cavale andalouse ;
Des pieds mignons à rendre une reine jalouse ;
Et puis, sur tout cela je ne sais quoi de fou,
Des mouvements d'oiseau dans les poses du cou
De petits airs penchés, des tournures de hanches,
De certaines façons de porter ses mains blanches,
Comme dans les tableaux où le vieux Zurbarán
Sous le nom d'une sainte, en habit sévillan
Représente une dame avec des pendeloques
Des plumes, du clinquant et des modes baroques » (33).

Ainsi, les saintes de Zurbarán se joindront dans leur beauté andalouse aux *majas* de Goya et aux vierges de Murillo pour incarner le type de la jeune espagnole dont Gautier rêve, avec tous les Romantiques, de Goethe à Byron et de Musset à Hugo.

Théophile Gautier nous affirme, dans le premier poème, « Départ », d'*España*, qu'il n'était point parti pour l'Espagne pour y chercher « de vains mots éblouis... sous d'autre cieus [son] rêve épanoui » (34), mais il ne s'empêche pas non plus, au début du *Voyage en Espagne*, de citer Henri Heine lui posant la question révélatrice, « Comment ferez-vous pour parler de l'Espagne quand vous y serez allé ? » (35). Ces deux commentaires ne sont pourtant pas contradictoires, car c'était déjà bien avant ses premiers contacts avec une Espagne réelle que « son rêve s'était épanoui » et avait pris forme, concrète et visuelle, grâce à l'œuvre de certains peintres espagnols. C'est bien sur les toiles de Zurbarán du musée espagnol, telles qu'il les a « vues, de ses yeux vues », et surtout « regardées, de son imagination regardées » que Gautier, en quête de son mirage de l'Espagne, en a fixé à jamais certains concepts et certaines images. En effet, il sera plutôt parti en Espagne pour y trouver la confirmation d'un rêve déjà fixé par le tableau. D'ailleurs, Gautier reconnaît bien lui-même l'emprise que le tableau a sur lui, quand il dit en 1859 : « Comme cela nous est arrivé plusieurs fois dans notre vie, nous abandonnions la proie pour l'ombre, et le tableau nous empêchait de voir la nature » (36).

NOTES

(1) Gautier rêve ainsi de ses « châteaux en Espagne » depuis ses premiers poèmes de 1830 jusqu'à l'année de sa mort. Pour n'en donner que quelques jalons :

1830 : « Ballade », *Poésies complètes*, éd. René Jasinski, 3 vols, Paris, Firmin-Didot, 1932, I, p. 57.

1840 : « Départ », *España*, éd. R. Jasinski, Paris, Vuibert, 1929, p. 53. (publié d'abord dans la *Revue des deux mondes*, le 15 Sept. 1841). Dorénavant ce texte magistral sera cité comme *España*, seul.

1864 : « El ferro-carril... » *Quand on Voyage*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 245.

1872 : « Lettres à Carlotta », Chantilly, Collection Spoelberch de Lovenjoul, ms. C 477 fol 401R, janvier 1872.

(2) Il n'y a pas lieu ici d'insister sur l'influence profonde que la peinture espagnole a exercée sur l'imagination des Romantiques français. Je me permets de renvoyer à mon étude antérieure *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1972, dont une édition revue et augmentée paraîtra à Madrid, Taurus, en 1983.

(3) Th. Gautier, « Le Musée espagnol », dans « Etude sur les musées », *Tableaux à la Plume*, Paris, Charpentier, 1880, p. 98-99. Cet article sur le Musée espagnol avait d'abord été publié dans *La Presse* des 27 et 28 Août 1850 ; mes futures références à cet article seront faites sous la forme de « Musée espagnol, 1850 », *Tableaux*, p. XX.

(4) Th. Gautier, « La Collection de tableaux espagnols », *La Presse*, le 24 Septembre 1837. Cet article sera cité dorénavant comme « Musée espagnol, 1837 ».

(5) Paul Guinard, « Zurbarán et la découverte de la peinture espagnole en France Sous Louis-Philippe », *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, Artrey, 1939, pp. 23-33.

Paul Guinard, *Zurbarán en France*, Badajoz, Diputación provincial, Institución de Servicios culturales, 1961. Un travail essentiel sur Zurbarán est Paul Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris, Ed. du Temps, 1960.

I. Lipschutz, *Spanish Painting* : J.B.P. Lebrun, pp. 23-25 ; Soult pp. 31-39 et al., tableaux en sa possession, p. 320, catalogue, p. 322-324.

(6) « Musée espagnol », *Tableaux*, p. 87-98.

(7) Des précisions sur les ventes, effectuées ou tentées, de tableaux par Soult sont données dans Lipschutz, pp. 36-37, et notes correspondantes.

(8) Les sept tableaux espagnols au Louvre, en 1838, étaient : Murillo, *Le petit Pauvre, Jésus au Jardin des Oliviers, une Sainte Famille*.

Ribera, *L'Adoration des Bergers*.

Velazquez, *L'Infante Marguerite*.

Collantes, *Le Buisson ardent*.

Anonyme, *Vue de l'Escorial*.

F.T. Seymour de Ricci, *Description raisonnée des peintures du Louvre* : I, *Ecoles étrangères, Italie et Espagne*, Paris, Imprimerie de l'Art, 1913.

(9) Taylor rapporta aussi des moulures de tombeaux royaux, des plâtres, des porcelaines précieuses. En 1842 l'amateur anglais Frank Hall Standish légua sa collection de plus de 500 tableaux, dessins et gravures à Louis-Philippe (Lipschutz, *Spanish Painting*, catalogue, pp. 225-228). Elle fut exposée au Louvre, en même temps que la galerie espagnole. Louis-Philippe

à la fois prudent et prévoyant, avait réglé les acquisitions espagnoles avec des fonds de la Liste Civile : considérés donc propriété privée, les tableaux du Musée espagnol - de même que le fonds Standish - lui furent restitués après 1848, et vendus, en 1853, chez Christie's à Londres. Sur le Musée espagnol un ouvrage essentiel : Paul Guinard : *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*, Paris, P.U.F., 1967.

Il vient de se faire, au Louvre, une exposition documentaire d'importance primordiale pour toute étude du Musée espagnol, dont le catalogue a été établi et publié sous la direction de Jeannine Baticle et de Jean Thuillier, avec une introduction de Cristina Marinas : *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1981. cf. aussi Lipschutz, *Spanish Painting*, chap. 4 et 7.

(10) Vivant Denon, *Monuments des Arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes...* 4 tomes en 4 vols., Paris, Brumet, Denon, 1829. II, « Ecole espagnole », p. 1.

(11) Th. Gautier, *España*, XIV, « Sur le Prométhée du musée de Madrid », p. 113, cf. aussi XV, « Ribeira », pp. 118-120.

(12) Parmi les grandes compositions comptent des œuvres du maître : Une *Annonciation*, une *Conception*, une *Adoration des Bergers* et une des *Mages*, une *Circoncision*, *La Bataille de Jerez*, et al. mais, ceci est curieux, la critique, Gautier compris, ne semble pas en avoir été frappée : les thèmes plutôt conventionnels de ces tableaux ne se seraient-ils pas prêtés à la déformation romantisée par le spectateur d'alors ? Toujours est-il que le public leur préféra les tableaux de moines, de Franciscains surtout, mais aussi de Mercedaires, de Chartreux et d'Hieronymites, et de saintes (Il y avait au moins dix-neuf tableaux de moines de la Merci, onze versions de *Saint-François en méditation*, et dix-sept portraits de saintes, en jeunes femmes espagnoles).

(13) Th. Gautier, « Musée espagnol, 1850 », *Tableaux*, p. 104.

(14) *ibid.*, p. 96.

(15) Th. Gautier, « Salon de 1847 », *La Presse*, le 6 avril 1847.

(16) Th. Gautier, « Salon de 1869 », *Journal officiel*, le 6 juin 1869, pp. 835-836.

(17) Th. Gautier, « Musée espagnol, 1837 ».

(18) *ibid.*

(19) Th. Gautier, « Musée espagnol, 1850 », *Tableaux*, p. 101.

(20) Th. Gautier, « Musée espagnol, 1837 ».

(21) Th. Gautier, « Le nouveau Gaspard Hauser », *La Presse*, le 8 septembre 1838.

(22) Th. Gautier, *Voyage*, p. 282.

(23) Th. Gautier, « A Zurbarán », *España*, p. 232. vers. 43, 46 à 49, 54 à 57.

(24) Catalogue du Musée n°s 374 à 389 (H Om 60c - L. Om 41 m) cf. *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre*, (1981) pp. 237 à 243.

(25) Th. Gautier, « Musée espagnol, 1837 ».

(26) *ibid.*

(27) Th. Gautier, « Salon de 1839 », *La Presse*, le 24 mars 1839.

(28) Th. Gautier, « A Zurbarán », *España*, pp. 232-234, v. 37 à 42.

(29) Le musée de Séville acquit ce tableau en 1836, lors de l'*exclaustración*. Il y est encore aujourd'hui.

(30) Th. Gautier, « A Zurbarán », *España*, pp. 232-234, v. 1, 49, 52-53.

(31) Soult aussi avait eu plusieurs de ces tableaux de saintes. Mais les « siennes » sont de celles dont le maître semble avoir rappelé le martyre d'une façon tant soit peu plus directe : La

Sainte Lucie porte ses yeux, peu évidents, il est vrai, dans un plat. *Sainte Agathe* en fait autant pour ses seins. *Sainte Apolline* tient une dent dans des tenailles - Il est vrai que sa *Sainte Ruffine* ne tient même pas de cruches, mais seul des tessons dans un plat. Un seul commentaire - de poids, celui-ci - sur la *Sainte Agathe* du Musée Fabre (Montpellier) : elle a enchanté Delacroix (*Journal*, éd. Joubin. 3 vols., Paris, Plon, 1932, I, 91). Pour Gautier et l'*ojeada* des Espagnoles, cf. *Voyage*, p. 366-367.

(32) Th. Gautier, « Le Musée espagnol, 1837 ».

(33) Th. Gautier, « En passant à Vergara », *España* IX, v. 1-2, 7, pp. 13 à 22.

(34) *ibid.*, I « Départ », pp. 51-54, vers v. 91-92.

(35) Th. Gautier, *Voyage*, p. 41.

(36) Th. Gautier, « Ce qu'on peut voir en six jours : La Haye, Dordrecht, Anvers, Bruxelles », *Loin de Paris*, pp. 361-362. Paris, Michel Lévy frères. 1865, publié mai 1859.

THEOPHILE GAUTIER A LA DECOUVERTE DES PEINTRES POLONAIS

Antoinette EHRARD, *Maître-assistant d'Histoire de l'Art,*
Université de Clermont II.

Un « joyau de couleurs »... « Une prodigieuse habileté de pinceau... » « Les Flamands ni les Hollandais n'ont jamais rien fait de mieux »... A quels artistes Théophile Gautier adresse-t-il ces vibrants éloges ? A trois peintres polonais : Kwiatkowski, Rodakowski et Matejko. Voilà qui peut surprendre aujourd'hui un lecteur français. Sans doute avons-nous heureusement cessé de considérer la peinture française comme seule digne d'attention au siècle dernier ; mais notre curiosité n'éloigne-t-elle toujours suffisamment de nos frontières ? Ayant eu personnellement la chance de pouvoir découvrir dans son pays d'origine la peinture polonaise, j'ai été frappé non seulement de l'intérêt qu'elle présente bien légitimement pour les Polonais, mais aussi de la place qu'elle a tenu dans l'histoire de l'art européen et tout particulièrement en France.

N'oublions pas que les artistes voyagent et parfois s'expatrient, que les ateliers, les Salons, les Expositions Universelles accueillent comme élèves ou exposants, des artistes de toutes les nationalités. Les critiques d'art, pour leur part, ne se bornèrent pas à commenter, dans leurs comptes-rendus de Salon, les œuvres de leurs compatriotes - Théophile Gautier en est un des

meilleurs exemples. Loin d'avoir ignoré les créateurs étrangers, il accorde à certains d'entre eux une attention pénétrante, sinon toujours soutenue : Ary Scheffer, Cornélius, les hongrois Madarasz, Munkacsy, Zicky,* les polonais nommés plus haut. La présence de ces derniers en France n'était pas uniquement due au désir de compléter à Paris une formation commencée à Varsovie ou à Cracovie, parfois continuée à Munich ou à Vienne, mais aussi à des raisons d'ordre politique autant qu'esthétique. Parmi les émigrés polonais de 1831, puis de 1863, nombre d'artistes se fixèrent en France, parfois définitivement. Plus de cent peintres, graveurs, lithographes, dessinateurs, artistes ou ouvriers d'art travaillèrent ainsi dans la capitale. Certains, comme le peintre romantique Michalowski, qui connut un grand succès à Paris dans les années 1832-1836, retournèrent dans leur pays terminer leur carrière. Les artistes de la deuxième génération, enfants des émigrés de 1831, acceptèrent parfois des commandes en Pologne. Ce fut par exemple le cas du sculpteur Cyprien Godebski, né dans le Clar en 1835, à Varsovie et le tombeau de Théophile Gautier au cimetière Montparnasse en 1875. Kwiatkowski et Rodakowski furent de ceux dont toute la carrière se déroula en France.

Teofil Kwiatkowski, né à Pultusken en 1809, avait étudié à la Faculté des Beaux-Arts de Varsovie. Officier d'un régiment d'infanterie, il prit part à l'insurrection de 1831 ; il dut après l'écrasement de celle-ci, s'exiler en France où il resta jusqu'à sa mort en 1891, il avait épousé une française et a laissé de nombreux paysages de Bourgogne, province dont la française et a laissé de nombreux paysages de Bourgogne, province dont sa femme était originaire. Après avoir terminé ses études artistiques dans différents ateliers, notamment celui, très cosmopolite, de Léon Cogniet, il exposa au Salon de 1839 à 1861. Figure marquante de la société des polonais émigrés de Paris, il fréquentait Adam Mickiewicz, Chopin dont il fit plusieurs portraits, ainsi par la famille princière Czartoryski pour laquelle il a exécuté vers 1855 une de ses œuvres les plus connues, *La Pologne de Chopin, Bal à l'hôtel Lambert* (aquarelle et gouache, Musée de Poznan). Il n'était pas pour autant inconnu des Français : il était notamment reçu par Goerges Sand et dans l'atelier de Delacroix. Dès 1842 Théophile Gautier remarque au Salon ses aquarelles : ces paysages des environs de Marseille, animés de figures de pêcheurs, sont à son goût « un petit joyau de coulerus » (Salon de 1842, *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, I. 1842, couleurs » (Salon de 1842, *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, I. 1842, p. 126). La technique préférée de Kwiatkowski est l'aquarelle, mais il pratique également

la gouache, le pastel et l'huile. Dans son *Salon de 1847*, Théophile Gautier signale « parmi les portraitistes au pastel, mademoiselle Nina Bianchi, artiste d'un vrai talent, et le Polonais Théophile Kuwiatkowski [sic], qui serait fort connu, de même que M. Schnetzhoeffer le musicien, s'il jouissait d'un nom prononçable » (p. 160). Cette difficulté d'écrire est plus facile que prononcer - ne l'avait pas empêché de faire l'année précédente l'éloge des *Sirènes*, peinture à l'huile sur toile (ovale; H. 0,600 ; L. 0,820 ; 1845 ; Musée National de Cracovie) : « *Les Syrènes* de M. Kwiatkowski dansent bien sur la crête des flots ; leurs corps aux nuances de nacre de perle se terminent d'une manière originale et poétique par des membres d'eau modelée, moitié vague, moitié chair, et qui n'ont pas la monstruosité de ces replis squameux par lesquels finissent les perfides créatures à la voix charmeresse, à l'ascendant irrésistible, comme tout ce qui est fatal est mauvais ». Arsène Houssaye, lui aussi, avait applaudi le tableau dans *L'Artiste*, mais Gautier poussera l'intérêt plus loin puisqu'il ne portera dans *L'Artiste*, mais Gautier poussera l'intérêt plus loin puisqu'il se portera plus tard acquéreur non de l'huile, propriété de la famille Czartoryski, mais d'une aquarelle de Kwiatkowski sur le même sujet, inspiré de l'*Odyssée*. Cette aquarelle ne figure pas dans le catalogue de la vente Théophile Gautier à l'hôtel Drouot en 1873, à moins qu'elle n'ait été comprise dans le lot des 70 dessins, pastels et aquarelles non catalogués (nos 109 à 181). Quoi qu'il en soit le poète l'avait sous les yeux lorsqu'il composa *Les Néréides* :

« J'ai dans ma chambre une aquarelle
Bizarre, et d'un peintre avec qui
Mètre et rime sont en querelle,
- Théophile Kniatowski » [sic]

De la seconde à la huitième strophe l'auteur se livre à l'une de ces transpositions d'art dont il est coutumier. Notons au passage une différence entre la peinture à l'huile et l'aquarelle. Celle-ci présenterait au contraire les « squameux replis » et les « visqueux frissons » dont celle-là était heureusement préservée. N'ayant pas localisé ni vu l'aquarelle, il m'est difficile d'affirmer que l'écrivain trahit l'œuvre du peintre, encore qu'il soit surprenant de trouver dans une aquarelle la « monstruosité » qu'aurait évitée l'huile. Mais ce qui est indéniable, c'est la contamination inavouée entre les *Sirènes* de Kwiatkowski et la peinture murale d'Horace Vernet pour le plafond du Salon de la Paix au Palais Bourbon, *La Vapeur mettant en fuite les dieux marins* (1847). On y voit une sirène et un triton s'enfuir épouvantés devant un « steam-boat ».

« Son pavillon est tricolore ;
 Son tuyau vomit la vapeur ;
 Ses aubes fouettent l'eau sonore,
 Et les nymphes plongent de peur ».

A coup sûr, il ne s'agit pas du vaisseau d'Ulysse qui se dessine dans le fond à droite du tableau de Cracovie - auquel on peut supposer que l'aquarelle était fidèle... Par la suite l'attention du poète se détourne de son inspirateur d'un moment. *L'Abécédaire du Salon de 1861* ne le nomme pas, bien que Kwiatkowski ait cette année-là obtenu une mention honorable pour ses *Paysans polonais en fête*.

C'est un autre polonais qui, la même année est signalé par le critique : Henri Rodakowski (1823 - 1894). Celui-ci, né en Galicie, avait fait ses études à Vienne. En 1846 il vint se fixer à Paris où il commença une carrière de portraitiste et de peintre d'histoire avec *Scène de massacre* (1845), *Scène de barricade*, *Entrée de Henri de Valois à Cracovie* (1848, esquisse au Musée National de Varsovie), un *Autoportrait* (1849, Mus. Nat. de Varsovie) et un *Portrait* de son père (1850, *ibid.*). Lui aussi élève du très polonophile Léon Cogniet, il fit au Salon des débuts très remarquables en 1852 avec un portrait historique, celui du *Général Dembinski* (1852, huile sur toile, H. 1,78 ; L. 1,39 ; Musée National de Cracovie). L'identité du modèle suffirait déjà à attirer les regards des visiteurs du Salon. Ce militaire polonais qui avait servi comme capitaine dans l'armée napoléonienne, avait vaillamment combattu en 1830 et 1831 lors de l'insurrection polonaise, et s'était réfugié en France qu'il quitta en 1849 pour rejoindre les rangs des Hongrois et combattre avec eux les Autrichiens et les Russes. Ce champion des causes perdues venait de rentrer à Paris lorsque Rodakowski exécuta son portrait, aussitôt popularisé : reproduit dans *L'Illustration*, il fut également photographié par la maison Goupil qui le publia dans la *Galerie photographique*, diffusée à Paris, Londres, Berlin, Bruxelles, La Haye et New-York. Théophile Gautier ne pouvait omettre de mentionner dans son compte-rendu de Salon de *La Presse* ce tableau qui remporta une médaille de 1^{ère} classe, première distinction que le Jury du Salon parisien ait à cette date accordée à un artiste polonais. Il eut l'occasion d'en reparler lors de l'Exposition Universelle de 1855. Rodakowski exposait dans la section française où il était représenté par trois portraits, celui du Général Debinski, celui de sa mère, déjà exposé au Salon de 1853 et celui de Villot, conservateur du Musée impérial du Louvre. Dans le chapitre XXXIX des *Beaux-Arts en*

Europe (1855-1856) consacré aux portraits on peut lire ces lignes où l'admiration de Théophile Gautier s'exprime sans réserve (T.II, p. 148) : « Le portrait du général Dembinski, de M. Rodakowski, produisit une grande sensation au Salon de 1852, et l'on admire encore beaucoup maintenant ce vieux général [il avait alors 61 ans], son teint hâlé et sa bouche blanche, méditant quelque plan de bataille sous sa tente, avec un accent superbe et une fierté toute magistrale. Cela sortait de la facture des portraits ordinaires et s'élevait aux sévères conditions de l'histoire ». Rodakowski a en effet usé de tous les procédés pictoraux qui pouvaient lui permettre de traduire la grandeur et la mélancolie de son héros. Très légèrement décentré sur la gauche, celui-ci, revêtu de l'uniforme de général de troupes révolutionnaires hongroises, est aussi sous une vaste draperie qui tient plus du dais ou du grand décor baroque que de la tente militaire. A gauche est dépliée une carte que le général ne regarde pas. Il médite, en effet, le menton appuyé sur le poing droit fermé, la main gauche sur son sabre. La jambe gauche qui suit la diagonale à la composition ; rien d'un Bonaparte au pont d'Arcole... L'armée que l'on aperçoit à l'arrière-plan, par une ouverture sur la droite, s'apprête pour un combat que son chef semble considérer comme perdu d'avance. Le modèle très ferme du visage et l'acuité du regard que Dembinski dirige vers le spectateur font de cette peinture un excellent portrait psychologique. Ces qualités se retrouvent dans le *portrait de Villot* (1854, huile sur toile ; H. 1,004 ; L. 0,79 ; Musée du Louvre) que le critique juge « excellent ». Quant au portrait de la mère de l'artiste (1853 ; Huile sur toile ; H. 1,34 ; L. 0,95 ; Musée d'Art de Lodz), il suscite l'enthousiasme de Théophile Gautier : « Quelle simplicité et quelle vérité dans cette figure de femme âgée, croisant sur sa robe noire des *mains* si souples, si moites, si vivantes ! Quelle fine couleur blonde martelée de tons vermillons ! Quelle pénétrante bonhomie d'expression ! Quelle intimité cordiale de ressemblance ! - Les Flamands ni les Hollandais n'ont rien fait de mieux ». On ne saurait dire plus... Le rapprochement s'explique par la façon dont le peintre fait surgir la figure d'un fond sombre, par forts empâtements lumineux, modèle fortement, avec une tendresse sans complaisance, le visage légèrement penché. L'enthousiasme de l'écrivain était au reste partagé par un artiste dont la compétence ne peut être mise en cause, Eugène Delacroix. Celui-ci notait dans son *Journal*, en 1853, après avoir rendu visite à quelques artistes : « Que de tristes plaies, que d'incurables maladies du cerveau ! Je n'ai eu qu'une compensation, mais elle a été complète : j'ai vu un

véritable, chef d'œuvre : c'est le portrait que Rodakowski vient de rapporter d'après sa mère. Cet ouvrage confirme le précédent qui m'avait tant frappé à l'Exposition (8 avril 1853). Revoyant le portrait au Salon, Delacroix écrit encore : « C'est aussi beau que tout » (10 juin 1853). Les portraits que Rodakowski expose aux Salons suivants, *Le Prince A. Czartoryski*, *A. Mickiewicz...*, ne retiennent pas l'attention de Théophile Gautier. En revanche il commente favorablement dans *L'Abécédaire du Salon de 1861* (p. 321) une grande composition historique : *le roi Sobieski promet aux ambassadeurs d'Autriche et au nonce du pape de secourir Vienne assiégée par les Turcs* (1861 ; huile sur toile ; H. 2,00 ; L. 2,73 ; France, Collection particulière). - esquisse conservée au Musée National de Varsovie). Le catalogue du Salon se référait à l'*Histoire du roi Jean Sobieski et du royaume de Pologne* de Salvandy, publiée pour la première fois à Paris en 1844, rééditée en 1855 et qui devait l'être encore en 1863 et en 1876. C'est d'abord une lecture historique et politique qu'un autre critique français du temps, ami de Théophile Gautier, Maxime Du Camp, avait faite de ce tableau dans son propre *Salon de 1861*. Après avoir félicité Rodakowski d'abandonner le portrait de modèles trop souvent ingrats et de revenir au Salon avec une « bonne toile historique », il écrit que « par ses sacrifices lugubres la Pologne rappelait son existence à l'Europe ; par son tableau, le peintre nous rappelle ce que la Pologne a fait autrefois [en 1683] pour sauver la civilisation de cette même Europe qui l'a abandonnée. Les Turcs sont devant les murs de Vienne ; si la ville est emportée, c'en est fait de la catholicité et peut-être du monde européen ; mais à coup sûr l'empire d'Autriche est perdu. [...] Nous savons aujourd'hui comment l'Autriche a récompensé la Pologne de son dévouement ». - L'intention du peintre était bien en effet d'opposer la grandeur passée de sa patrie à l'oppression présente. (Il existe au reste des compositions analogues où figurent, à la place de l'ambassadeur autrichien, des représentants des autres occupants de la Pologne, la Russie et la Prusse). C'est bien pourquoi, après l'insurrection malheureuse de 1863, le graveur Alphonse Leroy exécuta, en 1864, d'après la peinture de Rodakowski une grande gravure diffusée par la Maison Goupil. - Pour sa part Théophile Gautier est beaucoup plus sensible aux qualités plastiques de l'œuvre qui à sa portée politique. « Sous une colonnade magnifique, telle qu'en bâtit Paul Véronèse, Sobieski, roi de Pologne, vêtu d'une pelisse amarante doublée de fourrure, et coiffé d'un bonnet de forme singulière, se tient debout, fier et hautain. Devant lui sont prosternés

les ambassadeurs d'Autriche et le Nonce du Pape, implorant le secours de ses armées pour chasser le Turc qui assiège Vienne. La composition s'équilibre bien : d'un côté le roi, derrière lequel se pressent ses lieutenants et ses soldats costumés à l'orientale ; à gauche les ambassadeurs, humiliés et suppliants. N'oublions pas ce grand lévrier placé dans un angle du tableau et qui témoigne des préoccupations vénitiennes de M. Rodakowski ». Il se montre ici beaucoup plus perspicace que Léon Lagrange qui écrivait dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1861, T. X, p. 342) : « Le souvenir du théâtre déjà signalé, et avec raison, comme un fléau de l'art historique français, a troublé aussi M. Rodakowski quand il a disposé les personnages de la scène où il représente le Roi Sobieski promettant de secourir Vienne. Sa couleur claire et gaie ne conviendrait guère à une vraie peinture d'histoire, mais elle ajoute un certain charme à ce tableau d'apparat ». On ne comprend pas pourquoi une peinture d'histoire devrait nécessairement être ténébreuse ; tout au contraire l'ouverture du fond sur un ciel bleu devant lequel se détache le château royal de Varsovie, le contraste entre de larges tâches rouges et des tons bruns, le rapprochement des rouges et des verts donnent à la composition un éclat qui traduit picturalement l'intensité du moment. Sans doute l'instant choisi, où les gestes et la mimique des personnages expriment les sentiments les plus divers, donne-t-il à la peinture un aspect de « tableau vivant », que vient renforcer la présence de colonnes disposées de part et d'autre comme des portants de théâtre. Mais l'inspiration de Rodakowski n'en est pas moins indéniablement picturale ; il avait en 1858-1859 copié à Vicence la *Cène* à San Gregorio Magno : la composition est une issue de Véronèse, ce que Gautier a très bien senti - tout comme Maxime Du Camp qui avait noté, mais avec réserve, que les architectures lui semblaient « une reminiscence de l'école vénitienne ». L'œuvre devait valoir à son auteur d'être décoré de la légion d'honneur en juillet 1861. Par la suite il exécuta encore des portraits et, en 1872, une autre peinture inspirée par l'histoire de la Pologne : *Sigismond I^{er} fait proclamer aux nobles ameutés les écrits confirmant leurs privilèges*. Mais Théophile Gautier avait cessé de s'intéresser à lui.

En revanche il avait remarqué, au Salon de 1865, l'envoi d'un jeune peintre polonais qui, à la différence des deux précédents ne s'installa pas en France même si nombre de ses œuvres figurèrent aux expositions parisiennes, Yan *Matejko* (1838-1893). Né à Cracovie, Matejko suivit d'abord l'enseignement de l'Académie de cette ville, puis continua sa formation

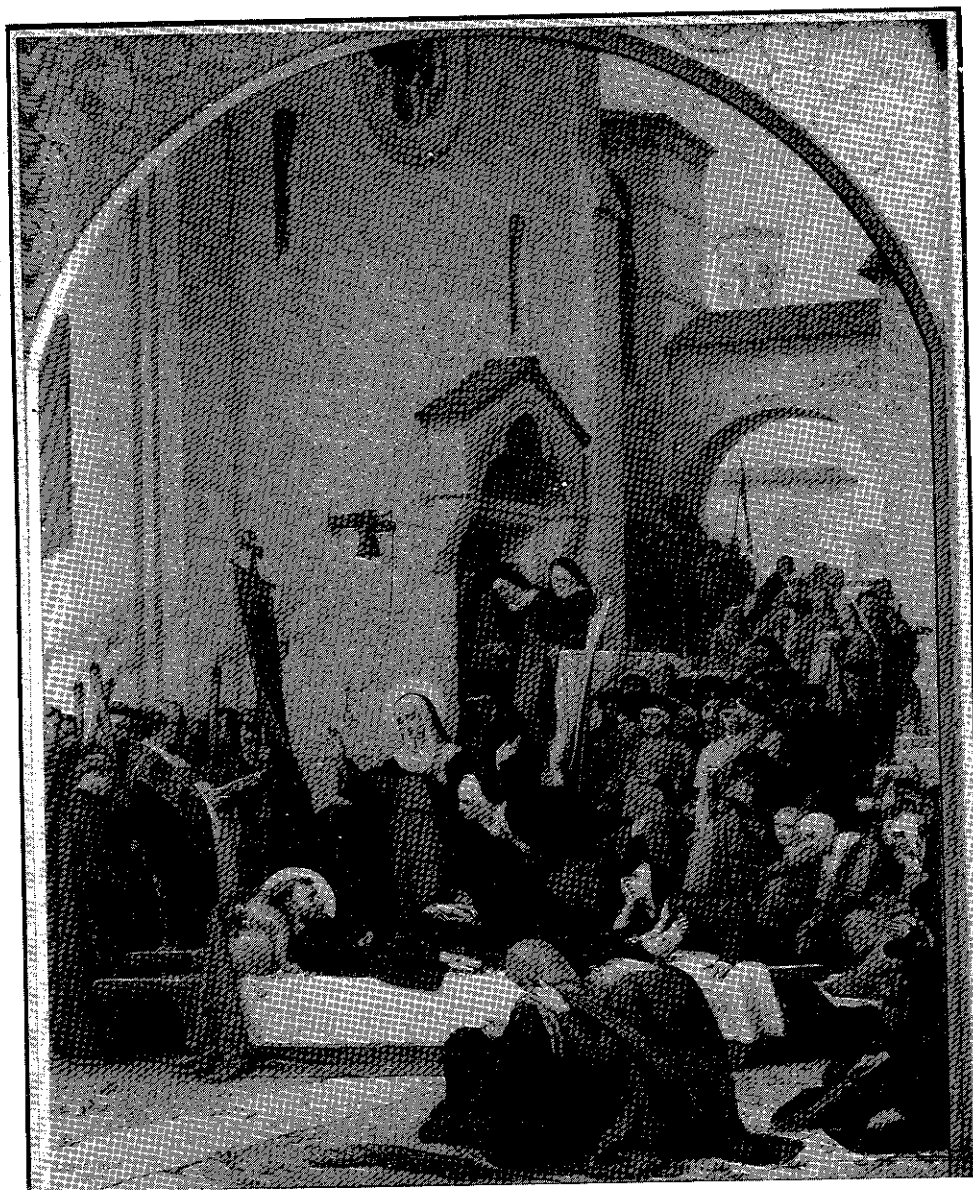
artistique à Munich et à Vienne. Il revint en 1860 dans sa ville natale dont il devait diriger l'Ecole des Beaux-Arts pendant les vingt dernières années de sa vie. Se consacrant d'emblée à la peinture d'histoire il voulut reconstituer dans d'immenses tableaux les événements les plus marquants de l'histoire de la Pologne. Son œuvre joue par là-même un grand rôle dans la conscience collective des Polonais après l'échec de l'insurrection de 1863. *Le Sermon de Skarga* (1864 ; huile sur toile ; H. 2,24 ; L. 3,97, château royal de Varsovie) ne passa pas inaperçu à Paris : la *Gazette des Beaux-Arts*, le *Temps*, la *Revue des Deux-Mondes*, le *Moniteur Universel*... en rendirent compte. Mais ni la défense de Vienne par Jean Sobieski pouvait être dans une certaine mesure connue des Français tant soit peu instruits de l'histoire de l'Europe, il n'en allait pas de même à propos du père jésuite Pierre Skarga (1536-1612), en dépit du prestige qu'avait pu connaître à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles le « Chrysostome polonais », auteur de nombreux sermons et d'ouvrages de controverse religieuse. « On ne connaît pas beaucoup en France l'histoire de la Pologne, défendue par des chevaux de frise de consonnes et de noms imprononçables », déplore Théophile Gautier dans *Le Moniteur Universel* (18 juin 1865) ; « aussi est-il peu de personnes, même parmi les lettrés, qui aient entendu parler du prêtre Skarga que M. Matejko a pris pour sujet d'une toile remarquable qu'on ne comprendrait guère sans l'explication détaillée du livret ». C'est pourquoi le critique opte pour la solution la plus simple et à vrai dire la moins éclairante : recopier la dite notice. Mieux vaut faire ici l'économie des noms propres, bien qu'il s'agisse d'un vaste portrait collectif. Dans le chœur de la cathédrale du Wawel à Cracovie, alors capitale de la Pologne, devant Sigismond III Vasa, roi de Pologne depuis 1587 et qui allait bientôt hériter de la Couronne de Suède, devant la famille royale, le grand chancelier Jean Zamoyski, les hauts dignitaires de la cour et de l'Eglise, le légat du Pape, les ambassadeurs d'Autriche et de Suède..., debout, les bras levés, le prédicateur royal prononce un de ces sermons patriotiques enflammés qui lui valurent la célébrité. Matejko s'inspire précisément d'un des *Sermons de Diète* publiés en 1597 dans lequel Skarga traite du rattachement des deux couronnes de Pologne et de Suède et de la nécessité de renforcer le pouvoir royal. -Théophile Gautier est tout d'abord arrêté par « l'originalité du tableau ». Il se réjouit d'être dépaycé : « C'est de l'histoire qui n'a pas encore été peinte et qui a pour acteurs des types nouveaux dans l'art, revêtus des costumes de coupe et de couleurs inusitées. Un cachet exotique distingue ces personnages si habilement groupés par M. Matejko⁴. Ils s'aventure même à écrire :

« Ils n'ont jamais figuré sur aucune toile, et l'on ne sent pas en eux l'imitation de l'antique ou de tel ou tel grand maître ancien ; on n'a pu consulter pour les tracer que quelques vieux portraits de famille gardés pieusement dans les châteaux de Pologne et de Lithanie ». En ce qui concerne les modèles antiques, soit, mais dans la composition et l'agencement des figures, Matejko sait utiliser l'exemple des maîtres italiens et surtout l'enseignement de son maître Piloty... Mais le critique est passionné par le spectacle : « Le prêtre Skarga, *maigre, pâle, décharné* par l'enthousiasme et l'ascétisme, prêche avec une ardeur d'illuminé devant une assemblée agitée de sentiments divers, les uns écoutant tranquillement, les autres s'indignant ; celui-ci semble méditer une objection, celui-là combat contre la somnolence, tel autre partage la passion du prédicateur, mais chaque tête à son individualité, son expression, son caractère, ses mœurs, pour ainsi dire ; on sent que chacun des personnages est quelqu'un de distinct dont on pourrait désigner les habitudes. Il y a là une rare entente de la physionomie et de la mimique ; tout ce monde est parfaitement en scène et reflète sur son visage, avec les variantes d'âge, d'humeur, de sexe, de position, de préjugés, l'effet produit par le prédicateur ». Certes, mais c'est précisément la faiblesse du tableau qui tend à transformer un moment d'histoire en comédie de mœurs... Théophile Gautier poursuit son commentaire par des lignes qui donnent à penser qu'il a visité le Salon en compagnie de son ami Maxime Du Camp - Celui-ci établit en effet les mêmes rapprochements dans la *Revue des Deux-Mondes* (1^{er} juin 1865). « M. Matejko réalise pleinement, et avec des qualités en plus, l'idéal recherché par M. M. Delaroche et Gallait », écrit Gautier. Et Maxime Du Camp : « il y a là des têtes accentuées comme jamais Paul Delaroche n'aurait su en peindre et des étoffes supérieures à toutes celles que nous avons pu voir dans les toiles de M. Gallait ». A cette comparaison, dans son esprit flatteuse pour Matejko, avec l'artiste français et son émule belge, Gautier ajoute : « il y a une *prodigieuse* l'artiste français et son émule belge, Gautier ajoute : « il a une *prodigieuse habileté de pinceau*, et tend, aussi bien que pourrait le faire Blaise Desgoffe [qui s'était spécialisé dans l'étude des armes et bijoux de la Renaissance], les étoffes, les ors, les armes, les pierreries, les colliers d'ordre, les brocards ». Il termine sur le même reproche que formulait Du Camp : « le seul défaut qu'on puisse lui reprocher, c'est la prédominance des tons noirs et laqueux. Cette teinte sombre attriste le tableau et donne de la lividité aux chairs et aux portions frappées de jours luisants ». Quoi qu'il en soit, l'écrivain ne fut

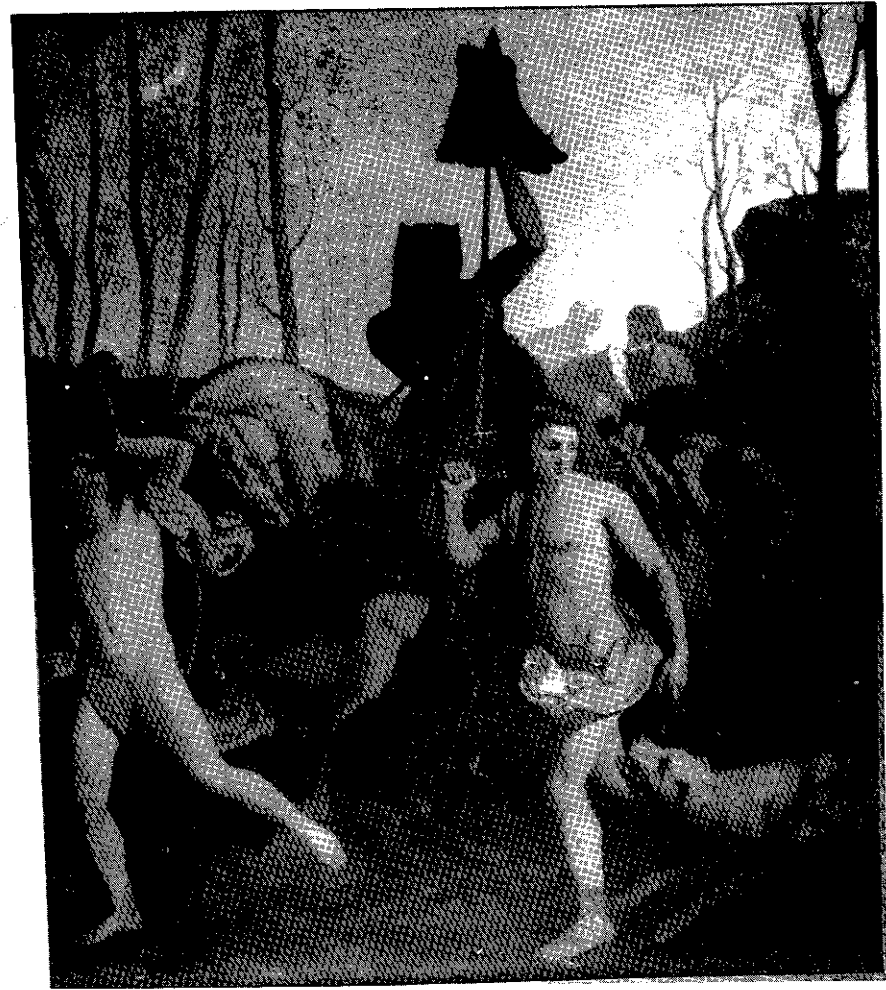
pas le seul à penser que Matejko « faisant honneur » à l'école des Beaux-Arts de Cracovie dont il était issu. Le jury des récompenses lui accorde une médaille de 3^{ème} classe pour ce *Sermon de Skarga*, acheté par la Société d'Encouragement des Beaux-Arts de Varsovie et qui lui valut aussitôt une renommée internationale. Sa gloire ne fit que croître, notamment en France : 1^{ère} médaille à l'Exposition Universelle de 1867, médaille d'honneur à celle de 1878, décoré de la légion d'honneur en 1870, il fut élu membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts en 1873 et associé étranger l'année suivante. Loin d'être l'expression marginale d'un amateur de « pittoresque », l'enthousiasme de Théophile Gautier apparaît au contraire dans ce cas précis comme un excellent révélateur de la curiosité du public ainsi que du goût et des principes esthétiques défendus par les jurys des Salons et des Expositions Universelles : une curiosité, un goût, des principes qui sont aussi les siens. Le théoricien de l'Art pour l'Art n'apparaît nullement, à cette occasion, comme un pur admirateur de la forme. Sans doute est-il d'abord sensible à la couleur de Kwiatkowski et à la composition de Rodakowski, mais, loin de le décevoir, le caractère dramatique, voire théâtral, d'une peinture suscite son commentaire favorable. Au contraire, il apprécie les qualités psychologiques des portraits de Rodakowski et analyse avec délectation « la physionomie et la mimique » traduisant les divers sentiments ressentis par les auditeurs du *Sermon de Skarga*. Mais cette lecture somme toute très littéraire des tableaux, que ne dément pas l'intérêt porté au détail anecdotique inusité, à l'originalité des costumes, bref au « cachet exotique », ne conduit pas Théophile Gautier à entendre le message politique de certains tableaux comme *le Roi Jean III Sobieski* ou *le Sermon de Skarga*. A la différence de son ami Maxime Du Camp, il ignore systématiquement cette dimension des œuvres, pourtant capitale dans l'esprit de leurs créateurs. On peut en outre regretter le caractère disparate de l'intérêt que Théophile Gautier porte aux artistes polonais, son manque de persévérance à suivre leur carrière de Salon en Salon. Serait-ce de sa part souci de signaler au public l'apparition des nouveaux venus qu'il n'estime plus nécessaire de soutenir de sa plume une fois leur réputation faite ? Ou bien cette dispersion n'est-elle pas tout simplement une contrainte du genre : « que pouvons-nous faire seul contre 4.097 objets d'arts ? », demande le critique à la fin de *l'Abécédaire du Salon de 1861*.

Quoi qu'il en soit, en dépit d'incontestables limites, ces quelques pages consacrées aux artistes polonais ne comptent-elles pas, pour nous, lecteurs du vingtième siècle, parmi les plus précieuses ? Sans doute fut-il fort

dommage pour ses contemporains que Gautier n'ait pas en son temps compris l'œuvre d'Edouard Manet. Mais n'est-il pas aujourd'hui plus stimulant pour notre esprit qu'il se soit arrêté devant les peintures de Kwiatkowski, de Rodakowski et de Matejko ? Théophile Gautier n'est-il pas à ce titre un irremplaçable témoin pour qui cherche à établir, sans s'enfermer dans les frontières du nationalisme ni dans celles des avant-gardes, une véritable histoire de l'art ?



Léon BENOUVILLE — *Sainte-Claire recevant le corps de Saint-François d'Assise.*
Chantilly, Musée Condé (Photo Giraudon)



Pierre PUVIS DE CHAVANNES — *Un Retour de chasse*
Marseille, Musée des Beaux-Arts

**GAUTIER ET LE CONCEPT DE LA REGENERATION
DE LA PEINTURE FRANÇAISE.
A PROPOS D'UN PROJET D'ÉDITION
DE L'« EXPOSITION DE 1859 »**

Wolfgang DROST,
Siegen

Je me propose de vous esquisser l'attitude de Gautier en face de l'art de son temps en insistant particulièrement sur son concept de la régénération de la peinture française vers la fin des années 50. Les seuls textes auxquels je me réfère sont une série d'articles parus dans le *Moniteur universel* sur l'*Exposition de 1859* qui n'ont jamais paru sous forme de livre et dont je prépare une édition commentée.

Si Gautier critique d'art n'a pas été aussi célèbre que Baudelaire, c'est, je crois, pour deux raisons : sa méthode critique et ses préférences esthétiques ne correspondent pas toujours à notre goût actuel. Baudelaire était convaincu que la critique devait être « partielle » et « faite à un point de vue exclusif » (1). Gautier, en revanche, croyait qu'elle devait « tout comprendre » et « accepter » même des points de vue « contradictoires » : « Nous (...) jugeons (les œuvres) d'après le principe choisi par l'auteur » (2). C'est donc par empathie romantique ou *Einfühlung* que le bienveillant Théophile Gautier a voulu expliquer plutôt que juger les œuvres d'art (3). Mais dans

ses comptes-rendus des œuvres qu'il avait vues à l'avenue Montaigne, on décèle très bien où vont ses préférences et nous allons voir dans quelle mesure celles-ci appartiennent à une esthétique conservatrice ou d'avant-garde.

Gautier commence sa revue des œuvres exposées le 18 avril 1859 par un hommage à Léon Benouville, mort cette année-là à l'âge de trente-huit ans. Les pages qu'il consacre aux œuvres de Benouville résument très bien sa position esthétique de l'époque. Le peintre dont il exalte « cet amour du beau et cette compréhension de l'art, plus rares de jour en jour » a été un prix de Rome ; il avait donc fait sienne la tradition académique la plus orthodoxe. Gautier évoque son « chef-d'œuvre », le *Saint-François d'Assise près d'expirer, bénissant sa ville chérie* (1853, Louvre) (4) dont il est convaincu que les « maîtres les plus chastes, les plus purs et les plus tendres s'honoreraient [...] Fra Bartholomé, Raphaël, Lesueur, eussent signé cette toile séraphique, baignée d'onction et comme éclairée par un reflet du paradis » (5). Gautier semble donc attaché à l'académisme le plus strict sans se soucier de la révolte romantique contre le classicisme et sans tenir compte non plus des tendances plus modernes comme le réalisme qui se dessinaient à l'horizon de l'art. Mais les reproches que Gautier adresse au tableau de Benouville, exposé en 1859, *Sainte Claire recevant le corps de Saint François* (6), laissent entrevoir que le salonnier n'est pas un conservateur exaspéré. Il constate que Benouville s'est inspiré des fresques de Giotto, Benozzo Gozzoli, de Masaccio et que « sous le rapport de l'archaïsme et de la curiosité des détails, le tableau est irréprochable, mais peut-être cette préoccupation lui a-t-elle donné un peu de sécheresse ». Voilà donc une réserve que nous partageons et qui montre que Gautier est conscient de l'effort que l'art contemporain a fait pour se rapprocher davantage de la réalité. « L'étude des vieilles peintures s'y fait plus sentir que celle de la nature vivante ; et qu'est-ce que la peinture inspirée de la peinture ? l'ombre d'une ombre ». De même, Gautier se détache d'un classicisme extrême, avouant qu'il aurait « préféré une représentation moins exacte de l'époque et un jet plus libre, plus spontané, plus personnel. [...] L'érudition [...] ne vaut pas le sentiment ». C'est là la position d'un romantique qui se prononce pour la liberté de l'expression individuelle de l'artiste.

Le jugement de Gautier sur Benouville, si différencié qu'il soit, laisse des doutes sur le véritable credo esthétique de Gautier en 1859. Car Gautier, en 1859, n'est pas un partisan enthousiaste de la peinture romantique. Si,

vers 1836, il avait défendu Delacroix qu'on avait insulté par des termes tels que « balai ivre », son appréciation du peintre reste superficielle et attachée surtout à l'exotisme, à la couleur (...) et au sujet », comme l'a souligné justement Michael Spencer (7). En lisant les pages que Gautier consacre à Delacroix le 21 mai 1859, on dirait qu'après le grand triomphe de Delacroix lors de l'*Exposition Universelle de 1855* (8), Gautier se sentait plus libre d'exprimer ses propres réserves. Mais il le fit d'une façon discrète entre les lignes et même à travers ses éloges. Pour Gautier, « Eugène Delacroix n'est pas un peintre de chevalet » (9). Le critique nous donne aussi la raison de son jugement : « il n'a ni le fini, ni la précision, ni le soin, ni la propreté qu'on exige de ces petits ouvrages ». Le domaine propre du maître lui semble être la peinture murale. Ainsi, il considère *Le Massacre de l'évêque de Liège* ou *La Barque de Don Juan* (10) comme « des esquisses ou plutôt des rêves de tableau » et fait entendre par là que la violence l'effraie : cette « griffe de lion » qu'il a le bon esprit d'apprécier presque malgré lui-même ne correspond pas à son concept de l'art.

Gautier reconnaît, dans *Le Christ descendu du tombeau* (11) la « savante négligence », l'« harmonie sourde » et la « secrète magie » qui transmet au spectateur les sentiments des personnages représentés. Mais il dit aussi qu'un amateur peu cultivé aurait pu être choqué des « touches grossières » de cet « informe barbouillage ». Bien entendu, il ne s'associe pas à cet amateur : il évite de prendre position.

Cette même ambiguïté, nous la trouvons dans les interprétations des autres toiles exposées tel cet *Ovide en exil chez les Scythes* (12), que Baudelaire a tant loué. Gautier ne fait qu'apprécier « l'arrangement romanesque et la couleur décorative » et exprime son manque d'enthousiasme par la comparaison suivante, dénigrant d'une façon voilée la valeur artistique du tableau : « Ce serait une belle tapisserie à entourer d'une bordure de vieux chêne dans un appartement de style Louis XIII ». Gautier se sert des critères d'un juge académique. Il remarque que Delacroix n'a pas gardé les bonnes « proportions » en représentant le cheval au premier plan : « Sa jument pourrait être la gemelle du cheval de Troie ». Gautier blâme cette « inadvertance choquante » et trouve qu'elle « empêche le public d'apprécier le mérite de l'œuvre ». Mais il y a lieu de penser que le public, c'est avant tout lui-même. Et très sérieusement il conseille à Delacroix d'« amoindrir » le splendide animal « au moins d'un bon tiers » ! Les réserves de Gautier à l'égard du grand maître reflètent son refus du roman-

tisme : « L'école romantique, et ce fut là un de ses torts, méprisait la grâce comme une faiblesse : elle cherchait, avant tout, la passion, la couleur, le caractère, même aux dépens de la beauté » (13).

Cela explique en même temps son aversion connue ou même « sa haine » (14) pour le réalisme. L'« affetterie du laid » de Courbet l'agace : « ne peint-il pas plus sale, plus boueux, plus brutal qu'il ne voit, et n'est-il pas permis de croire que lorsque la nature ne se montre pas assez repoussante, il la flatte en ignoble pour la ramener à son système ? » (15). Il s'efforce pourtant de prendre une distance historique. La dispute entre les « idéalistes et les réalistes, autrefois nommés naturalistes », nous dit-il, « exprime deux penchants naturels de l'homme, l'amour de l'idéal et l'amour de la vérité ». Selon sa nature conciliante il souhaite que ces deux penchants soient en équilibre, car « si l'idéal l'emporte, l'on tombe bientôt dans le faux ; si le réel a le dessus, le laid envahit tout ». Mais la réalité telle qu'elle est lui paraît sans attrait. Il condamne, par exemple la « prosaïque platitude » du *Lundi* de Jules Breton (16), œuvre dont on se « détournerait » en la voyant « dans la réalité », et projette le tableau tel qu'il l'aurait souhaité : « Pour faire entrer un pareil sujet dans la sphère de l'art, il eût fallu le flamboiement magique de Rubens, la sensualité puissante de Jordaens, ou l'irrésistible jovialité de Jean Steen ».

S'il se montre un peu moins sévère pour Millet, c'est que les personnages peuvent être rattachés à la grande tradition de la peinture européenne : Millet tâche de faire ressortir la « grandeur native et primordiale » du paysan en donnant « au semeur un geste michelangelesque, aux glaneuses des tournures épiques, à l'homme greffant un arbre une gravité sacerdotale ». Gautier est favorable à cette recherche de style parce qu'elle correspond à ses idées classiques de l'art tandis que la stylisation a été, pour Baudelaire, précisément une raison de blâme. Gautier, pourtant, ne peut accepter cette *Jeune fille faisant paître sa vache* : (17) il a pour elle un mot bien dur, il parle de « sa mine idiotement absorbée », se rangeant du côté d'Eugène Bouchère, de Lépine et d'autres ennemis du réalisme qui avaient appelé la jeune paysanne carrément « idiote » (18). Alors que Maxime Du Camp et Ronchaud discutaient du possible engagement socialiste de Millet, Gautier comme Baudelaire étaient rebutés par la simplicité de la représentation de la vie de campagne et de cette jeune femme, ils cherchaient l'idylle dans la vie rustique et non pas un appel à la révolution socialiste.

Gautier, homme du juste milieu en matière d'esthétique, approuve les réalistes modérés. Il aime bien *Le Rappel des glaneuses* de Breton (19), peintre que l'histoire de l'art considère comme étant inférieur à Millet. Mais ce tableau lui plaît parce que le système du peintre est « si sage » (20) qu'il « ne proscrie pas la beauté », qu'il produit un « effet général (...) calme, heureux, poétique même dans une juste mesure », car la portée sociale - la « dîme charitable accordée par l'aisance à la misère » - est sans force explosive révolutionnaire et ne détruit pourtant pas cette « idylle vraie » avec le « croissant argenté » de la lune et tous les signes annonçant « une nuit sereine ». Un détail est significatif : le vêtement des glaneuses. « C'est l'humble livrée du travail et non le dépenaillement de la mendicité ». Gautier cherche le pittoresque, mais non pas le pittoresque chargé d'une revendication socialiste. Ainsi, il accepte *La Couturière* de Breton parce qu'elle n'a pas l'air de chanter *The Song of the shirt* et ne proteste pas contre la société.

Gautier refuse donc dans l'art toute tendance didactique, toute mission politique, et surtout toute provocation. Il est esthète avant tout et en tant qu'esthète il apprécie la modération. Il se dresse contre Shakespeare et l'esthétique professée par les sorcières de Macbeth : « - L'horrible est beau - le beau horrible » (21). Gautier cherche le plaisir dans la forme ; le fond doit être subordonné au besoin esthétique : « nous ne manquerons jamais de monstres en ce temps de réalisme où l'on oublie qu'une des lois de la peinture est d'être agréable à l'œil, comme la musique doit d'abord, en elle-même, être agréable à l'oreille » (22).

Dans la peinture du paysage, Gautier encourage Flandrin à persévérer dans son « goût d'idylle antique », même s'il est passé de mode et avoue franchement son goût pour « la noblesse et le style » du paysage historique (23). Il est plutôt réticent devant des réalistes tels que Daubigny (24) mais sait tout de même goûter la fraîcheur et la poésie de leur art et est partant plus clairvoyant que Baudelaire. Mais quand certaines œuvres contiennent une saveur presque surréaliste, comme *Les Petites Mouettes* de Pengilly-Haridon (25), il est, comme Baudelaire, tout à fait enthousiaste, parce que Pengilly, avec toute « la justesse de l'observation » ne se contente pas de copier les aspects « triviaux » du paysage, mais « voit les choses par un angle si singulier, si bizarre, qu'il en paraît presque fantastique ». « Donner de la réalité la plus minutieusement fidèle l'apparence de la fantaisie la plus excentrique, telle est la faculté de M. Pengilly-Haridon (26) ».

A travers toute l'*Exposition de 1859* s'exprime la foi inébranlable de Gautier en l'antiquité classique qui reste à ses yeux le meilleur guide pour les artistes contemporains. Cette conviction a pour base son aversion pour la réalité contemporaine dont il ne sait pas découvrir l'inhérente beauté comme l'a fait Baudelaire avec tant de conviction dès son *Salon de 1845*. Gautier croit que les « artistes aujourd'hui » sont « moins privilégiés » que ceux de l'antiquité : puisqu'ils « n'ont à leur disposition que des formes prostituées et dégradées par la misère et la débauche. S'ils veulent exprimer le torse immortel d'une divinité, il leur faut copier des chairs flétries, que marbre encore l'impression du corset ». Seule l'antiquité, aux yeux du poète, permet au créateur moderne d'entrevoir l'homme dans sa grandeur et sa beauté natives : « Sans les statues antiques, qui ont conservé la tradition du corps humain, le secret du beau serait à jamais perdu » (27). Par conséquent, le canon que doit suivre le peintre contemporain est établi par les grandes œuvres antiques : « il faut toujours en revenir à l'antiquité lorsqu'on veut faire de la vraie peinture » (28). Par cette préférence donnée à la sculpture antique, Gautier se range décidément du côté du classicisme qui visait plutôt au caractère statuaire, et pourtant statique, qu'à la représentation de ce qui est fugitif et appartient plus intimement au domaine pictural. Ainsi Gautier exprime son admiration devant *Le Jour des Morts* de Bouguereau (29) : « quel beau groupe à placer sur une tombe on ferait de ce tableau sculpté en marbre ! » (30).

Gautier, en 1859, était à même de juger le mouvement romantique qui avait vu depuis longtemps son apogée et même une renaissance, le néo-romantisme. Il avait compris, comme d'ailleurs la plupart des critiques, le mouvement dialectique de l'évolution de l'art, « la réaction classique de David contre Vien, et la réaction romantique de Delacroix contre David, suivie de l'émeute réaliste » (31). Mais il est curieux de constater qu'il était convaincu que la peinture était un art qui avait « accompli l'évolution complète », et qui, par conséquent, avait été « réduit à l'immobilité ». La sortie de cette impasse aurait été faite, selon Gautier, par « la vapeur tant maudite, comme bourgeoise et prosaïque ». Elle a révélé « le pittoresque exilé de la civilisation » en portant l'artiste en quelques jours dans « des contrées vierges » et inconnues. Il est surprenant de voir Gautier, qui a considéré le sujet comme une chose de peu d'importance et qui a voué un culte à l'expression artistique, professer une foi en la régénération de l'art par l'exploration des pays étrangers : par cet amour de l'exotisme il est

encore proche de l'époque romantique. Gautier fait une remarque très judicieuse : les peintres européens « n'ont fait que copier l'idéal de la Grèce et de l'Italie, négligeant et dédaignant de reproduire leurs propres types ». La découverte des « différentes races » a donné aux peintres la possibilité « de remplacer un idéal épuisé » par « des natures vierges, des types purs, des modèles étrangers et superbes ». Ce renouvellement espéré de l'art contemporain par la peinture ethnographique devrait pourtant suivre la tradition académique aux yeux du critique. Gautier pense que la régénération de la peinture peut se faire par la seule substitution du beau idéal sans que la conception de l'art et la manière habituelle de peindre soient changées. Il reste attaché à l'esthétique classique et voit le salut de l'art dans le strict maintien de l'enseignement académique.

L'homme qui, selon Gautier, aurait été capable de renouveler la peinture, c'est Gustave Boulanger, un peintre presque oublié de nos jours et sans doute, comme l'indique son œuvre, sans grandes qualités. Boulanger, grand prix de Rome en 1849, a suivi la tradition académique telle qu'elle a été enseignée à la Villa Médicis. Grâce à ses « études historiques », nous dit Gautier, Boulanger a vu les pays exotiques « d'un autre œil » que celui des romantiques. « Ce qui l'a frappé, c'est moins l'éclat nouveau de la lumière, la singularité brillante du vestiaire, la forme étrange des plantes, que le type humain pris en lui-même. Il a étudié soigneusement ce qu'on nous permettrait d'appeler l'académie arabe, et il nous montre ce que ni Marilhat, ni Decamps, ni Delacroix, ni Fromentin ne nous ont fait voir, c'est-à-dire l'homme du Sahel ou du désert, sujet principal du tableau » (32). Par académie on entend l'étude du nu telle qu'on l'a pratiquée dans les classes des Académies du dessin : le modèle posait au milieu de la pièce et la lumière, souvent filtrée par un rideau, faisait apparaître dans un ensemble harmonieux la forme plastique du corps humain. Ce procédé écartait toutes les accidences et visait la représentation du type éternel de l'homme selon la doctrine classique. C'est ce que Gautier souhaitait. Dans son article du 11 juin, il exprime le désir qu'à l'exemple de Gustave Boulanger « l'homme occupât davantage les investigateurs » tout en admettant que les paysagistes ont frayé les premiers le chemin à cette nouvelle peinture ethnographique en profitant « de la saisissante nouveauté du costume ». Mais « il faut que les peintres d'histoire les suivent ; eux seuls possèdent le dessin, le style et la science anatomique indispensables pour reproduire la figure humaine dans sa grandeur et sa vérité » (33).

Un de ceux qui selon Gautier, donnent une vigueur nouvelle à l'art figé de l'époque serait Gérôme dont il mentionne à l'appui de sa thèse *Les Recrues égyptiennes* (34). Nul doute, Gautier s'est trompé. Sans vouloir nier le fait que la peinture ethnographique a bien sa place dans l'histoire de la peinture du XIX^e siècle, ce n'est sûrement pas elle qui a amené la révélation d'un nouvel art comme l'a fait le réalisme, l'impressionisme ou le symbolisme. Gérôme, né une vingtaine d'années après le grand champion du classicisme, Dominique Ingres, en a continué la tradition. Le poète apprécie particulièrement le sens de la « rareté » (35) de Gérôme et sa « tendance littéraire qui se trahit par le choix des sujets, l'érudition du détail et l'exactitude archaïque » tandis que Baudelaire avait reproché à Gérôme cette même tendance littéraire qui était, selon lui, signe de l'art décadent et il l'avait compté parmi les « esprits pointus ». Gautier est loin de blâmer Gérôme : « Ces sortes de transposition rajeunissent l'art et lui mettent aux veines un peu de sang nouveau ».

Il nous semble difficile de trouver du sang nouveau dans le *César* (36) que Gautier caractérise d'« idéalisé, transfiguré à l'état héroïque ». Devant *Ave, Caesar ! morituri te salutant !* (37) Gautier est rempli d'admiration pour la « science d'architecte, d'antiquaire et d'historien irréprochable ; jamais *restauration* ne fut mieux réussie ». Le terme de restauration indique métaphoriquement en quel sens Gautier encourage l'art contemporain. Son appréciation du *Roi Candaule* (38) le confirmerait s'il restait encore des doutes. Gautier fait l'éloge de « cet instinct de l'antiquité » qui a permis à Gérôme de *recomposer* « l'intérieur de ce palais gréco-asiatique » et ne peut se soustraire - je le note non sans surprise - à la fascination de la beauté du corps de Nyssia « charmant dans sa divine pâleur marmoréenne ».

En considérant la situation de la peinture en 1859 et des années qui suivent, on est forcé de reconnaître que Gautier ne s'est pas prononcé pour les artistes qui ont eu l'avenir pour eux, comme les réalistes tels que Courbet et Millet. En revanche, Gautier a eu de la compréhension pour les paysagistes témoignant d'un réalisme modéré tel que Daubigny et a montré ainsi son goût pour l'art qui préparait l'impressionnisme. Pour Gautier, « il n'existe pas de la plus belle occupation pour un artiste que de révéler l'inconnu à l'humanité » (39). Mais nous avons vu qu'il ne l'entend pas comme Baudelaire et qu'il ne cherche pas de ressources neuves dans la modernité de la civilisation européenne. Gautier reste attaché à la tradition classique ou plus précisément académique, car il considère l'« idéal » antique

comme « épuisé par les chefs-d'œuvre [...] qu'il inspire depuis plus de deux mille ans ». L'exotisme dont il se promet une régénération de l'art évoluerait dans les limites bien établies du canon de l'art classique. L'artiste devrait donc être un dessinateur plutôt qu'un coloriste et devrait continuer à appliquer les vénérables méthodes académiques dans l'exercice de son art en changeant seulement le sujet. On pourrait être tenté de condamner Gautier comme conservateur sinon comme réactionnaire. Mais cela ne serait pas équitable. Une partie extrêmement grande de la peinture de son temps s'est perdue dans l'anecdote vaguement réaliste, dans l'amour des petites choses ou des « mièvreries » (40) (comme disait Gautier des néo-grecs) si bien qu'il est compréhensible que Gautier ait conservé sa foi en l'enseignement classique de l'Académie. Elle semblait lui offrir une garantie contre une tendance de l'art qui risquait de perdre le sentiment de grandeur et de sombrer de plus en plus dans la médiocrité. La preuve que Gautier n'avait pas tout à fait tort nous est fournie par Puvis de Chavannes. Puvis de Chavannes avait été constamment refusé par le jury après avoir exposé une première fois en 1850 ; mais en 1859 son tableau *Un Retour de chasse* (41) a été accepté. Gautier est le seul critique qui en ait parlé un peu longuement (42). Il loue son auteur parce que celui-ci ne sacrifie pas son art à la mode ; Puvis ne représente pas « d'élégants cavaliers en habits rouges revenant de la chasse au renard, montés sur des chevaux de demi-sang et précédés de piqueurs sonnante de la trompe. La chose n'est pas prise à ce point de vue fashionable dont Grant, Jadin, Alfred de Dreux tirent d'ailleurs si bon parti ». Les liens qui lient Puvis de Chavannes au grand art antique, « les marbres du Parthénon » par exemple auxquels le critique compare les jeunes héros montés sur leurs coursiers blancs tachetés de roux donnent une vigueur à la toile qui manque à la majorité des exposants. Ainsi *Un Retour de la chasse* apparaît à Gautier comme « la vision d'une chasse mythologique » dans le « grand goût antique » qui se mélange avec « une certaine naïveté moyen-âge ». Puvis lui est sympathique par son « sûr instinct de la peinture décorative et murale » et son goût particulier de l'« élégance tout athénienne » des « contours extérieurs des personnages ». Il excuse « les milieux un peu vides et faiblement modelés » en faisant remarquer « que trop de relief est nuisible à la décoration murale, intermédiaire entre la peinture et la tapisserie où il faut éviter les saillies et les profondeurs qui dérangeraient les lignes de l'architecture ». Même si Gautier se trompe en mentionnant les peintures murales des « maîtres italiens » (43) (car déjà Masaccio a ouvert des perspec-

tives assez profondes sans parler du Tintoret, de Véronèse et de Tiepolo), il a fait preuve d'une divination surprenante. Car les symbolistes comme Moreau ou Maurice Denis tout en ne bannissant pas la profondeur de leurs tableaux ont donné la préférence à une pondération décorative des plans colorés.

On voit que le concept d'une régénération de l'art tel que l'avait conçu Gautier n'a pas été tout à fait erroné puisque Puvis de Chavannes sera un des peintres éminents des années suivantes. Dans son œuvre le « traditionalisme et la modernité sont reliés d'une façon surprenante comme peut-être chez aucun autre artiste du XIX^e siècle » (44), de sorte qu'elle a pu être un point de départ pour l'avant-garde. Gauguin, un admirateur fervent de Puvis de Chavannes, renoue avec sa peinture, mais la surpasse en ne remplissant pas l'exigence de Gautier de rester conforme à l'académisme. L'exemple de Gauguin montre que la voie indiquée par le poète-critique n'a pas été si loin de la création artistique de la génération suivante que l'on aurait pu le penser d'abord. Ainsi nous sommes à même de différencier le jugement négatif que Lionello Venturi a porté globalement sur la critique d'art de Gautier : « En somme l'orientation critique si péniblement obtenue près de dix ans plus tôt est détruite. Entre la vie spirituelle authentique de la France et les jugements de Théophile Gautier, il n'y a plus aucun rapport » (45). Sans vouloir nier la faiblesse de la critique d'art de Gautier par son attachement à l'académisme, il faut reconnaître que dans une partie de son *Exposition de 1859* il a anticipé sur l'esthétique des symbolistes et pourtant il a participé à la vie spirituelle de son temps et prouvé sa « modernité » (46).

NOTES

- (1) Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1976, t. II, p. 418.
- (2) *Moniteur Universel* du 23 août 1859.
- (3) Cf. W. Drost, *Kriterien der Kunstkritik Baudelaires. Versuch einer Analyse*, dans : « Baudelaire », publié par Alfred Noyer-Weidner, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976, p. 411 (« Wege der Forschung », tome CCLXXXIII).
- (4) Le tableau de Benouville a été exposé à Paris au Grand Palais en 1979. Voici le titre exact selon le livret : *Saint François d'Assise transporté à Sainte-Marie-de-Ange béni la ville*

d'Assise. Reproduction et commentaire dans le catalogue *L'Art en France sous le Second Empire*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1979, p. 306s.

- (5) Les remarques de Gautier concernant Benouville se trouvent toutes dans le *Moniteur Universel* du 18 avril 1859.
- (6) Le tableau est daté 1858, et se trouve au Musée Condé à Chantilly.
- (7) M. Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Droz, Genève, 1969, p. 31.
- (8) « Ce n'est pas sans une sorte d'orgueil que nous voyons dans le grand salon carré ce pan de muraille couvert par ces tableaux que nous avons été si longtemps presque seul à défendre; et au bas desquels se pressent de nombreux groupes enthousiastes ». Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe, 1855*, Paris 1856-1875, t. I, p. 168.
- (9) Gautier a consacré son feuilleton du 21 mai 1859 à Delacroix.
- (10) *Le Massacre de l'évêque de Liège*, peint vers 1831 se trouve au Musée de Lyon. *La Barque de Don Juan*, 1841, est conservé au Louvre.
- (11) *Le Christ descendu du tombeau* a été exposé sous le n° 478 dans l'exposition *Baudelaire 1868/69* au Petit Palais à Paris. Le tableau se trouve à Buenos Aires dans la coll. M. Antonio Santamarina.
- (12) 1859, National Gallery, Londres.
- (13) Feuilleton du 18 juin.
- (14) Spencer, op. cit., p. 63.
- (15) Toutes les citations sur Courbet, Millet, Breton et le réalisme sont tirées de l'article paru le 7 juillet.
- (16) Pour *Le Lundi* de Jules Breton, cf. le catalogue de l'exposition *L'Art en France sous le Second Empire*, op. cit. p. 314s.
- (17) Pour la *Femme faisant paître sa vache* (1858), Musée de l'Ain, Bourg-en-Bresse, voir le catalogue de l'exposition *Jean-François Millet*, au Grand Palais, Paris 1975/76, p. 107s, (paru en 1975).
- (18) Sur la réception de Millet en 1859, voir W. Drost, *Baudelaire between Marx, Sade et Satan* dans « Baudelaire, Mallarmé, Valéry. New Essays in Honour of Lloyd Austin », Cambridge University Press 1982, p. 46-53.
- (19) 1859, Musée des Beaux-Arts, Arras. Voir Gabriel P. Weisberg, *The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830-1900*, Exposition Cleveland Museum of Art 1980/81, Cleveland 1980, p. 86s.
- (20) Fritz Baumgart souligne à juste titre que Breton est un « représentant d'un réalisme social peu dangereux » qui savait cacher la véritable situation de la classe ouvrière par le choix de motifs conventionnels, sentimentaux ou amusants. (*Idealismus und Realismus 1830-1880. Die Malerei der bürgerlichen Gesellschaft*, Du Mont/Schauberg, Cologne, 1975, p. 179).
- (21) *Moniteur Universel* du 18 juin.
- (22) Ibidem.
- (23) *Moniteur Universel* du 23 août.
- (24) *Moniteur Universel* du 4 septembre.
- (25) *Les Petites Mouettes : Rivage de Belle-Isle-en-Mer. Port Donan (Morbihan)* se trouvait au Musée de Rennes. Reproduction chez W. Drost, *De la Critique d'art baudelairienne* dans : « Baudelaire. Actes du Colloque de Nice (25-27 mai 1967) », « Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice », Paris, Minard, 4, 1968, p. 79-88 et dans le catalogue de l'exposition *Baudelaire*. Baudelaire citée ci-dessus (n° 501).

- (26) *Moniteur Universel* du 6 juillet.
- (27) Article paru sous la rubrique des « Variétés » dans le *Moniteur Universel* du 29 juillet.
- (28) *Moniteur Universel* du 23 juin.
- (29) 1859. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts. Voir le catalogue cité *L'Art en France sous le Second Empire*, p. 312s.
- (30) *Moniteur Universel* du 7 mai.
- (31) Toutes les citations de ce paragraphe sont tirées du *Moniteur Universel* du 28 mai sauf pour les deux dernières qui se trouvent dans les feuillets du 23 mai et du 11 juin.
- (32) Les trois citations précédentes se trouvent dans le *Moniteur Universel* du 3 juin.
- (33) Ces dernières trois citations sont tirées du *Moniteur Universel* du 11 juin.
- (34) 1857, Schweitzer Gallery ; New-York. Titre selon le livret de 1857 : *Recrues égyptiennes traversant le désert*. Voir le catalogue de l'exposition *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)* Dayton/Ohío 1972, p. 38. Cf. aussi le catalogue *Jean-Léon Gérôme 1824-1904, peintre, sculpteur et graveur. Ses œuvres conservées dans les collections françaises publiques et privées* ; édité par la Ville de Vesoul 1981, p. 58.
- (35) Les citations concernant Jean-Léon Gérôme sont toutes extraites du *Moniteur Universel* du 23 avril.
- (36) 1858/59. Reproduction chez W. Drost, *Kriterien der Kunstkritik Baudelaires. Versuch einer Analyse* dans : Helmut Koopman et J. Adolf Schmoll gen. Einsenwerth (éd.), « Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert », Francfort s.M., Vittorio Klostermann, 1971. J'y retrace brièvement la curieuse histoire de ce tableau (p. 265ss).
- (37) 1859, Yale University Art Gallery, Gift of C. Ruxton Love, Jr., B.A. 1925. Titre selon le livret : *Ave, Cesar imperator, morituri te salutant*. Voir le catalogue de Dayton, op. cit., p. 44s.
- (38) 1859, Puerto Rico, Museo d'Arte de Ponce. Voir le catalogue de Dayton, op. cit., p. 42s.
- (39) Les trois premières citations de ce paragraphe font partie de l'article du 11 juin dans le *Moniteur Universel*.
- (40) *Moniteur Universel* du 7 mai.
- (41) 1859, Marseille, Musée des Beaux-Arts. Voir la reproduction dans le catalogue *Puvis de Chavannes 1824-1898* de l'exposition au Grand Palais 1976/77. Paris 1976, p. 59.
- (42) Henri Delaborde découvre « un certain instinct de la grandeur » chez l'artiste et « une lueur de ce sentiment qui fait défaut à tant d'œuvres matériellement moins imparfaites ». (*L'Art français au Salon de 1859* dans la « Revue des Deux Mondes », Paris, mai 1859, t. XXI, p. 501s). Charles Perrier lui ne consacre que trois lignes et en ne louant que le « paysage d'une rare harmonie » (*Le Salon de 1859* dans la « Revue Contemporaine », Paris 1859, t. IX, p. 321. Jean Rousseau loue dans cette toile « assez effacée (...) un goût assez distingué de dessin et de composition ». (*Le Salon à vol d'oiseau* dans la « Revue des Beaux-Arts, Tribune des artistes », Paris 1859, 29^e année, t. X, p. 228).
- (43) Ces deux citations sont tirées du *Moniteur Universel* du 23 juin.
- (44) Thomas Gaethgens, *Puvis de Chavannes* dans « Kunstchronik », 30^e année, fascicule 4, Avril 1977, p. 191.
- (45) L. Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Flammarion, Paris 1969, p. 248.
- (46) Je remercie Mme G. Gembries et Mme U. Henniges pour leur précieuse collaboration.

— II —

Théophile Gautier et les arts du spectacle

**L'IMAGE THEATRALE DE L'ARTISTE
ECLAIRAGE INDIRECT : LE BRISACIER DE NERVAL,
ECLAIRAGE DIRECT : LE FRACASSE**

I

Gabrielle MALANDAIN

On peut s'étonner du rapprochement proposé entre deux textes dont la disparité saute aux yeux. A y réfléchir, il n'est peut-être pas plus étrange que le rapprochement tant de fois effectué entre les deux écrivains, certes justifié par leur amitié notoire et comme scellée par leur collaboration journalistique, mais qui semble souvent oublier l'important écart entre les deux œuvres, leur divergence radicale en leur fin. Cette divergence, on pourrait dire que nos deux textes la mettent clairement en lumière, justement parce que certaines caractéristiques leur sont communes : ce sont deux œuvres de fiction, qui situent leur action à la même époque, dont le personnage central est ou se fait comédien ; dans les deux cas l'expérience théâtrale est référée à Scarron (L'article que Gautier lui consacre dans *Les Grotesques* est publié en 1844, la même année que le *Roman tragique*) ; surtout, les deux œuvres

réfléchissent parallèlement, au travers de la figure du comédien, sur le rôle et la fonction de l'artiste, à des périodes-clés du romantisme : 1842-44, *le Roman tragique* ; 1854, Dédicace des *Filles du feu* ; 1857-60, rédaction et publication du *Capitaine Fracasse*. C'est en considérant ces quelques données de base que nous avons été amenés à envisager un rapport plus précis entre ces deux textes aux éponymes également brisassants et fracassiers que sont Brisacier et Fracasse. Figures tous deux de l'artiste romantique, ils posent le problème de son engagement esthétique et philosophique ; plus précisément encore, ils le posent en référence à ce que fut pour eux son point originel : l'aventure théâtrale de 1830.

Le rapport entre le personnage de Brisacier et la figure de l'artiste est à peine à démontrer ; aussi passerai-je vite sur ce point. Dans le *Roman tragique* (1), l'équivoque s'installe dès le début du texte : l'identification au Destin du *Roman comique* est à peine annoncée que Brisacier s'assimile aux « pauvres poètes ». Puis la confusion semble volontairement s'installer entre Destin et Ragotin, c'est-à-dire entre le « brillant comédien » et le « poète de province », avant que ne triomphe, apparemment, la figure du comédien. Si l'on replace le *Roman tragique* dans la Dédicace de 1854 (2), les jeux de la substitution sont encore plus subtils. Le *je* de la « lettre » à Dumas s'identifie explicitement à son personnage, Brisacier, qui dit *je* dans sa lettre à l'Etoile, la position d'écriture « personnelle » de Nerval laissant un moment la place à celle, « littéraire », de Brisacier, pour la retrouver en finale. Le *je* de Brisacier racontant l'histoire de ses propres identifications à ses rôles, sur le théâtre, se situe en abyme dans la *Préface*, imageant le *je* de l'écrivain qui s'identifie à ses personnages sur le théâtre de son imaginaire romanesque. Cette coïncidence entre les lieux de l'énonciation (théâtrale et poétique) se double d'une coïncidence entre les deux « aventures » de l'identification. Nerval en effet ré-écrit l'histoire de Brisacier (« Où ai-je lu la biographie fatale de cet aventurier ? »), mais aussi le *Roman comique*, etc., comme un peu plus loin, en jouant sur la scène Achille ou Néron, Brisacier va en quelque sorte ré-écrire Racine. Le *Roman tragique*, comme la Dédicace tout entière, met donc en scène l'aventure d'une série de répétitions qui, dans chaque cas sont dépassées pour produire un objet - théâtral, littéraire - autonome et original : un nouvel Achille, un nouveau Néron et, plus évidemment encore, en finale, *Aurélia*, et *Les Chimères*. Entre les deux, dans les deux cas, ce que Per Nykrog appelle un « trou » (3), moment où le récit de Brisacier « saute » par-dessus son événement central, points d'interrogation de la fin de la

Dédicace. Ces moments, dans chacun des cas, marquent le passage de la narration au discours sur le processus créateur, du personnage à celui qui le crée, de l'instance objective d'une représentation à son instance la plus subjective... Moments de tension extrême, où s'opère un choix risqué entre le répétitif contrôlable et le débordement de l'imaginaire : débordement par Brisacier de l'écriture classique, par le *Roman tragique* de ses multiples références et des grands topoï romantiques qu'il semblait mettre en scène ; débordement du roman par lettres, qui devient « livre infaisable », de l'imaginaire du *je*-Brisacier par celui du *je*-scripteur...

C'est ce mouvement général de la répétition débordée que je souhaite décrire, en tant qu'ici le retour au passé dépasse le stade nostalgique pour déboucher - du moins en posons-nous l'hypothèse - sur la proposition de nouveaux modèles, ouverts sur une esthétique romantique repensée. L'étude de ce mouvement se fondera moins sur l'analyse intertextuelle, déjà magistralement effectuée, que sur l'examen de la représentation, dans notre texte, de l'image théâtrale de l'artiste. La position *critique* de Brisacier interprétant les grands textes tragiques répète en effet celle des écrivains romantiques des années 30 ; en revanche, le jeu théâtral, la radicalité de son identification au personnage du comédien va au-delà d'une certaine philosophie de l'expérience théâtrale proposée par ces mêmes écrivains. En refusant sur ce point le topos attendu, Nerval fait œuvre originale et ouvre à l'avenir des voies nouvelles.

Per Nykrog a montré (4) que si la « lettre » feint de se situer au XVII^e siècle, l'époque de référence véritable est beaucoup plus sûrement le XIX^e siècle. L'argument essentiel de sa démonstration tient à la déclaration de Brisacier :

« Vous souvenez-vous de la façon dont je jouais Achille, quand par hasard passant dans une ville de troisième ou de quatrième ordre, il nous prenait la fantaisie d'étendre le culte négligé des anciens tragiques français... ».

Si ces « tragiques » sont « anciens », c'est à l'évidence que nous ne sommes pas au XVII^e siècle ; leur culte « négligé » renvoie plus précisément à la grande période du drame romantique, entre 1830 et 1840. En poursuivant dans ce sens, nous dirions que la même phrase oppose cette période où les

tragiques classiques sont négligés à la période de publication de la « lettre », 1844 : alors en effet, le drame romantique recule, puis s'éteint, et le culte des « anciens tragiques français » au contraire est en train de triompher (5). Dans cette perspective, Brisacier est, en 1844, un acteur dépassé. Car son jeu est celui d'un acteur romantique : la façon dont il interprète Racine prouve une inadaptation radicale de son imaginaire et de la diction qui en découle à la tradition classique. Il trouve l'Achille de Racine « un peu rhéteur » et réduit les discours de Néron à de « froides perfidies ». Ce qu'il réfute, au nom de la scène qu'il imagine, celle où « tout vivait », c'est la « froide traduction de paroles compassées ». Ailleurs, au même moment, Nerval stigmatise le très classique « goût français », qu'il rend responsable de l'échec des dernières réalisations de l'école de 1830 (6).

Au centre du *Roman tragique* se heurtent donc, finalement, deux écritures : la « classique » est en train de triompher de l'autre, dont on avait pourtant pu croire qu'elle allait être définitivement admise comme la « moderne ». Car Brisacier, prenant ici en charge toute l'aventure de la modernité, est un héros tragique, au destin (ô Destin !) condamné. Métaphore de l'écriture poétique romantique, il se retrouve seul, abandonné de tous, y compris de ses amis les autres comédiens, privé de son public et, qui plus est, livré à la « violence de son mal », privé d'être comme d'identité, ni comédien ni grand seigneur, tout juste « prince de contrebande » ! Les deux positions de Brisacier et de ses compagnons illustrent en fait deux esthétiques, qui se font jour au travers des images antithétiques de la chaleur ardente et du froid. D'un côté le jeu brûlant de Brisacier, le choix qu'il fait contre Racine d'un Néron incendiaire, son rêve de brûler le théâtre, le feu qu'il est devenu sous l'action d'un rôle qui le brûle à l'instar de la tunique de Nessus : autant d'images de la « poésie ardente » rêvée par la première génération romantique. De l'autre une double froideur, qui rassemble et rapproche le texte de référence (Racine et ses « froides princesses », ses discours en forme de « froides perfidies ») et la diction des autres comédiens, froids traducteurs de ces froids discours, et dont la fameuse « froide Etoile » n'est que l'émanation la plus douloureuse. En matière de jeu théâtral, au moment où Nerval écrit le *Roman tragique*, comme en matière d'écriture (dramatique ou plus largement poétique), le temps du feu est passé, et Brisacier est un être anachronique, tant comme comédien que comme figure de l'écrivain romantique.

Ainsi peut se poser, dans un premier temps, le rapport entre les deux textes, apparemment si différents, de Nerval et de Gautier : tous deux font prendre en charge par la fiction, au travers du comédien-artiste, un passé historique et littéraire qui est celui des années 30. Une même vision nostalgique caractérise d'abord les deux écrivains qui, ailleurs (*Histoire du Romantisme* ou *Petits Châteaux de Bohême*), évoquent inmanquablement leur compagnonnage, à chaque fois qu'ils retournent en arrière. Ayant participé au même combat, ils se retrouvent bien dans la même déception. Il ne faudrait pas cependant arrêter ce parallélisme à sa seule instance négative. Il comporte une face positive, qui fait à nos yeux l'essentiel du *Roman tragique*, en tout cas. Il s'agit, chez Nerval, d'une orientation à la fois critique et novatrice du retour sur le passé :

« Ne jouons plus avec les choses saintes, même d'un peuple et d'un âge éteints depuis si longtemps, car il y a peut-être quelque flamme encore sous les cendres des dieux de Rome ! »

Ainsi s'ouvre la dernière partie du discours de Brisacier, au moment où semble acquis son statut de fils du feu, où l'art dont il parle et dont il se fait le héros a choisi la vie, la vérité, le « vrai sang ». Et voilà qu'en 1854 ce fils du feu est posé comme l'annonciateur étrange de ces *Filles du feu*, elles aussi nostalgiques, elles aussi étranges, inattendues, et elles aussi finalement plus tournées vers l'avenir de notre littérature que vers son passé.

Si Brisacier en effet nous parle de ses rôles et de leur insuffisance, il nous dit aussi comment, comme comédien, il les anime sur la scène. Il apparaît alors que, telle qu'il la décrit quand il évoque ses interprétations des grands rôles du répertoire ou telle qu'il la vit dans son discours même, sa « manière » est un certain jeu théâtral fondé sur une *tension* : entre l'identification contrôlée et celle dont la violence émotive est telle qu'elle ébranle chez l'acteur le sentiment même de l'identité.

Trois types de relation entre le comédien et son rôle sont en fait représentés dans le monologue de Brisacier : - 1^o une sorte de norme, qui est le fait des autres comédiens de la troupe, et dont le modèle est *grosso modo* celui qu'ont proposé Diderot et Marmontel au XVIII^e siècle ; elle se définit par le double jeu de l'identification et de sa maîtrise, et permet à l'art du comédien de multiplier ses métamorphoses. - 2^o, et s'y opposant, le « jeu » romantique, fondé sur une identification beaucoup plus forte et liée aux rapports secrets qu'entretiennent le comédien dans la vie et le comédien sur

la scène ; de ce deuxième type la littérature romantique propose deux exemples particulièrement frappants, dans *Le Château des Désertes* et dans *Mademoiselle de Maupin* - 3^e, ici en filigrane, le type qu'illustra l'époque baroque (présente dans le monologue grâce à la référence à Scarron), en particulier le *Saint Genest* de Rotrou ; celui-ci suppose une identification née de la diction même du rôle, issue du contact entre le génie de l'acteur et l'art du dramaturge. Les conséquences de cette identification-là sont quasiment imprévisibles. L'identification ne coïncide pas avec le rôle, c'est le rôle qui provoque le changement d'identité. L'art, l'œuvre dramatique, l'ordre du symbole sont premiers. Caractéristique, comme l'a montré J. Rousset (7), de l'époque baroque, cette dernière position s'oppose radicalement à celle des écrivains romantiques.

Or le jeu de Brisacier participe des deux derniers systèmes : selon une esthétique de la sincérité typiquement romantique, il réalise sur la scène le héros aux sentiments généreux que l'acteur sent vibrer en lui à la ville. Ainsi, en Achille :

« J'entrais comme la foudre au milieu de cette action forcée et cruelle ; je rendais l'espérance aux mères et le courage aux pauvres filles... »

Mais très vite l'élan identificatoire bouscule les limites de la représentation et celles du texte sur lequel elle se fonde. L'Achille, et surtout le Néron raciniens sont ressentis comme insuffisants par l'acteur. Les émotions et la réflexion de Brisacier se heurtent ensemble à un discours qu'il juge conventionnel et froid. Et c'est ce « trouble » introduit dans le fonctionnement des règles du jeu théâtral que les autres comédiens rendent responsable des incidents qui perturbent la représentation, par exemple le fameux sifflet dirigé contre l'Etoile. Cette dernière péripétie opère une scission, présentée comme définitive, entre l'acteur-Brisacier et le personnage qu'il joue, entre le personnage « écrit » et celui qu'il « recrée ». Ce dernier, d'abord purement ressenti, a finalement délogé l'identité personnelle. Brisacier est Néron :

« Oui, depuis cette soirée ma folie est de me croire un Romain, un empereur ; mon rôle s'est identifié à moi-même... »

En radicalisant le processus d'identification, en conférant à la déclamation un pouvoir qui prime nettement sur la relation purement psychologique, entre l'acteur et son rôle, Nerval déborde l'idéologie romantique, telle du moins qu'elle se manifestent chez les écrivains. Car l'époque regarde avec une grande méfiance ce phénomène de l'identification. Que la vie s'exprime dans l'art, que dans ce sens de mystérieux jeux de miroirs s'effectuent, c'est un des points essentiels de ce que Gautier appelle la « doctrine sacrée ». Que l'art, la fiction, l'imaginaire soient capables d'agir sur la réalité et de la transformer, voilà qui semble plus difficile à admettre, voilà un pas qu'on hésite à franchir, car en s'inversant les jeux de miroirs provoquent d'irrésistibles vertiges. Vingt ans plus tard, *Le Capitaine Fracasse* pose à son tour le problème de l'identification de l'acteur à son rôle, mais plusieurs procédés sont là pour conjurer le risque en mettant à distance le processus. Il semble, en particulier dans le cas de Matamore ou de la mère d'Isabelle, se développer de façon assez diffuse, faisant jouer une confusion générale entre le personnage et son *emploi*, ce qui est tout de même très différent d'une identification née du moment déclamatoire lui-même et débouchant sur un vide de l'identité propre. Dans le cas de Sigognac-Fracasse, la vérité de son incarnation du Matamore est évidemment rendue possible par ses limites dans le temps, dans le temps d'abord de la représentation, qu'elle ne déborde en aucun cas. Il faut rappeler ici les propos d'Hérode, conscient du danger encouru :

« Vous avez joué d'une façon admirable et fantasque, dit Hérode en s'approchant du Capitaine, mais il ne faut point se livrer de la sorte. Un tel feu vous consumerait bientôt. L'art du comédien est de se ménager et de ne présenter que les apparences des choses. Il doit être froid en brûlant les planches et rester tranquille au milieu des plus grandes furies... » (8).

En revanche, ce débordement de Brisacier, curieusement, n'est pas étranger à une certaine pratique théâtrale des comédiens de l'époque romantique, ceux qui ont fait le succès des grands drames. On sait comment, par exemple, Frédéric Lemaître recomposa le Robert Macaire de *L'Auberge des Adrets* en ce héros négatif qui fascina tout le premier romantisme et conduisit le comédien, en 1830, à écrire son propre *Robert Macaire*. Pour être moins radical, son parcours n'est pas sans rappeler celui

de Brisacier, que son identification aux personnages d'Achille ou de Néron pousse à souhaiter réécrire Racine. On trouve aussi un enchaînement du même type dans le *Kean* de Dumas : au centre de la pièce, en miroir, une représentation de *Roméo et Juliette* ; sous le choc d'une émotion très personnelle, l'acteur Kean, à la manière de l'acteur Frédérick Lemaître qui l'interprète, recompose son rôle et transforme Roméo en une sorte de Falstaff (9). C'est ce jeu, non réfréné, de l'identification née de l'acte d'énonciation - déclamatoire ou textuel - qui devient le moteur même de la réécriture du personnage historique. L'énonciateur se fond dans le personnage qu'il recompose, qu'il « recrée ». Cette primauté de l'énonciation sur l'identification, puis cette nécessité de l'identification absolue à la composition poétique, Nerval va en chercher le modèle chez l'énonciateur par excellence qu'est l'acteur. Dans le monologue de Brisacier, le problème psychologique de l'acteur figure, en l'illustrant, toute une philosophie de l'art, et plus précisément des rapports d'implication entre l'artiste et son œuvre. Dès 1844, Brisacier est bien, pour Nerval, une métaphore de l'artiste.

Ce qui caractérise Brisacier comme personnage, c'est donc bien cette tension dont j'ai parlé, en tant qu'elle instaure un risque. On a vu que, par étapes successives, il va jusqu'au bout du processus d'identification qui régit l'exercice de son art, jusqu'à perdre son identité propre et se voir ainsi rejeté du groupe, sans aucun nom qu'un nom d'emprunt, sans statut social digne de foi... Ce risque est pris au nom d'une prééminence absolue de l'art (ici pensé comme moyen de redécouverte de l'histoire, de son actualisation vivifiante). Dans ce personnage de Néron, « poète ardent » qui ne craignit pas, jadis, de faire s'épancher le songe dans la réalité, Brisacier se désigne en finale comme « enfant (...) de l'art et de la fantaisie ». Né en effet de l'art et de la fantaisie, c'est-à-dire de textes multiples, acteur interprète d'œuvres du passé, il finit par brûler d'une vie seconde mais dévoratrice. En abdiquant sa maîtrise et, partant, son identité sociale, il accède au domaine inexploré d'une culture réanimée, librement ouverte à l'activité imaginaire.

Le risque assumé par le personnage est, bien sûr, celui que prend en charge le texte. Brisacier n'est pas présenté comme un personnage de récit : c'est sa *voix* qui nous parvient directement, qui se fait entendre, en somme, sans avoir été annoncée ; aucun souci de pudeur, aucune censure ne semblent entraver le déroulement du discours : s'avamment désordonné, il passe la frontière de la conscience socialisée, fait triompher l'imaginaire du prin-

cipe de réalité. En dernière instance, le texte inquiétant, problématique, ne déplore pas seulement un abandon, la fin d'une mode, une réaction ; mais il découvre les raisons d'un échec, les pratiques de repli qui en sont responsables, et il fait surgir un « ordre » textuel autre. Non seulement sont condamnés les exercices de style (jeu froid des comédiens « de métier », virtuosité professionnelle de l'écrivain Dumas), piètres successeurs de « cette fanfare aux vibrations puissantes qui devait mettre en fuite les fantômes classiques » (10), mais le modèle est proposé d'un nouveau romantisme, qui n'hésite pas à tirer du premier ses conséquences les plus risquées, à aller jusqu'au bout de son effort contre les valeurs classiques : raison, lucidité, conscience... De cet effort et de ce risque la lecture de la « lettre » donne justement l'idée, car le rapport roman-théâtre joue dans ce sens : la rhétorique du texte est celle d'une tirade, mais il s'agit d'un *faux* monologue de théâtre ; il n'est pas fait pour être joué ; ce n'est pas un morceau de drame pris dans une tradition existante et capable d'opérer une fois pour toutes, le temps de la représentation, la catharsis nécessaire. Il s'agit bien d'un texte *à lire*, d'un sens à découvrir dans la solitude méditative de la lecture, d'une écriture à percer (11).

On peut aller plus loin : ce texte *accuse*. Il met en scène des destinataires (au premier rang, la froide Etoile, et derrière elle les comédiens de la troupe, La Rancune qui a honte de s'avouer histrion en ville, La Caverne qui conseille à Brisacier de renoncer à son art...). Le texte de Scarron s'inverse curieusement : les personnages poétiques ou burlesques - « comiques » au sens large du titre - deviennent les juges froids et compassés de Brisacier, du destin de Brisacier-Desdichado (« le prince ignoré, l'amant mystérieux, le deshérité, le banni de liesse, le beau ténébreux... »), étrangement devenu le burlesque, le Ragotin, le *fou* de la troupe. Car - et le *Roman*, d'abord écrit après la crise de 1841, trouve là ce qui va faire son originalité essentielle - Brisacier est écrit du seul point de vue dont il soit possible de le considérer alors : du point de vue des autres comédiens, des « compagnons » d'aventure. En 1854 son discours répondra, tout naturellement, à celui de Dumas parlant des propos de Gérard « en crise ». Héros don quichottesque, Matamore d'un genre nouveau, Brisacier garde bien en effet, pour son public immédiat, celui qui compose volontiers « des épitaphes de son esprit », les traits du Matamore traditionnel (12), et d'abord cet anachronisme sur lequel se fonde depuis toujours le type : tous les Matamore, tous les Fracasse, tous les Don Quichotte de la littérature se tournent vers le passé, pour en rappeler certaines valeurs qu'ils jugent désormais perdues ou

galvaudées. Comme eux, Brisacier, défenseur d'une esthétique dépassée, accomplit sa destinée d'exilé, ridicule parce qu'il ne sait pas s'adapter à l'évolution du monde, pathétique parce qu'il souligne ironiquement les compromissions qu'il refuse et que les autres acceptent. Le Matamore classique défendait des valeurs attachées à un monde idéaliste, non rationnel ; Brisacier effectue aussi un retour en arrière contre une réaction qui, elle, fait triompher la raison, mais sous la forme du bon sens louis-philippard, du « bon goût » (13). Ce faisant, il fait éclater les marges, et ne recule pas devant ce qu'il faut appeler le mauvais goût. C'est ce mauvais goût aussi que, dans son œuvre critique, Nerval considère comme le risque inhérent à tout art véritablement novateur.

Le tragique du *Roman tragique* ne réside pas dans le drame intérieur, que le comédien-poète assume pleinement. Il vient du fait qu'il est condamné par ses pairs, lesquels se trouvent ainsi directement accusés d'être responsables d'une décadence générale de l'art, dans ces années 1842-44, et encore dix ans plus tard. Le romantisme alors ne reproduit plus guère que ses propres topoï (ceux sur lesquels semblait se fonder d'abord le *Roman tragique*, et qui étaient reproduction, au départ vivifiante, de ceux de l'époque baroque). Le prétendu renoncement aux « anciens tragiques » au nom d'une invention dramatique nouvelle est frappé d'équivoque : le Néron historique, celui qui jouissait du spectacle de Rome embrasée, fait peur aux modernes comme aux classiques. On peut supposer que ce qui est vrai du drame l'est aussi du roman... et l'on pense au pauvre Dumas, malmené tout au long de la *Préface*, jusques et y compris bien sûr, dans le texte inséré. On pense aussi au bon Théo qui, semble-t-il, refusait dans les derniers temps de revoir son compagnon de Doyenné... (14)

Aussi, finalement, ce n'est pas le public - explicitement innocenté en finale qui est responsable de l'échec tragico-burlesque de Brisacier, c'est l'Etoile, La Rancune, La Caverne, aux noms certes prédestinés, comme d'ailleurs celui même de Brisacier, sa voix est gênante, dangereuse, elle rompt un silence, dérange un ordre doux, tranche dans le vif ; elle rappelle les engagements antérieurs et, ce qui est pire, elle les tient si radicalement qu'elle les renouvelle définitivement. Reste un personnage-texte, en attente d'une autre époque, d'un autre contexte, d'une autre esthétique, d'un nouveau réalisme, c'est-à-dire, probablement, d'une autre réalité.

II

Annette ROSA

L'image de l'artiste sous le comédien est moins repérable dans le *Capitaine Fracasse* que dans le *Roman Tragique*. Muni de capes et d'épées, ce roman « purement pittoresque » prétend ne rien dire : « On n'y trouvera aucune thèse politique, morale ou religieuse. Nul grand problème ne s'y débat. On n'y plaide pour personne. » Notre hypothèse est pourtant, en faisant mentir l'avant-propos de Gautier, que cette histoire de seigneur-saltimbanque est aussi celle du poète créateur. L'aventure théâtrale, quoique accidentelle et provisoire, qui conduit Sigognac au bonheur et à la fortune, sera ici considérée comme métaphore du parcours personnel de Gautier, depuis ses débuts fracassants dans l'art romantique jusqu'à sa reconnaissance et sa réussite, et comme recherche de conciliation entre ces deux images de soi incompatibles et dont chacune renie l'autre. Dans cette perspective, l'attribution au personnage principal d'une double identité, aristocratique et théâtrale, autorise entre ces deux univers un échange de valeurs et permet la constitution d'une figure héroïque de l'artiste moins en comédien qu'en Grand/Comédien. Mais si la réussite de Fracasse comme acteur et de Sigognac comme baron tend à donner de l'artiste un portrait plus euphorique et gentil que ne le fait le *Roman Tragique*, cette image est cependant problématique : tout en « arrangeant les choses » pour ses héros, le roman, s'il valorise la passion de l'art, déplore et, dans le même temps, justifie son abandon.

Projeté par le poète « flamboyant » de *Mademoiselle de Maupin* ; écrit par le critique officiel du Second Empire, *Le Capitaine Fracasse* - en un autre sens que le *Roman Tragique* - sur le mode d'une fidélité inquiète à un fantôme exigeant, nous parle de 1830.

Quoique soigneusement dissimulé sous la « friperie » pittoresque de la fantaisie, c'est bien l'artiste que désigne, nommément ou métaphoriquement, dans son histoire ou dans sa fonction créatrice, le personnage du comédien. Le premier signe s'en manifeste dès le second chapitre du roman : c'est comme poète, ronsardisant (1), que Sigognac est invité par l'Isabelle à suivre la troupe de comédiens : « Il ajusterait nos rôles, ferait les coupures et les additions nécessaires, et au besoin, écrirait une pièce sur l'idée qu'on lui donnerait » (2). Cette charge n'est pas fictive ; Sigognac l'exerce, parallèle-

ment à sa fonction de comédien, et affirme dans l'art de la retouche et de la réécriture plus de talent que l'auteur. Telle déclaration refaite pour le rôle d'Isabelle était « plus naturelle, plus passionnée, plus chaude » que l'originale « froide, prétentieuse et guindée » (3).

De leur côté, les comédiens professionnels, improvisateurs et identifiés à leur emploi dont ils ne quittent jamais ni le nom ni le costume, (ils le Scapin, le Léandre, le Matamore) apparaissent plus comme créateurs que comme simples interprètes. « Le personnage que vous avez à créer... » (4) dit Bellombre à Sigognac devenu Capitaine Fracasse. Cette mise en valeur du comédien-créateur s'opère d'autant plus facilement que le répertoire de la troupe - et l'intrigue - privilégient les œuvres d'improvisation - les Rodomontades - au dépens des comédies d'auteurs : si Scudéry et Corneille sont cités à l'affiche, le plaisir surgit ici du tréteau plus que de la plume du dramaturge, du monde poétique du spectacle et non du texte.

C'est dire que, par-delà le strict exercice du métier d'acteur, qui tient peu de place dans le roman, les comédiens sont dotés chez Gautier d'un pouvoir enchanteur comparable à celui du poète. Ils remplissent la mission même que s'assigne Gautier dans son livre : don de la métamorphose, qui fait de la « friperie de l'humanité » un « trésor », don de la résurrection des morts, en redonnant pour un moment vie à des « héros des temps qui ne sont plus » (5).

Or, cette mission poétique du théâtre - donner vie et valeur à ce qui n'est plus - déborde la scène et s'exerce sur l'univers romanesque même. La véritable invention des comédiens dans le *Capitaine Fracasse*, leur plus grande production artistique, c'est Sigognac. Qu'est-il en effet avant l'arrivée du chariot ? Un personnage en quête d'auteur, fantôme vide privé de pensée et de parole (6), noble mais impuissant à tenir son emploi : son nom est oublié de tous, ses armoiries effacées, son épée pend au mur. Survient en pleine nuit la troupe d'Hérode et la vie renaît sur le mode d'une représentation : « Trois coups frappés assez violemment à la porte du castel retentirent à intervalles mesurés » (7). Dès ce moment s'engage en Sigognac un processus d'accomplissement héroïque qui s'achèvera par la reconquête d'une identité et des positions ancestrales perdues et dont chaque étape est étroitement liée à l'approfondissement de son engagement théâtral.

Dans un premier temps, les comédiens donnent à Sigognac la conscience de soi et les moyens de la formuler : muet jusque-là, celui-ci

découvre en effet la parole auprès d'Isabelle en une « rhétorique » qui est spontanément celle de Matamore : « Pour vous protéger, je combattrais parmi des tourbillons de flamme et de fumée des orques, des endriagues et des dragons... » (8). C'est ensuite un costume de théâtre qui, chez le marquis de Bruyères, lui donne l'occasion de paraître pour la première fois habillé en « baron » et de se voir, non plus ombre et fantôme, mais « tel qu'il s'était quelquefois apparu en rêve, acteur et spectateur d'une action imaginaire » (9).

A la métamorphose de la chenille en « papillon aux ailes d'or » (10) qu'opère un déguisement théâtral, s'ajoute, garantissant l'authenticité du personnage ainsi créé ou recréé, la reconnaissance et l'estime d'un pair. Le marquis de Bruyères, qui avait jusqu'alors méprisé le baron, trouve « à cette entreprise de suivre sa belle sur le chariot de Thespis... une imaginative galante et délibérée » (11).

Reconnu noble, Sigognac doit encore conquérir la réalité de cette noblesse par une conduite « congruante » à son identité. Pour ce faire, de seigneur-poète, il devient comédien, et, pour mériter son nom, y renonce : « Je ne m'appelle plus Sigognac... je plie mon titre de baron et le mets au fond de mon porte-manteau... » (12). La scène sera désormais paradoxalement le lieu producteur d'une aristocratie authentique, assumant métaphoriquement et réellement les conditions d'exercice de la chevalerie. Rebaptisé d'un « nom de guerre » (13), le comédien se masque pour « affronter la foule » (14). Or, cet accessoire grotesque - « un nez rehaussé, constellé de verrues et rouge du bout » (15), chargé traditionnellement d'annoncer les ridicules du rôle, change ici de sens : assurant « l'incognito » de Sigognac, « ce mince carton lui faisait l'effet d'un heaume à visière baissée » (16). D'indice de lâcheté, le costume de théâtre devient armure du courage. De fait, le premier exploit de Fracasse n'est pas de jouer mais de se mesurer en coulisses avec un homme de sa condition, le duc de Vallombreuse, dont il interrompt d'« une main de fer » (17) le geste insultant pour la pudeur d'Isabelle. Quelques heures plus tard, Sigognac déjoue le guet-apens machiné par son rival : il est armé de la rapière de Fracasse, dont la destination indiquée par l'araignée appendue à son extrémité était l'inutilité ; ici encore, l'accessoire de théâtre permet à la valeur noble de s'exercer en face d'un emploi social de noble, tenu par Vallombreuse. La victoire du baladin autorisera peu après, au cours du premier duel, l'emploi de l'épée de seigneur et la victoire du baron.

Que l'univers théâtral soit producteur des valeurs aristocratiques et que la vraie valeur est dans l'art, c'est ce que semble dire l'histoire de Sigognac. Parce qu'il s'appelle Fracasse, il brise un Grand dont la devise est - hasard ? - « Frango nec frangor » (18).

Le théâtre ennoblit ses serviteurs et d'autres personnages sont là pour le confirmer : Léandre, et Zerbine plus encore, reconnaissant que ce n'est pas l'amour du marquis qui lui confère la noblesse, mais bien l'annoblissement par la scène qui la rend digne d'être aimée d'un seigneur : « Sans ce rayon d'art qui me dore un peu, je ne serais qu'une drôlesse vulgaire comme tant d'autres » (19). Sur le mode dramatique, Cornélia, mère d'Isabelle, a dû l'amour d'un prince à sa façon passionnée de jouer les princesses tragiques. On n'est pas loin ici de Brisacier, « prince » lui aussi, quoique ignoré, et fils prétendu du Grand Khan dérisoire.

Toutefois, ce voyage épique qui conduit les comédiens au succès et les désigne comme titulaires des vraies valeurs poétiques et morales n'est pas dépourvu d'ambiguïté. L'aristocratie sociale triomphe en effet de l'aristocratie de l'art : Cornélia et Matamore, trop épris d'illusion, meurent. L'intrigue, une fois le succès de la troupe reconnu, déserte les planches ; les comédiens cessent d'être le moteur dynamique de l'action. Sigognac et Isabelle réintègrent avec promotion leur milieu d'origine. Amère vision finale d'un Vallombreuse converti à la bonté et servi par Hérode et Blazius devenus domestiques.

Cette juxtaposition d'une image héroïque de l'artiste aristocratique et du renoncement de celui-ci à son art suprend d'autant plus qu'elle rejette, avant la fin du roman, à un passé lointain et à demi-rêvé, l'aventure qui constitue pourtant l'essentiel de l'intrigue : à peine Sigognac rentré chez lui, « Le Capitaine Fracasse, déjà effacé à demi, ne lui apparaissait plus dans le lointain que comme un pâle spectre émané et détaché à tout jamais de lui-même » (20). Quel pessimisme conduit donc Gautier à renvoyer à l'état de fantôme du passé celui-là même que l'art a fait vivre et dont la vocation était de réanimer les morts ? Une analyse de modèles de Sigognac, récurrents tout au long de l'œuvre, permettra de mieux comprendre pourquoi Gautier héroïse et périmé à la fois l'image du seigneur-comédien et -, tenons compte du dernier chapitre, dégrade son pouvoir de création en simple capacité de restauration.

Les modèles de Sigognac-Fracasse sont de deux sortes : modèles 17^e et modèles romantiques, mais il est difficile d'en dissocier la lecture du fait que

les ancêtres du héros - pour nous les poètes grotesques - surgissent et se constituent aux « beaux jours » mêmes des années 1830.

Autour de Nerval et Gautier, la Bohème du Doyenné « ronsardise » comme le fera Sigognac, réécrit et joue Scarron (Jodelet). Le goût Louis XIII alimente et cautionne la théorie du Grotesque (Voir *Marion de Lorme* et les projets de Hugo d'une *Madame Louis XIV*, datés par Mme A. Ubersfeld de 1804), fournissant aux uns un exemple de liberté dans l'art, aux autres, ce serait le cas dans *les Grotesques*, un modèle héroï-comique de l'artiste. Mais formulée en termes d'esthétique ou de croquis, l'entreprise est commune qui vise à substituer une grimace à la perruque classique.

La référence globale à Scarron n'étant plus à démontrer nous intéresse moins ici que la dette contractée envers Cyrano de Bergerac et Scudéry, tels qu'ils apparaissent dans les articles des *Grotesques*.

Sans vouloir considérer la transposition des textes critiques en texte romanesque, qui justifierait une étude à elle seule, limitons l'analyse à la confrontation des portraits, littéraires d'une part - Cyrano et Scudéry - et romanesque de l'autre - Sigognac-Fracasse -. Même identité partout : noblesse et habileté à l'épée et à la plume. « Un certain Georges de Scudéry, gentilhomme qui quittait l'épée pour la plume et ne se servait pas moins bien de l'une que de l'autre ». (21) Le roman, dont cette phrase est extraite répète ici fidèlement l'article de 1834 et souligne que, historiques ou fictifs, ces artistes manient sans métaphore la « plume de Tolède des Batailles romantiques ».

La ressemblance biographique est encore accentuée par le fait que les deux grotesques écrivent pour la scène, aspect de leur œuvre que Gautier privilégie manifestement. Plus significative encore est la transformation symétrique de ces personnages en types théâtraux : « Cyrano de Bergerac, qui a tout le style et les manières du Capitaine Fracasse... » (22).

« Scudéry... c'est le bravache, le fanfaron, le capitaine Fracasse... qui taille sa plume avec sa rapière et semble à chaque phrase offrir un cartel à son lecteur » (23). Quelques lignes plus loin, Gautier compare « le » Bergerac et « le » Scudéry, achevant ainsi de confondre dans un personnage de comédie le poète, l'acteur et son rôle. En somme, l'héroïsation du poète s'effectue suivant le même processus dans les *Grotesques* et dans le roman, par la transformation dans les deux cas d'aristocrates-poètes en figures de comédie, mais la métamorphose n'est que métaphorique pour Scudéry et Cyrano quand elle est littérale pour Sigognac.

Cette théâtralisation accentuée, par la mise à distance qu'elle implique l'impression d'effacement temporel souligné par ailleurs : « Scudéry est un type merveilleux d'une espèce de littérature éteinte maintenant et sous ce rapport que je m'occupe de lui... » (24). De même et en écho, le matamore est - dans le roman - « un type charmant, effacé de nos comédies » (25).

Modèles donc de l'image du Seigneur-comédien à la fois par l'identité, le fonctionnement littéraire et un mode d'existence déterminé par leur disparition, les poètes grotesques sont cependant des revenants fort assagis. Leur excessif penchant pour le vin, les femmes, toute cette galanterie scandaleuse qui réjouissait le Gautier de 1834 ne sont transmis dans le roman qu'à des personnages secondaires, les spadassins, le personnel du Pont-Neuf. Sigognac est - Second Empire oblige - bien vertueux.

L'image du seigneur-poète recoupe évidemment la conception romantique de l'écrivain selon laquelle celui-ci jouit par rapport à son public d'un réel privilège, fondé non sur une légalité sociale, religieuse ou philosophique, mais sur la légitimité d'une nature supérieure. On « chante » comme on se « bat » pour reprendre une formule de Sarthre (26). « Le génie est toujours gentilhomme », disait déjà Mme de Bargeton dans les *Illusions perdues*, dont Fracasse répète l'itinéraire Province-Paris selon une géographie très étrangère aux comédiens de Scarron, après avoir été invité par Blazius dans les mêmes termes que Lucien de Rubempré, à gagner l'« Eldorado » et le « Soleil » parisiens (27).

Très repérable aussi est la métonymie de l'art par le théâtre. C'est sur la scène d'*Hernani* que s'engage la bataille romantique dont Gautier plus que tous les autres devait s'attacher à glorifier la légende, signalant par là combien cet enrôlement dans une troupe fut pour lui point d'origine et d'identification. Le corollaire de cette fascination est, on l'a vu, le sacre du comédien, historique - F. Lemaître - ou littéraire - *Kean* -. Gautier y participe largement, non seulement dans sa critique théâtrale, mais aussi par sa célébration du clown, de l'acrobate, de la danseuse dont les exploits aériens - allégories du défi poétique à la morale des bourgeois « assis », selon Starobinski (28) - ont pour devise, comme Sigognac lui-même : « Alta petunt » (29).

Contrairement au *Roman tragique*, le *Capitaine Fracasse* conserve un statut de référence vivace à ces clichés de 1830. Au Brisacier solitaire dont le jeu héroïque et neuf est incompris de compagnons qui l'abandonnent sans scrupules, s'oppose une troupe jusqu'au bout solidaire et fidèle à Fracasse.

La pratique théâtrale de celui-ci présente également, comparée à celle de Brisacier, un traitement différent de sources communes.

Sigognac joue lui aussi d'une façon nouvelle dont Hérode, on l'a vu, souligne les dangers ; lui aussi « brûle les planches » : « sueur », « éblouissement », « foudre », « désespoir », « délire » (30) épouvantent ses partenaires et conduisent Sigognac à un jeu génial mais reconnu, lui, triomphalement par la troupe et le public là où le sifflet et le rejet frappent Brisacier. C'est que la « tension » produite, chez Brisacier, par un conflit esthétique entre deux « écritures » est réduite par Gautier à une contradiction sociale entre le noble et l'historien, l'héroïsme intérieur et la lâcheté bouffonne du rôle. Par un effort explicitement sacrificiel, Sigognac « au désespoir... semblait vouloir se bafouer lui-même... » (31), atteint le sommet de l'art. Image positive donc, de l'artiste héroïque reconnu comme tel. Mais ce jeu surhumain est exceptionnel. Cette représentation violente est la dernière pour Sigognac que nous ne verrons plus en scène, son identité historique dès lors établie lui permettant de remplacer définitivement le masque par l'épée. Les vrais risques de l'exercice de l'art sont conjurés, au prix de son abandon. Cette oscillation vertigineuse entre noblesse et pitié, cette expression authentique de souffrance passionnée tournée en dérision de soi, ce ridicule sublime, incarnant beaucoup plus exactement que l'emploi primitif de Matamore, la nature de l'artiste romantique dont Gautier n'avoue la difficulté d'être qu'en dissimulant euphoriquement le renoncement sous la réussite sociale.

En somme, l'histoire du Sigognac-Fracasse dirait à la fois l'histoire de Gautier - découverte d'une identité par l'art, exploits littéraires, abandon, réussite sociale - et son retour inquiet des années 57-60 sur cette même histoire : comment reconquérir une identité démentie dans le « baignoire » du journalisme et les honneurs officiels, sinon par la « restauration » littéraire de ses fondations ruinées ? Comment conjurer le remords inscrit et répété dans l'avant-propos (32), comment certifier la vérité de l'affirmation énoncée dans le *Château du souvenir* ?

Tel romantique opiniâtre
Soldat de l'art qui lutte encor
Il se ruait vers le théâtre
Quand d'Hernani sonnait le cor.

La bataille d'Hernani n'aura plus lieu, mais le cor en retentit au dernier acte du roman, annonçant avec l'arrivée du père justicier, le dénouement de l'intrigue (33).

Par-delà les fictions du 17^e siècle, le *Capitaine Fracasse* convoque en effet - et exorcise - les fantômes de 1830 ou, plus précisément, du théâtre de 1830, faisant de l'univers dramatique (hugolien, le plus souvent) le réel de référence des histrions de 1630. La double galerie d'ancêtres, (ceux de Sigognac au début, ceux de Vallombreuse à la fin) réactive un décor bien connu (34). L'emploi de matamore revêtu par Sigognac renvoie-t-il à la tradition comique ou au Didier de *Marion de Lorme* (35), dont semble surgir également, seule silhouette historique du livre et parfaitement inutile à l'action, un Louis XIII « fantôme pâle vêtu de noir », frère revenant du « roi tout en noir, pâle » de Hugo (36). Plus profondément encore que ces « rappels » dont nous pourrions multiplier les exemples (37), le personnage de Sigognac réédite les héros des drames romantiques : double identité dont l'une masque l'autre pour mieux en faire ressortir la grandeur, une épée de théâtre qui répond ici au poignard d'Hernani. Mais là où Hernani, Didier, Ruy Blas échouaient, Sigognac réussit, dans une fin de « convention » plus signifiante qu'on ne l'a cru souvent, dans la mesure où elle se lit comme inscription de l'« héroïsme dans le conformisme, conciliation d'une essence romantique et d'une existence impériale, conjuration des fantômes exilés qui hantent en ces années 1860 plus d'une mauvaise conscience, le grand qui vit à Guernessey, et le petit, trouvé pendu rue de la Vieille Lanterne. La superposition de l'image romantique et de l'image « grotesque » du poète aide ici Gautier à calmer sa « honte », à payer « cette lettre de change de jeunesse » (38). En effet, le *Roman Comique*, dit l'article de 1844 sur Scarron, n'est point avili par l'état de « mendicité poétique » de son auteur, de règle à l'époque, ce qui justifiera en quelque sorte le Jeune-France d'être devenu bibliothécaire de la princesse Mathilde et le Capitaine Fracasse d'être promu gouverneur de province.

Assez ambiguë apparaît donc la « nostalgie » de Gautier : plus que simple mise en scène de la jeunesse perdue, plus qu'« exhumation littéraire », elle est quête, dans la réécriture d'œuvres antérieures, d'une authenticité menacée. Dans cette hypothèse, l'image du comédien révèle ses manques : l'écriture du *Capitaine Fracasse* ressemble à la reprise d'un ancien rôle qui dit à la fois la fidélité à un passé glorieux, la hantise d'être condamné à la répétition et l'impossibilité de dire autre chose.

« Après avoir essayé de déchirer ce gilet de Nessus qui s'incrustait à notre peau, nous l'acceptâmes bravement » (39).

Le gilet rouge qui fut armure - comme la cape écarlate de Fracasse - l'a emprisonné dans un costume-emploi d'artiste « histrion » qu'il s'agit désormais, à défaut de s'en délivrer, d'assumer stoïquement.

Au terme de cette double lecture, il apparaît que dans ces deux textes de fiction, la métaphore théâtrale de l'artiste interroge l'identité problématique de l'écrivain, et, dans les deux cas la restitue comme dépendante de 1830. Intériorisé chez Brisacier, l'engagement théâtral est vécu dans sa pratique et dans ses risques, à travers l'exercice du jeu poussé jusques à ses limites. Déclamation, interprétation et réécriture des rôles, perte d'identité, marginalisation acceptée y constituent l'objet même du texte. L'enrôlement de Sigognac, déterminant mais provisoire, prend, lui, place et sens dans un parcours social qui aboutit non à l'expression d'une relation complexe du *moi* de l'écrivain au *je* de l'écriture, mais à la recomposition d'une carrière, d'un personnage d'auteur et d'une conscience d'artiste.

Dans les deux cas, 1830 est moment fondateur : c'est, dans le *Roman Tragique*, le point de départ de l'aventure ou de l'histoire d'une écriture jusqu'à l'éclatement de ses fondations et la promesse d'une poésie nouvelle. Dans le *Capitaine Fracasse*, 1830 fonde l'histoire d'une vie d'artiste qui, sous couleur de fidélité, mais non sans remords et aveu, dénature en littérature un moment de l'Histoire littéraire et parvient à affirmer la continuité illusoire d'un romantisme d'autant plus certainement défunt qu'il est mieux « restauré ».

Dans cette perspective, nous proposons de relire le *Roman Tragique* et le *Capitaine Fracasse* comme étant, sous des déguisements théâtraux différents, deux romans « historiques » de 1830.

NOTES ET REFERENCES

(1) Paru le 10 mars 1844 dans *L'Artiste*. Le texte, précédé du chiffre I et daté « avril 1692⁰⁰⁰ », semble constituer la première lettre d'un roman épistolaire dont Nerval aurait eu le projet. Il y fait allusion dans deux lettres, l'une à son père, l'autre à G. Bell, le 31 mai 1854 (voir *Pléiade*, *Oeuvres* I, 1974, pp. 1140 et 1143), alors que *Le Mousquetaire* l'avait annoncé comme ouvrage à paraître le 26 janvier 1854, sous le titre *L'illustre Brisacier*, roman en deux volumes. Voir sur ce point et pour l'ensemble de ses analyses Karin Gundersen, *Textualité nervalienne. Remarques sur la lettre de l'illustre Brisacier*, Romansk Institutt, Universitetet i Oslo, Blindern, Oslo 3 Norvège, 191 pp.

(2) Dédicace à Alexandre Dumas, en tête des *Filles du feu*, Giraud, janv. 1854 (*Oeuvres* I, p. 149).

(3) Per Nykrog, « Ce héros abandonné par sa maîtresse et ses compagnons... », in *Revue romane* XVII, 1, 1982, pp. 74-85.

(4) Art. cit. p. 77. Remarquons avec P. Nykrog que l'ambiguïté en matière de temps a été renforcée intentionnellement dans la Dédicace de 1854. Le texte de 1844 masquait la transposition : « le culte encore douteux de nos nouveaux tragiques... », référence à un temps non éloigné de 1650.

(5) Voir l'article signé G. de Nerval dans *L'Artiste* du 22 déc. 1844, « Les Acteurs anglais » (*Oeuvres Complémentaires* I, Minard, 1959, pp. 219-29) : « Quinze ans se sont passés ; les acteurs anglais nous reviennent avec Shakespeare, et nous trouvent retournés au point où ils nous avaient laissés ! Nous sommes imbus de la tragédie plus que jamais (...). Le Français est un peuple poète qui vit d'illusions : montrez-lui la Vérité nue, il n'y croit pas ou la repousse ; mais le mensonge, la convention, l'idéal héroïque le séduiront toujours, en vaudevilles ou en tragédies, habillés de couplets ou cuirassés d'alexandrins ! ».

(6) *Oeuvres Complémentaires* I, pp. 246-50. Le Père J. Guillaume signale qu'une partie de ce texte (VIII-IX-X-XI) a paru dans *L'Artiste* du 26 mai 1844 (rubrique théâtrale : « *Antigone*, tragédie de Sophocle, traduite par MM. Meurice et Vacquerie »). Nous en extrayons le passage suivant : « Le goût français nous a montré longtemps des déesses en tonnelet et des héros en catogan ; il a plaqué les amourettes de cour du XVIII^e siècle sur le canevas grandiose des drames de l'Antiquité ; il a fait Hippolyte galant, Oreste sensible, Achille langoureux (...) Oh ! de grâce, désormais tâchons de n'avoir pas plus de goût que ce peuple grec, dont nous n'avons encore égalé ni la sculpture, ni l'architecture, ni les tragédies ».

(7) Voir *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, 1968, en particulier p. 160.

(8) *Le Capitaine Fracasse*.

(9) Voir Kean, IV, I.

(10) Th. Gautier, *Notices romantiques*, article « Alexandre Soumet ».

(11) Dans le cadre limité de ce travail, nous nous contentons de poser l'existence de cette écriture du risque, ouverte sur celle de l'expérience de la folie annoncée à la fin de la Dédicace. Notre objet est en effet de mettre en évidence le mouvement de dépassement, de débordement que le texte met en œuvre. Autre chose serait de voir le contenu précis de ce que ce mouvement implique comme « découverte », tant en ce qui concerne la définition du sujet que son

problématique rapport à l'écriture. Sur ce point on trouvera un certain nombre d'éléments utiles dans l'article de Catherine Lowe, « The Roman tragique and the Discourse of Nervalian Madness », in *Pre-text*, 37, 50, Colombus, 1980.

(12) Voir sur ce point Carlo François, « Le pitre épique », in *R.S.H.*, juill.-sept. 1970.

(13) Cf. *supra*, note 6, et l'autre partie de ce texte, parue dans *L'Artiste* du 13 juillet 1845 ; en particulier ce passage : « Le drame moderne n'avait jamais eu pour lui que la jeunesse studieuse et la foule ignorante. Les familles l'ont toujours repoussé, par moralité quelquefois, plus souvent par prévention. Les familles ont fait (le) succès de la réaction tragique à laquelle nous assistons : la génération nouvelle, celle qui s'est formée sous l'influence de l'ordre actuel, l'a appuyée de son côté. Sous le gouvernement du bon sens, c'a été l'école du bon sens, c'est-à-dire du juste milieu. Tel est l'état de la question ».

(14) Voir le témoignage de F. Nadar, dans *Nerval par les témoins de sa vie* (Paris 1970), et Christine Bomboir, *Les lettres d'amour de Nerval, mythe ou réalité ?*, Namur, 1978, pp. 45-48 et 73, n. 139 : « Th. Gautier, qui signait le chapitre « Les Progrès de la Poésie » du *Rapport sur le Progrès des Lettres* (Paris, Imprimerie Impériale, 1868), ne parla point de Nerval. G. Dubois écrit à ce propos : « Les Progrès de la Poésie » laisse rêveur. Pas un mot sur Nerval (...) Je resterai toujours persuadé que Nerval a été cruellement blessé de la première place donnée à des Gautier, des Dumas, des Janin - ne parlons pas de Houssaye, de Monselet - et de voir ainsi méconnue totalement son importance. Profondément conscient de sa propre valeur et de ce qu'il apportait de nouveau, Nerval ne pouvait qu'être atrocement frappé de cette commiseration vis-à-vis d'un pauvre fol : « Nerval charmant écrivain mineur sans conséquence ».

II

(1) *Le Capitaine Fracasse* : Chap. II, p. 65. Garnier-Flammarion - Paris 1967. Toutes les références renverront ici à cette édition, à la suite de l'abréviation C.F.

(2) C.F. II, p. 65.

(3) C.F. X, p. 276.

(4) C.F. VII, p. 196.

(5) C.F. V, p. 116.

(6) Le baron ne s'exprime en effet que par signes : « Le Baron s'assit en silence devant la petite table, après avoir répondu d'un geste de main bienveillant... » (I, p. 38) « Le Baron fit signe à Pierre qu'il voulait se retirer... » (I, p. 40). Quand il pense, ce n'est qu'une apparence : « Le Baron parut tomber dans des réflexions douloureuses... » (I, p. 39).

(7) C.F. I, p. 43.

(8) C.F. IV, p. 106.

(9) C.F. V, p. 122.

(10) C.F. id.

(11) C.F. III, p. 90.

(12) C.F. VII, p. 182.

(13) C.F. *ibid.*

(14) C.F. VIII, p. 221.

(15) C.F. *ibid.*

(16) C.F. *ibid.*

- (17) C.F. VIII, p. 225
 (18) C.F. XIII, p. 345
 (19) C.F. VIII, p. 213
 (20) C.F. XIX, p. 465
 (21) C.F. VIII, p. 220
 (22) *Les Grotesques* : Cyrano de Bergerac, p. 197 (Fasquelle - Paris - 1900).
 (23) *ibid.* : Scudéry, p. 286
 (24) *ibid.* : Scudéry, p. 286
 (25) *ibid.* : Scudéry, p. 286
 (26) Sartre, *L'Idiot de la famille*, t. 3, « les frères aînés », p. 107 et suiv.
 (27) Balzac, *Illusions Perdues*, 1^{ère} partie, Poche, p. 140.
 (28) Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 38 (Skira 1970).
 (29) C.F. XXII, p. 497 - cette devise n'est lisible qu'une fois le château restauré.
 (30) C.F. X, p. 208-281.
 (31) C.F. *ibid.* « ... et pousser la dérision de son sort jusques à la limite extrême où elle pouvait aller ; il jetait à ses pieds dignité, noblesse, respect de soi, souvenir des ancêtres, et il trépignait dessus avec une joie délirante et féroce ».
 (32) « Un remords nous prenait et nous songions avec une certaine honte à cette promesse non accomplie, dont nul autre peut-être ne gardait souvenance ».
 (33) C.F. XVII, p. 428.
 (34) *Hernani*, acte III, Sc. 5
 (35) *Marion de Lorme*, acte III, (la comédie) sc. 5, la définition du matamore, rôle confié à Didier :
 « Quant à toi, si tu veux un beau rôle, il nous manque
 Un Matamore. - On est fendu comme un compas,
 On fait la grosse voix et l'on marche à grands pas »
 le texte de Gautier répond à ces vers :
 « Il marchait fendu comme un compas, la tête rejetée en arrière » (II, p. 54, V, p. 135).
 (36) *Marion de Lorme*, Acte IV, Sc. 6.
 (37) Blazius renvoie à Musset, et cette réflexion d'Isabelle, nous semble-t-il à *Ruy Blas* :
 « Ces charmes souverains lui firent comprendre les amours insensées qu'excite parfois chez les maraudeurs du peuple la grâce non pareille de quelque jeune reine apparue en un triomphe ou cérémonie publique, amours suivies de folies, prisons et supplices » (X, p. 282).
 (38) C.F. avant-propos.
 (39) *Victor Hugo*, par Théophile Gautier ; Fasquelle 1902, chap. II « Le gilet rouge », p. 12.

THEOPHILE GAUTIER JUGE DE BERLIOZ

Joseph-Marc BAILBE
Université de Rouen

« Ne serait-ce pas quelque chose à faire que la critique des critiques ? Car ces grands dégoûtés, qui font tant les superbes et les difficiles, sont loin d'avoir l'infailibilité de notre Saint-Père... car on ne reçoit pas, avec le brevet de critique, le brevet de grand écrivain, et il ne suffit pas de reprocher aux autres des fautes de langage ou de goût pour n'en point faire soi-même ».

T. GAUTIER Préface de *Mlle de MAUPIN*

T. Gautier décrit ainsi l'atmosphère de la première représentation d'*Hernani*, en février 1830 : « L'orchestre et le balcon étaient pavés de crânes académiques et classiques. Une rumeur d'orage grondait sourdement dans la salle, il était temps que la toile se levât » et il note « l'effet que produisaient sur l'auditoire ces vers si singuliers, si mâles, si forts, d'un tour si étrange, d'une allure si cornélienne et si shakespearienne à la fois » (1). Décembre 1830, c'est la *Symphonie fantastique* d'H. Berlioz : l'amour shakespearien se termine dans la passion la plus douloureuse, et la nuit du sabbat aux tonalités grotesques et grinçantes.

La personnalité originale de Berlioz attire tout de suite Gautier : « Dans cette renaissance de 1830, il représente l'idée musicale romantique, la

rupture des vieux moules, la substitution de formes nouvelles aux invariables rythmes carrés, la richesse compliquée et savante de l'orchestre, la fidélité de la couleur locale, les effets inattendus de sonorités, la profondeur tumultueuse et shakespearienne des passions... et ce quelque chose de plus que tout et que font deviner les notes » (2). Il n'hésite pas à la comparer à Delacroix et à V. Hugo : « M. H. Berlioz, réformateur musical, a de grands rapports avec V. Hugo réformateur littéraire. Leur première pensée à tous deux a été de se soustraire au vieux rythme classique avec son ronron perpétuel, ses chutes obligées et ses repos prévus d'avance... l'horreur du convenu, du banal, de la petite grâce facile, des concessions au public, distingue également le poète et le musicien encore pareils pour l'amour exclusif de l'art, l'énergie morale et la force de volonté » (3). Il est sensible à sa culture littéraire, à son style brillant, à sa fine sensibilité : « Nourri de Shakespeare, de Byron, de Goethe, activant sa propre exaltation par la lecture passionnée des chefs-d'œuvre, il n'était pas difficile à Berlioz de devenir écrivain... on fermait l'oreille à sa musique, et l'on trouvait ses articles charmants » (4). Enfin il rend hommage aux qualités exceptionnelles d'un homme qui a su, durant toute sa carrière, lutter contre l'incompréhension du public à son égard : « M. H. Berlioz a trouvé beaucoup d'obstacles... ; avec moitié moins de talent il eût réussi dix fois plus vite ; mais il a essayé des formes musicales nouvelles, il a employé des rythmes inégaux, chose douloureuse pour un peuple amateur de la période symétrique » (5). Berlioz sera finalement élevé à la hauteur d'un mythe par la critique ; loin d'être « une sorte d'Attila qui devait ravager le monde musical » il devient une sorte de Prométhée à la conquête de l'espace et du temps : « Mélancolie tragique, prométhéenne de Berlioz, Titan capable d'escalader le ciel ? Cette belle tête d'aigle irrité, impatient de l'espace et auquel on refusait l'essor... il s'enveloppa d'ombre et de silence et puis mourut » (6). De la révolte au silence, de l'espace à l'intimité, de la couleur au clair-obscur, c'est toute la carrière de l'artiste romantique qui s'affirme dans la fidélité constante à des principes d'art et de vie « expression passionnée, ardeur intérieure, entraînement rythmique » (7). Gautier sait trouver les mots qui illustrent la destinée du musicien : la « blonde crinière » du chef d'orchestre, la « tête poétique » de l'écrivain, l'image souveraine d'un « stoïque de l'art ».

Une fantaisie Jeune-France

1831, c'est pour Berlioz l'Italie et le séjour à la Villa Médicis. L'épisode burlesque raconté dans les *Mémoires* (8) à propos de Camille Moke « enfant

coquette, sans cœur, sans âme », la future Pandora de G. de Nerval, marque une prise de conscience du musicien, favorisée par l'atmosphère très détendue de la vie romaine. Berlioz finalement prend le parti de rire de tout cela, et c'est le *Retour à la vie*, qui deviendra plus tard *Lélio* (9). Après l'épopée héroïque de la *Symphonie fantastique*, ce sera l'épopée familière, intime « le livre de mon cœur à toute page écrit », pour reprendre les termes de l'épigraphe hugolienne que le musicien a choisie. Dans sa lettre à Thomas Gounet (10) Berlioz est formel : « C'est avant tout un coup d'essai en littérature ». Dans ce texte improvisé en Italie, par monts et par vaux (juillet, août, septembre 1831) Berlioz devient son propre poète, son propre metteur en scène.

Sans doute *Le Retour à la vie* se présente comme le complément indispensable de la *Symphonie fantastique*, sorte d'autobiographie musicale : « Cet ouvrage doit être entendu immédiatement après la *Symphonie fantastique*, dont il est la fin et le complément ». Cela apparaîtra d'autant mieux dans la version donnée à Weimar auprès de Liszt (11) le 21 février 1855, avec le rappel de l'idée fixe qui intervient à divers moments de la représentation. Car il s'agit bien d'une version très dramatisée, avec indication de nombreux jeux de scène, qui a amené des adaptations indispensables. Mais il s'agit aussi d'une œuvre de circonstance, où le souvenir d'Ophélie demeure sans doute, mais sans cesse altéré par une exaltation d'un autre genre, due à Camille Moke. On lit dans la lettre à H. Ferrand (12) dont certains passages ont été repris dans le mélologue : « O ma pauvre Camille, mon ange protecteur, mon bel Ariel, ne plus te voir de huit ou dix mois ! oh ! que ne puis-je, bercé avec elle par le vent du nord sur quelque bruyère sauvage, m'endormir enfin dans ses bras du dernier sommeil ». Et dans le quatrième monologue n'est-ce pas le portrait de Camille qu'évoque l'artiste : « Je suis heureux, et mon ange sourit en admirant son ouvrage ; son âme noble et pure scintille sous ses longs cils noirs modestement baissés ». Une Camille devenue un ange ! (13)

Le mélologue, « mélange de musique et de discours », semble conçu sous l'angle dramatique d'une sorte de folie Jeune-France, élaborée par le Berlioz de 1831, tel que l'a peint Signol (14). Un texte semblable suppose confiance, expansion, appel à un public d'amis, restreint mais vibrant d'une frénésie quasi hoffmanienne (les allusions précises aux personnalités du monde musical sont un clin d'œil à ces initiés). Il faut y voir une authentique revanche de l'artiste qui veut conjurer un réel douloureux, une sorte d'envoi de Rome original, où doivent se lire avant le prochain retour à

Paris, de nouvelles raisons d'espérer. Dans la *Symphonie fantastique* la musique traduisait les sentiments et les fantasmes nés d'un amour idéal. Dans le *Retour à la vie* on peut parler d'une utilisation de la musique sans rapport intime avec l'état d'âme momentané de Berlioz, mais comportant une grande signification sur l'économie générale de la vie de l'artiste : une nouvelle mémoire, un nouvel élan ! Empruntée à des compositions parisiennes antérieures, la musique, en quelque sorte mise en abîme, constitue une ébauche de bilan rationnel et lucide, qui prépare l'avenir et apporte l'apaisement : « Vous pouvez penser que je n'ai pas sacrifié mon ancienne maîtresse, la musique, à la nouvelle venue » (15). Le texte original du mélologue fut distribué au public le 9 décembre 1832, et ce fut un véritable événement littéraire : « Je suis encore fatigué des embrassements, des transports de tout ce monde » (16).

Bien qu'il s'en défende, Berlioz a été marqué par l'épisode de Camille Moke, qui a attristé le début de son séjour à Rome, et a failli l'entraîner à des décisions irréparables. Mlle Moke, écrit le musicien « me mit au corps toutes les flammes et tous les diables de l'enfer ». Le retour à la Villa Médicis, dirigée de façon si paternelle par Horace Vernet, favorise la méditation et la détente ; Berlioz trouve une ambiance très amicale « dans cette vaste salle où siégeaient bruyamment autour d'une table bien garnie une vingtaine de convives », où l'on entendait « des hourras à faire tomber les vitres ». La décision est prise ; il faut tenter de vivre, même si « l'ennemi intime », le vent du sud, engendre parfois la mélancolie. Berlioz a traduit cela allégrement dans ses *Mémoires* où il retrouve aisément le tempo original des divers moments de sa vie : « Et si je vivais maintenant ! si je vivais tranquillement, heureusement, musicalement ! voilà que j'aspire l'air tiède et embaumé de Nice à pleins poumons. Voilà la vie et la joie qui accourent à tire-d'aile, et la musique qui m'embrase, et l'avenir qui me sourit » (17).

On ne peut s'empêcher de penser aux farces sympathiques que Gautier a immortalisées en 1833, dans son ouvrage les *Jeunes-France* qu'il intitulait « petits romans goguenards ». Gautier et Berlioz ont en commun « l'énormité du paradoxe », et un égal désir d'étonner. D'autre part la plupart des pièces de *Feu et flamme*, « rêveries passionnées et études artistiques » de Philothée O' Neddy, sont datées de 1829, 1830, 1831. C'est un texte « poussé de ton, haut en couleur, violent, arrivé aux dernières limites de l'expression » (18), mais qui laisse une place évidente à la sincérité. On se fait alors

une idée originale de la vocation de l'artiste ; on met en commun ses impressions on vit pleinement la vie de bohème. Chateaubriand lui-même, qui le croirait ? en 1828, à Rome, pouvait s'écrier : « Je voudrais être né artiste : la solitude, l'indépendance, le soleil parmi les ruines ; et des chefs-d'œuvre me conviendraient » (19). On aime un certain vocabulaire que l'on peut sans peine qualifier de berliozien : « Pyramidal, foudroyant, transscendal... etc ; on se plaît à considérer avec une indulgence amusée « l'échelle ascendante et descendante de l'esprit humain ». Daniel Jovard est un maître en ce domaine : « Il lui apprit à faire du rêveur, de l'intime, de l'artiste, du dantesque, du fatal, et tout cela dans la même matinée » (20). On pense également, dans le *Bol de punch*, à la description si pittoresque de l'orgie qui « jetait feu et flammes par toutes les ouvertures » dans la maison de Théodore : « A chaque entrée c'était un hurrah frénétique : tous les carreaux dansaient dans les chassis, les assiettes remuaient dans les buffets comme par un tremblement de terre » (21). Tout dans ce texte convie à l'appel, aux échos, aux contrastes de timbres, aux différentes voix, aux onomatopées, tout vit d'un bruit qui se ferait musique. On est sensible à l'harmonie du rythme, au sentiment poétique, dans l'admirable crescendo qui anime la phrase finale : « L'orgie qui double notre être, qui fait couler de la flamme dans nos veines, qui met des diamants dans nos yeux, et des rubis à nos lèvres, l'orgie, la seule poésie possible en ces temps de prosaïsme » (22).

De même dans le *Retour à la vie*, on pourrait donner aux divers passages du discours de l'artiste, un titre indiquant le caractère du sentiment exprimé : religieux et solennel, gaîté franche et naïve, avec attendrissement, d'une façon plus précise même que ne l'a fait le compositeur, proposer un espace scénique. Berlioz se trouve dans une atmosphère confiante qui convient à son tempérament. Aussi le rythme, voire l'orchestration de ses phrases sont à mettre en parallèle avec la mise en place des thèmes musicaux (23). Car il possédait le don assez rare de suggérer les plus délicates sensations ; ses textes de critique musicale le prouvent, où il a su si souvent changer de manière, jongler avec les images, faire des jeux de mots et transposer dans la littérature ses qualités de compositeur original. Il est clair que la première rencontre de Gautier et de Berlioz passe par l'heureuse affinité de deux tempéraments de jeunes romantiques.

La critique musicale

René Lenormand écrit dans la *Revue Blanche* : « Les assidus des théâtres lyriques auraient tort de conclure qu'ils sont des amateurs de musique. Ils sont des amateurs de théâtre. Remarquez que ces mêmes

dilettanti fréquentent les théâtres littéraires avec plus d'assiduité et de plaisir encore » (24). Il est sûr que Gautier, qui inaugure sa critique dramatique à la *Presse* le 22 août 1836, n'a jamais prétendu se poser en connaisseur sur le plan musical. Il est écrivain, poète et homme de théâtre. Comme Janin, avec qui il fut associé pour l'ouvrage sur *les Beautés de l'Opéra* ou chefs-d'œuvre lyriques (25), il a connu beaucoup d'artistes qui furent ses amis, et vécu dans une atmosphère artistique qui rejaillit sur tout ce qu'il écrit : « C'est un grand malheur que d'être absolument étranger aux jouissances de la peinture lorsqu'on est musicien et réciproquement. Le poète se complète par le sentiment de tous les arts, et n'est pas impunément insensible à un seul » (26). La plupart de ses jugements, dès qu'ils abordent la technique musicale (je pense en particulier à l'analyse de *l'Enfance du Christ* de Berlioz) (27) sont rapides et prudents, comme si l'écrivain avait cueilli à la sauvette, auprès d'amis sûrs, une information d'entracte, plus ou bien moins assimilée au moment de la rédaction de l'article. De ce fait Gautier et les critiques dits littéraires se sont attachés avant tout à la présentation des livrets d'opéras, ce qui n'était pas toujours inutile (28). Ainsi Gautier situe l'événement musical au niveau de l'évolution du goût ; il souligne la complémentarité des arts, gage d'un Romantisme authentique ; il dit la beauté comme il la sent, à la manière intuitive du Romantisme allemand. Il décrit longuement le poème et donne à voir par de nombreuses images qui vont « des légères arabesques de Pompéi » à « l'effet de l'écarlate sur le taureau », dans une heureuse diversité. L'essentiel est d'aller au but, de suggérer ce qui compte. Il voit l'œuvre en peintre, dans ses couleurs, ses lignes, ses contrastes, et manque parfois de sentiments et d'idées générales. Il écrit dans la *Presse* du 5 juillet 1843, à propos de *l'Oedipe à Colone* de Sacchini (1785) : « L'Opéra d'aujourd'hui est en quelque sorte une symphonie visible, où le sens des harmonies de l'orchestre est traduit par les personnages et les décorations ; les voix y font le rôle d'instrument, puisque les paroles qu'elles récitent ne sont presque jamais entendues. L'Opéra moderne est le drame du son et non de la pensée ; les vers n'y servent que de fils de canevas où se brodent les dessins mélodiques... en notre qualité de faiseur de vers, nous avouons que nous trouvons l'ancienne manière préférable » (29). Dans sa correspondance, Berlioz se borne à suggérer à Gautier des éléments pour ses feuilletons, comme il le faisait pour Janin, et à le remercier de ses chaleureux encouragements. Ce sont, on le voit, des relations très professionnelles. Ce qui explique la sincérité de Gautier lorsqu'il évoque les difficultés auxquelles se heurtait Berlioz pour la rédaction de ses feuilletons « peser tous

ces néants dans les balances du lundi », car il avait lui-même connu cette situation : « Vivre du métier de son art. C'est une misère que chacun de nous a connue, et ce n'est pas la moins pénible à supporter. Chaque heure consacrée à ces besognes est peut-être une heure d'immortalité qu'on se vole » (30). On ne sera donc pas surpris que les jugements de Gautier sur l'œuvre de Berlioz qu'il commente, se ressentent de cet état d'esprit ; en clair l'aspect technique des partitions et le recours à une terminologie oiseuse n'intéressent pas Gautier qui les aborde avec de fâcheuses approximations. Pour le reste on retient avant tout de belles formules, des images qui donnent une idée du talent de Berlioz, artiste d'une large culture, dont la musique est sans cesse liée à des sollicitations artistiques, et à une démarche audacieuse vers le Beau.

Benvenuto Cellini : « Tout l'ouvrage est semé de motifs travaillés avec beaucoup de soin, accompagnés souvent de contre-sujets, d'imitations et de canons qui dénotent chez M. Berlioz une profonde science d'harmoniste, et qui auraient dû faire écouter avec une attention plus religieuse une œuvre de conscience, de talent, de volonté et peut-être de génie » (31).

« La musique, du plus délicat travail, abondait en choses charmantes, en motifs pleins d'originalité ; mais il était décidé que Berlioz manquait de mélodie » (32).

Gautier a vu dans l'œuvre un tableau « le joyeux tumulte du Carnaval qui traversait la pièce », et c'est ce qui effectivement a survécu. Mais s'il a apprécié une certaine finesse, l'agrément de la couleur, le public n'a pas conçu l'audace d'une œuvre qui se voulait sérieuse, dramatique (Une vie d'artiste) alors que les nécessités de l'heure l'orientaient vers l'opéra comique ou l'opéra bouffe. L'absence de régularité dans le rythme et la mesure, la vision hautaine du destin de l'artiste qui faisaient l'originalité de l'œuvre sont gravement altérées par des concessions au goût facile du public. De cet amalgame mal dosé devait naître l'échec du 10 septembre 1838.

Roméo et Juliette : « L'orchestre exprime des pensées et des sentiments. Au lieu de ne faire parler les trombones, les timbales et la grosse caisse que comme un bâton qui sert à marquer les temps forts de la mesure, il les a rendus significatifs. Chaque instrument dit son mot... l'auteur a essayé d'y reproduire la mélodie antique et les chœurs de l'ancienne tragédie, qui interrompent le cours de l'action pour moraliser sur les événements dont ils sont témoins » (33). Gautier a fort bien senti la qualité de cette œuvre que Berlioz intitule « symphonie dramatique » : recherche d'un espace pour les

voix et les instruments dans le cadre d'une action soutenue. La définition de l'espace scénique est confiée autant au discours du récitant qu'au jeu de forces que se livrent les diverses structures instrumentales et vocales « cette scène idéale qui n'a besoin ni de décors ni de costumes et où la fantaisie du poète régnait en maîtresse ». La musique donne à voir et scrute les profondeurs : « La musique instrumentale tend à devenir un langage poétique plus apte peut-être que la poésie elle-même à exprimer tout ce qui en nous franchit les horizons accoutumés, tout ce qui échappe à l'analyse, tout ce qui s'attache à des profondeurs inaccessibles, désirs impérissables, pressentiments infinis » (34). Gautier partageait certainement ce point de vue de Liszt, qu'il n'hésitait pas à qualifier de poète (35).

La Damnation de Faust : « L'accablement du savoir humain en face de l'inconnu, l'ironie diabolique de la négation, et la fatigue de l'esprit s'élançant vers la matière. Le *Faust*, tel que Goethe le concevait, n'a jamais été mieux compris » (36).

On sait que Berlioz qui méditait sur le thème de Faust depuis 1828 lors de ses *Huit scènes de Faust*, et qui avait pour Goethe, l'un des « explicateurs » de sa vie, une admiration sans bornes, était arrivé à une fort juste appréciation d'un sujet qui le troublait profondément. Les *Mémoires* permettent de mesurer la somme de peines et de bonheurs que fut l'élaboration de cette partition exemplaire. Gautier a vu la profondeur du sujet, et contemplé une série de légendes gothiques comme celles que Delacroix a consacrées à ce thème (37).

L'Enfance du Christ : « Oratorio d'une naïveté charmante, où la musique s'amuse à balbutier les premières paroles du Dieu nouveau-né qu'accompagne le chant des anges » (38).

« H. Berlioz est toujours le même ; mais ayant à peindre une suite de scènes naïvement religieuses, il a employé les couleurs tendres, les tons clairs et suaves de la palette musicale... le compositeur n'a pas changé de manière ; il n'a fait que changer de sujet » (39).

Certes Gautier a aimé le « tableau de l'étable de Bethléem conçu dans le goût naïf des peintures de Memling et de Van Eyck », couleurs tendres, et peut-être n'a-t-il pas assez montré que le songe d'Hérode « air admirable d'accablement et de mélancolie » offre des lignes très contrastées qui retrouvent la manière habituelle de Berlioz. On peut supposer d'autre part que le *Repos de la Sainte famille*, avec tous les tableaux qui s'y rattachent, a forcément séduit l'imagination de Gautier peintre et critique « Quel délicieux tableau d'intérieur » écrit-il. Enfin il répond à ceux qui prétendaient

que Berlioz n'arrivait pas à se fixer, en relevant son incomparable faculté d'adaptation (40).

Les Troyens : « Il y a de grandes beautés dans cet opéra, si en dehors des habitudes du public. Un large et pur sentiment de l'Antiquité y règne, et il y passe par moment, avec un éclat de clairon, comme un souffle de poésie homérique » (41). On peut apprécier la justesse de cette formule. On sait que Berlioz, depuis sa jeunesse, ne cessait de méditer sur les thèmes de l'*Enéide*, et que les *Troyens* représentent l'aboutissement d'une tentation lyrique qui mène le compositeur, à travers Shakespeare, Virgile et les grands maîtres, sur les voies d'un Romantisme modernisé.

Au total, à travers l'élan de sympathie qui anime ces pages, le choix des phrases denses, imagées, scintillantes, on sent que Gautier, s'il n'oublie pas de célébrer le musicien dans ses tentatives mal appréciées du public, s'attache surtout à l'artiste, curieux de la correspondance des arts, telle qu'il la définissait dans son article sur *Marie Stuart* de Niedermeyer (42) et qu'il confirmera plus tard en ces termes : « Tous les arts palpitent ensemble dans la même œuvre et chaque œuvre nagera dans un milieu de lumière et de parfum, atmosphère de ce paradis intelligent... chaque art a ainsi son impuissance d'où résulte une partie de ses beautés » (43).

Berlioz et Wagner

Néanmoins il est une question qui semble avoir séparé de manière assez nette Gautier et Berlioz, c'est l'appréciation à porter sur les débuts de Wagner à Paris. On sait que Gautier avait eu l'occasion d'assister, à Wiesbaden, dès 1857, à une représentation de *Tannhauser* qu'il commente dans le *Moniteur universel* du 29 septembre 1857 en mettant en évidence un réel classicisme de l'œuvre, tout à fait contraire à l'idée que l'on se faisait du génie de Wagner. Baudelaire, évoquant cet article, écrit que Gautier a traduit son impression « avec cette certitude plastique qui donne un charme irrésistible à tous ses écrits » (44). Voici ce que déclarait Gautier : « Nous nous figurions un génie compliqué et furieux, chaotique et fulgurant, mêlé de souffles, de ténèbres et de lueurs, et cédant au caprice d'une inspiration sauvage, un Kreisler à la Hoffmann près de qui Beethoven, Weber et même Berlioz eussent paru fades et classiques, et, vraiment, sur ce qu'on en racontait, il était difficile d'en penser autre chose. L'auteur de *Tannhauser*, loin de renchérir sur Weber ou Meyerbeer, a remonté délibérément dans le passé, vers les sources de la musique, comme un peintre qui imiterait Van Eyck ou l'ange de Fiesole... le Romantisme de Wagner est bien plutôt un

retour aux anciennes formes qu'une innovation révolutionnaire ».

Lors du concert Wagner donné le 25 janvier 1860 à Paris, Berlioz s'était montré assez cordial et il avait écrit : « Wagner possède cette intensité de sentiment, cette ardeur intérieure, cette puissance de volonté, cette foi qui subjuguent, émeuvent et entraînent ; mais ces qualités auraient bien plus d'éclat si elles étaient unies à plus d'invention, à moins de recherche, et à une plus grande appréciation de certains éléments constitutifs de l'art » (45). Mais après la représentation orageuse de *Tannhauser* à l'Opéra, le 13 mars 1861 Berlioz ne fut pas disposé à consoler son rival, et il semblait que sa mésaventure ne lui déplût pas ; aussi se borna-t-il à mentionner la « condamnation irrévocable de *Tannhauser* » non sans ironie sur cette musique étrange (46). Cette attitude peu courtoise est racontée en ces termes par Judith Gautier que l'on avait surnommée « l'ouragan » : « Un personnage d'une physionomie très originale et très frappante s'arrêta pour saluer mon père. Il était petit, maigre, avec des joues osseuses, un nez en bec d'aigle, des yeux vifs sous un front large, l'air ravagé et passionné. Il assistait à la répétition qui avait soulevé un tumulte indescriptible : on avait sifflé à outrance. Cela lui causait une joie féroce, et il parlait avec une violence haineuse. Je le regardais de ces yeux écarquillés et fixes que j'avais toujours quand quelque chose m'étonnait. Je ne sais quel sentiment me poussa à sortir tout à coup du mutisme et de la réserve que mon âge m'imposait, pour m'écrier avec une impertinence incroyable : on voit bien que vous parlez d'un confrère... j'ai beaucoup admiré plus tard ce grand artiste qui, lui aussi, était méconnu, bafoué, mais je n'avais jamais oublié cet incident, et je voulus voir une sorte de pressentiment, dans ce mouvement de colère, dans ma promptitude à défendre R. Wagner, qui devait m'inspirer un jour un tel enthousiasme, et dont j'entendais le nom, ce soir-là, pour la première fois » (47). Il est juste de dire que la critique était assez divisée à cette époque, et qu'il y eut des enthousiasmes, des repentirs, des adhésions prudentes. Des hommes réputés pour leur intégrité, comme Reyer, étaient loin de partager le point de vue des commentateurs littéraires, sensibles au Romantisme des thèmes et au symbolisme Wagnérien, plus qu'à la nature propre des partitions et à la technique du musicien. Reyer considérait Wagner comme un réformateur talentueux, mais non génial (48). Par la suite, il est vrai, son attitude changera, après une étude attentive de l'œuvre. La critique musicale, comme toutes les critiques, connaît ses contradictions qui sont la plupart du temps fécondes (49).

Gautier, qui avait entendu le déchaînement des clameurs de 1830, pour *Hernani* comme pour la *Symphonie fantastique*, savait bien que le génie seul est capable d'exaspérer à ce point la foule, comme si sa supériorité était une insulte faite à la médiocrité ou au conformisme régnants. Il aurait voulu associer Berlioz et Wagner dans un commun éloge, pour appuyer sa thèse, mais il ne tenait pas compte, semble-t-il, de la situation personnelle de Berlioz, qui avait accumulé trop de déceptions, et voyait, à la fin de sa vie, Wagner lui ravir une place qu'il aurait voulu faire sienne au service de la musique française. Quoi qu'il en soit, dans son article du 16 mars 1860 Gautier, dans un esprit de réconciliation qui fait honneur à sa personnalité fine et droite, associe le *Symphonie fantastique* et *Tannhauser* au niveau de l'effet produit sur le public. Il remarque que c'étaient toutes des œuvres nouvelles, entraînant des discussions violentes et des excès. Il rappelle le rapprochement possible entre la marche des pèlerins d'*Harold* et celle des pèlerins de *Tannhauser*, afin de rendre hommage à deux artistes, dont les affinités étaient évidentes, même si le destin devait les séparer.

Banville, dans son discours du 25 juin 1875, écrivait à propos de Gautier : « A tout ce qu'il a touché, roman, récits de voyage, études d'art, critique de théâtres, il a donné la magie, l'éclatante couleur, la séduction enchanteresse, la réalité nette et définitive de la poésie » (50). Et pour répondre à ceux qui faisaient reproche à Gautier comme à d'autres romantiques, de ne pas aimer la musique et d'en parler pour alimenter leurs bavardages mondains, Emile Bergerat déclare : « Au fond ce grand esprit se rendait parfaitement compte de l'avenir de la musique, et quand il en voulait raisonner, il en parlait en critique admirable » - (51). L'occasion lui en fut donnée à propos de Berlioz ; nous avons pu voir que Gautier, avant ses débuts dans la critique, avait trouvé en Berlioz un frère d'armes dans une bataille romantique qui était celle de la rénovation, de la lutte contre les préjugés, mais qui réclamait un nouveau langage, une nouvelle approche de la poésie et de la musique. Les six mélodies des *Nuits d'été* composées en 1840, sur des poèmes de T. Gautier, portent témoignage de cet effort commun. Les silences et les élans du poète préparent le texte musical qui illustre la remontée du souvenir, et enchaîne harmonieusement sur l'évocation suivante. C'est ainsi que la musique prolonge l'émotion littéraire, lui donne un nouvel essor : « La prose fine et délicate qui retient par le bout du doigt la poésie qui veut s'envoler de la terre solide du réel, dans les espaces nuageux des rêves et des chimères » (52).

Convié par son métier de critique à apprécier l'œuvre musicale de Berlioz, sans perdre de vue le point de vue dramatique (53), Gautier l'a fait avec tout son talent et avec une amicale ferveur, en restant dans les limites qui étaient les siennes et sans oublier de rendre compte de l'évolution de l'œuvre. Le texte de Gautier vit de la musique qu'il commente par son rythme, ses images, une approche personnelle et sensible. La critique artistique devient un authentique genre littéraire. L'arrivée de Wagner a quelque peu contrarié cette harmonie idéale, car le « magicien de la langue française », le poète, se portait plus volontiers, avec Baudelaire, vers les voies du symbolisme wagnérien, tandis que Berlioz, attristé, esseulé, attendait une consécration qui ne viendra que tardivement. Lire les témoignages de Gautier c'est rêver d'une impossible unité de deux sensibilités, et d'une brève rencontre de deux talents au service de la musique de l'avenir (54). Saint-Saëns l'a bien dit :

« S'il est dans l'histoire de la critique une page surprenante, c'est son affectation, sa persistance bien connue à mettre ces deux fauves, Berlioz et Wagner, dans une même cage d'or, à les coiffer du même bonnet. Ils n'ont de commun que leur grand amour de l'art, et leur mépris des formules convenues ; pour le reste ils diffèrent en tout » (55).

NOTES

- (1) T. Gautier, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, 1874.
- (2) T. Gautier, *Journal officiel*, 16 mars 1869.
- (3) T. Gautier, *La Presse*, 17 sept. 1838.
- (4) T. Gautier, *Journal officiel*, 28 mars 1870.
- (5) T. Gautier, *La Presse*, 11 décembre 1839.
- (6) T. Gautier, *Journal officiel*, 16 mars 1869, et aussi J.O. 28 mars 1870, à propos du « cri d'aigle captif » de Berlioz découvrant Gluck, Spontini et Weber.
- (7) Berlioz, *Mémoires*, II, p. 328.
- (8) Berlioz, *Mémoires*, I, p. 204 (Garnier-Flammarion).
- (9) G. Sand, « La Marquise » *Revue de Paris*, décembre 1832 : « Isolée dans une société dont elle ne partage ni les goûts ni les mœurs, la marquise de R+ s'éprend follement du comédien Léo. Au bout de deux ans d'un amour ignoré et solitaire, Léo devine un soir le sentiment qu'il a fait naître et s'enflamme à son tour à en perdre la tête ».

- (10) Berlioz, Lettre à Thomas Gounet, 14 juin 1831, et à F. Hiller, 1er janvier 1832.
 - (11) La version de Weimar, avec le retour de l'idée fixe à la fin, au moment où Léo s'arrête, frappé d'un coup douloureux, en disant : « Encore... encore et pour toujours » n'est plus dans l'esprit du texte de 1832, œuvre de circonstance et non élaborée pour la scène.
 - (12) voir Berlioz, Lettre à H. Ferrand, *Correspondance*, I, p. 403 (Flammarion).
 - (13) On pense à la lithographie d'Alophe, représentant Camille Moke (Bibliothèque de l'Opéra). C'est la même impression de candeur et de sérieux. Voir lettre de Berlioz à sa sœur Nanci, Corr. I, p. 339 : « Elle est presque aussi grande que moi, d'une taille gracieuse, elle a de superbes cheveux noirs, de grands yeux bleus qui tantôt scintillent comme des étoiles, tantôt deviennent ternes comme ceux d'un mourant quand elle est sous l'influence du démon musical ».
 - (14) Berlioz, *Mémoires*, I, p. 272 : « Je pose pour mon portrait qui, selon l'usage, est fait par le plus ancien de nos peintres, et prend place dans la galerie du réfectoire ».
 - (15) Berlioz, Lettre à Madame Lesueur, *Corr.* I, p. 462.
 - (16) voir Berlioz, Lettre à Adèle, du 10 décembre 1832 : « Paganini, V. Hugo, A. Dumas, A. Nourrit, je ne sais combien de gens, hommes et femmes, qui sont montés au théâtre pour me voir. J'ai vu que j'avais fait un fameux progrès sur mes propres sensations, car je n'ai pas été faible un seul instant ».
 - (17) Berlioz, *Mémoires*, I, p. 208.
 - (18) Philothée O'Neddy, *Feu et flamme*, Paris, Les belles Lettres, 1926, p. 5 « Pandœmonium »
- Nuits*
 « Enfin c'était du siècle un fidèle reflet
 Un pandœmonium bien riche et bien complet »
 La citation est de Gautier, *Hist. Rom.* Ch VII
- (19) Chateaubriand, *Mémoires d'Outre tombe*, II, p. 242 (Bibliothèque de la Pléiade).
 - (20) T. Gautier, *Les Jeunes-France*, Paris, Charpentier, 1873, p. 89. Berlioz, durant cette période aimait « faire craquer les barrières ». (*Mm* II, p. 326)
 - (21) T. Gautier, op. cit. p. 226. Sur les Jeunes-France voir Baudelaire, « Etude sur Gautier », *L'Artiste*, 13 mars 1859 : « Quelque léger que cet ouvrage puisse paraître à plusieurs, il renferme de grands mérites. Outre la beauté du diable, c'est-à-dire la grâce charmante et l'audace de la jeunesse, il contient le rire et le meilleur rire. Evidemment, à une époque pleine de duperies un auteur s'installait en pleine ironie et prouvait qu'il n'était pas dupe. Un vigoureux bon sens le sauvait des pastiches et des religions à la mode », et aussi Banville, *Mes souvenirs*, Paris, Charpentier, sd, p. 457 : « Aussi, bien qu'il fût un romantique ardent, commença-t-il tout de suite dans ses Jeunes-France la réaction du goût français contre le pathos du Romantisme farouche et truculent ; il ne voulait ni la platitude, ni l'emphase, et ce qu'il chérissait c'était la pure, la sereine Beauté non immobilisée, mais sans cesse renouvelée et rajeunie dans une source de vie toujours jaillissante ».
 - (22) T. Gautier, *Les Jeunes-France*, op. cit. p. 231 ; voir aussi p. 228 « Un cliquetis de verres et de fourchettes, un bruit de déglutition et de mastication, coupé çà et là de quelques rires stridents, était à peu près tout ce qu'on entendait ».
 - (23) T. Gautier, *Hist. art dramatique* II, p. 64 (14 nov. 1840) : « Cette facilité d'exprimer simultanément un sentiment complexe, une scène à plusieurs faces, est un des plus beaux

privilèges de la musique, privilège que n'ont pas les autres arts, forcés de montrer les objets par tableaux successifs ».

(24) René Lenormand, *Revue blanche*, 1891.

(25) *Les Beautés de l'Opéra*, la notice sur les *Huguenots* est faite par Gautier, voir aussi « La Diva », *Poésies diverses* XL à Giulia Grisi (1838) (Paris-Soulié, 1845).

(26) G. Sand, cité par F. Piatier, *Benvenuto Cellini* de Berlioz, Paris, Aubier, 1979, p. 83.

(27) Gautier, *La Presse*, 28 décembre 1854.

(28) voir Nerval, *Lettre*, de Vienne, à Henri de St Georges, le 25 février 1840 : « Je vous dirai qu'ici nos opéras français ne sont guère estimés que par les poèmes... ils disent un mal horrible de notre musique parisienne ; la leur me paraît bien ennuyeuse ; cela tient sans doute à la conformation de nos oreilles ».

(29) T. Gautier, *La Presse*, 5 juillet 1843. Voici ce qu'écrivit Delacroix dans son *Journal*, II, p. 341 en rendant compte de l'ouvrage de Gautier, *Les Beaux-arts en Europe*, 1855 : « il prend un tableau, le décrit à sa manière, fait lui-même un tableau qui est charmant, mais il n'a pas fait un acte de véritable critique ; pourvu qu'il trouve à faire chatoyer, miroiter les expressions macaroniques qu'il trouve avec un plaisir qui vous gagne quelquefois, qu'il cite l'Espagne et la Turquie, l'Alhambra et l'Atmeidan de Constantinople, il est content, il a atteint son but d'écrivain curieux, et je crois qu'il ne va pas au-delà ».

(30) T. Gautier, *Journal officiel*, 16 mars 1869.

(31) T. Gautier, *La Presse*, 17 sept. 1838 ; voir aussi Berlioz du 20 sept. 1838 : « La fureur de certains journaux contre ce qu'ils appellent *mon système* peut vous donner une idée très affaiblie de l'acharnement de la lutte... l'important est qu'on m'entende souvent, très souvent ; je compte sur ma partition pour me tirer d'affaire plus que sur tout ce qu'on dira en sa faveur », et il ajoute : « Nous avons eu tort de croire qu'un livret d'opéra roulant sur un intérêt d'art pourrait plaire à un public parisien ».

(32) T. Gautier, *Journal officiel*, 16 mars 1869. Voir aussi Gautier, *Moniteur universel*, 11 déc. 1865 à propos d'*Henriette Maréchal* : « Cette charmante scène d'amour si suave et si fraîche fait l'effet du motif poétique qui circule à travers l'ouverture du *Carnaval Romain* de Berlioz ».

(33) T. Gautier, *La Presse*, 11 déc. 1839.

(34) Liszt, préface de l'*Album d'un voyageur* (1840).

(35) T. Gautier, *La Presse*, 1844.

(36) T. Gautier, *Journal officiel*, 16 mars 1869.

(37) voir Delacroix, *Journal*, 9 avril 1856 : « Il faut contenter tous les sens ; on en viendra à exécuter des symphonies en même temps qu'on offrira aux yeux de beaux tableaux pour en compléter l'impression ».

(38) T. Gautier, *Journal officiel*, 16 mars 1869.

(39) T. Gautier, *La Presse*, 28 déc. 1854.

(40) On pense aux tableaux de Claude Lorrain : *La Fuite en Egypte*, et *Le repos pendant la fuite en Egypte*, et à celui de Ph. Otto Runge, *Le Repos en Egypte* (1805).

(41) T. Gautier, *Journal officiel*, 16 mars 1869.

(42) T. Gautier, *La Presse*, 6 décembre 1844.

(43) T. Gautier, *La Presse*, 28 décembre 1854.

(44) Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, édit. Garnier, p. 692.

(45) Berlioz, *Journal des Débats*, 9 février 1860.

(46) Berlioz, *Journal des Débats*, 27 mars 1861.

(47) Judith Gautier, *Le Second rang du collier*, Paris, Renaissance du livre, 1909, p. 173.

(48) E. Reyer, *Le Courrier de Paris*, 30 sept. 1857..

(49) E. Reyer, *Journal des Débats*, 22 mars 1884. - A propos de Berlioz, et de sa double vocation de symphoniste et de compositeur lyrique voir ce qu'écrivit R. Strauss : « Berlioz ne fut pas suffisamment doué pour la scène au point de vue dramatique, ni pour le concert au point de vue symphonique. Mais à cet effort pour unir la salle de spectacle et la salle de concert, l'art musical doit la découverte de moyens d'expression orchestrale inédits, plus riches et tout spéciaux. Si Berlioz ne sut pas non plus justifier sa dramatisation orchestrale de la symphonie par une évocation suffisamment plastique du contenu dramatique, laquelle ne se peut concevoir en dehors d'une riche polyphonie (son œuvre garde constamment le caractère lyrique et épique), du moins il fut le premier à puiser son inspiration dans l'âme même des instruments, découvrant ainsi toute une série de combinaisons instrumentales, d'effets de timbre et de fines nuances encore insoupçonnées » (R. Strauss, *Le Traité d'orchestration de Berlioz*, commentaires et adjonctions, Leipzig, Peter 1909, p. 12).

(50) On peut se reporter à notre étude « Berlioz et Wagner dans le texte de Banville », *Neohelicon* V. 1, Budapest, 1977.

(51) Emile Bergerat, *T. Gautier*, Paris, Charpentier, 1879, p. 151.

(52) T. Gautier, *Les Jeune-France*, op. cit. p. 178. Voir aussi Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, Paris, C. Lévy, 1895, p. 254 : « On y assiste à la formation de *Lélio*, dont le final, la *Fantaisie sur la Tempête*, a été le premier essai de cette conception d'un art demi-vocal, demi-instrumental, qui a eu son plein épanouissement dans *Roméo et Juliette*. Ce *Lélio*, soit dit en passant, m'a valu l'avantage de faire la connaissance du grand homme et de gagner sa précieuse amitié. J'en garderai à cette œuvre légère une éternelle reconnaissance ».

(53) voir JM. Bailbé, *Berlioz et l'art lyrique*, Berne, P. Lang, 1981, p. 155 : « Ainsi l'opéra se trouve dans toutes les œuvres de Berlioz, esquissé, découvert, dévoilé, magnifié, dans un contexte théâtral toujours cher au musicien, et en rapport étroit avec le mouvement artistique de son temps ».

(54) voir Debussy, *M. Croche antidilettante*, Paris, Gallimard, 1926, à propos de Wagner, grand entrepreneur de symboles (p. 135) et Berlioz si amoureux de la couleur romanesque qu'il en oublie parfois la musique (p. 183).

(55) Saint-Saëns, *Ecole buissonnière*, Paris, Lafitte, 1913, p. 282.

**« LE SPECTACLE ET SES ENJEUX :
DANSE ET TAUROMACHIE SELON
THEOPHILE GAUTIER »**

par J.-C. FIZAINE,
maître-assistant à l'Université Paul Valéry Montpellier

C'est apparemment commettre une impropriété, voire une incorrection, que de venir, devant un auditoire qui rassemble d'éminents spécialistes en histoire de l'art, parler des rapports de Théophile Gautier et de la tauromachie. Autant reconnaître tout de suite le rapport oblique, indirect, de la présente communication avec l'objet du Colloque : mais prenons garde que c'est, du même coup, définir son objet. Il s'agira en effet d'essayer de préciser quelles sont les questions que Théophile Gautier adresse à l'art, ou quels défis il lui lance, à partir de son expérience du spectacle tauromachique. La passion bien connue de Théophile pour les spectacles de taureaux (1) doit-elle être considérée comme un détail anecdotique, ou doit-on se demander si elle engage une part de lui-même qui s'investirait également dans les arts du spectacle, voir dans la contemplation esthétique de la peinture ? (2).

Le sujet à peine délimité, la témérité de l'entreprise apparaît immédiatement. Cet aspect de l'expérience espagnole de Théophile Gautier n'a pas fait l'objet d'études très approfondies, (3) et l'évidente sincérité qu'il a mise

dans sa défense et illustration de la tauromachie ne lui a pas valu de figurer parmi les précédents de Montherlant et d'Hemingway ; (4) l'investigation psychologique de sa passion pour les jeux de l'arène est difficile à mener, devant le double danger de partialité et d'anachronisme. Ne faudrait-il pas d'abord étudier précisément comment se pratiquait la tauromachie dans l'Espagne de 1840, et aussi comment elle se regardait, s'écrivait, se parlait ? (5). Certes Théophile Gautier ne paraît pas, malgré son engagement personnel, avoir joué un rôle de premier plan dans la diffusion des connaissances tauromachiques auprès du public cultivé de France ; il serait néanmoins utile de replacer son intervention dans toute une littérature où le goût de l'exotisme est fortement surdéterminé par des données idéologiques et morales (6).

Si l'on est tenté d'associer, dans l'expérience de Théophile Gautier, la danse et la tauromachie, c'est que dans les deux cas, l'Espagne joue le même rôle. Qu'il s'agisse de chorégraphie ou, plus généralement, des arts du spectacle, face à une tradition étouffante, à un art exsangue à force de convention et de codification rigoureuses, c'est à l'Espagne que l'on demande un contre-modèle, l'exemple d'un spectacle qui sache utiliser dans ses jeux savants le mouvement, le rayonnement charnel des corps, les subtiles et violentes stratégies du désir - ou qui ose sans détour fonder son pouvoir de fascination sur l'inavouable plaisir que l'on trouve à l'exercice de la violence. Volupté ou violence : de toute façon l'Espagne, si proche géographiquement et si antithétique de nos mœurs, ne serait pas saluée comme l'origine et la ressource de l'art romantique si elle n'obligeait, comme un remords, à rappeler sans cesse les enjeux majeurs d'un spectacle : ni l'oubli, ni la célébration des interdits qui fondent la civilisation, mais leur dépassement dans l'enthousiasme ou dans le rêve ; non le rappel des tabous majeurs de la société, mais leur transgression dans et par une communauté provisoirement scellée par la participation panique à un acte d'irrespect ou de violence pure.

Au début donc, il y a la danse - classique, celle de l'Académie Royale de Musique et de Danse, dont Gautier est un spectateur pour raison professionnelle, (7) et pour laquelle il a des sarcasmes parfois peu académiques. Par un amer paradoxe, la danse du XIX^e s. lui paraît n'être devenue un art qu'au prix d'un effort opiniâtre pour nier le corps. Elle ne sait unir les hommes et les femmes dans l'unité d'un style qu'au prix d'un effacement des différences. L'exigence de grâce et de légèreté invinciblement féminise le

danseur : avant d'avoir rencontré et admiré Jules Perrot, Théophile Gautier avoue n'avoir pas pu admettre que l'on pût être danseur. Opinion répandue autour de lui : en 1843, dans *La Sylphide* du 30 juin, Petipa est précisément loué de savoir défendre ses prérogatives :

« Sa délicatesse a quelque chose de viril ; elle s'arrête à la limite au-delà de laquelle le danseur semble abdiquer sa dignité d'homme... ».

L'on s'en consolait si l'on assistait à l'apothéose d'une féminité victorieuse ; mais la discipline chorégraphique n'est encore plus gravement le corps féminin. La maigreur de Mademoiselle Fitzjames, par exemple, trop dévouée servante de son art, fera d'elle la cible facile des plaisanteries rituelles où Théophile Gautier passe sa hargne, en fait, contre la misère où est tombée la danse ; les ballerines classiques, désarticulées par une gesticulation tout abstraite, ont « l'apparence d'araignées qu'on inquiète dans leurs toiles et qui se démènent éperdument » (8). Mal irrémédiable : l'opposition la plus calamiteuse s'est établie entre l'abstraction du langage chorégraphique et le charme captieux des corps.

La découverte des danseuses espagnoles est une véritable révélation (9). L'exotisme n'est qu'un mot ; la persistance de la mode qui pousse les ballerines du XIX^e siècle à tenter de capter leur secret semble bien prouver que cette danse paraît combler un manque, guérir un malaise. Serait-ce là, dans cette apparente naïveté, dans cette barbarie primitive, qu'il faudrait chercher le moyen de combler ce hiatus qui contraint le spectateur de l'Opéra à la plus douloureuse dualité, en le sommant de renoncer à la femme pour apprécier la danse ? Car

« la danse est un art tout sensuel, tout matériel, qui ne parle ni à l'esprit, ni au cœur, et qui ne s'adresse qu'aux yeux » (10).

Parce que le choc ressenti devant les danses venues d'Espagne s'est souvent parlé dans un langage équivoque, tant était puissant le poids des censures louis-philippardes, on oublierait à tort qu'il tient sa force des options fondamentales des Romantiques en matière de langage. Le signe « motivé » sera toujours préféré par eux, estimé plus riche et plus proche de la plénitude originelle, que le signe « immotivé ». Parce qu'elle participe du mime, parce qu'elle organise en un langage corporel et analogique les différences et

les affrontements primordiaux qui composent les jeux de la séduction et de la volupté, la danse espagnole échappe au péché originel de la danse classique, condamnée à une insurmontable dualité. Dès lors son pouvoir de transgression est sans limite : ainsi le marquis de Custine, observateur sagace, affirme-t-il, lui aussi, que la lascivité franche des danses espagnoles est infiniment moins indécente que l'hypocrisie gestuelle des danses civilisées (11).

Ce qui est vrai de la danse l'est, d'une façon plus générale et plus grave, de tous nos spectacles. Quand le feuilletoniste attitré de *La Presse* insère, dans ses chroniques hebdomadaires, les comptes rendus des scènes et de spectacles observés aux lieux de l'espace urbain que l'on abandonne à la « barbarie » des ouvriers et des misérables, il est assurément conscient qu'une curiosité subversive et non frivole le conduit à se faire rôdeur des barrières. Lorsqu'il décrit, le 25 juin 1838, pour les lecteurs de *La Presse*, le *Combat de l'ours et du taureau*, il n'est pas impossible qu'il ait été mené par la même passion qui le conduira aux arènes de Madrid, puisque Fontaney, le pionnier français en matière de taureaux, avait suggéré :

« Des courses de taureaux : on en avait de très convenables à la Barrière du Combat, près de Pantin » (12).

C'est l'époque où Théophile Gautier communique aux mêmes lecteurs son enthousiasme pour les *Caprices* de Goya (13). Lui se contente de souligner avec l'ironie pince-sans-rire qui lui est propre le rapport singulier que l'urbanisme bourgeois entretient avec l'animalité, la pourriture et la mort - les rejetant, mais au centre de son espace : c'est « Montfaucon », du 3 juin 1838 (14). A peine l'occasion lui en est-elle donnée, alors éclate l'attente d'un autre spectacle que ce qui a cours sur les scènes parisiennes :

« Le Cirque et le Combat, voilà tout ce qui reste des anciens jeux romains et des fêtes gigantesques données par les empereurs au peuple souverain. Les philanthropes et les amateurs de vaudevilles palingénésiques auront beau dire... les courses de taureaux, comme elles se font en Espagne, et que malheureusement nous n'avons point vues, doivent être le divertissement le plus vif et le plus attachant du monde » (15).

Un an plus tard, le 19 août 1839, il rend compte du spectacle donné par le dompteur Isaac Van Amburg ; la cause de son intérêt, c'est l'enjeu quasi métaphysique du spectacle : voir « jusqu'où va la puissance de la volonté humaine » (16). Il tirera de là sa théorie, un peu aventurée, de la corrida. Mais écoutons la violence de sa protestation contre la décadence du théâtre :

« Par la poignante émotion que donne ce spectacle, nous pouvons comprendre la passion furieuse des Romains pour les jeux du Cirque... Ceci paraîtra cruel à bien des gens, mais au moins ces spectacles inspiraient un noble mépris de la vie, et ne manquaient pas d'une sorte de grandeur sauvage. Selon nous, les vaudevilles qui tournent tout en dérision et font ressortir le côté ignoble des choses, sont beaucoup plus barbares, plus malsains et plus immoraux que les combats du Cirque. Le sang est moins immonde que la boue, et la férocité vaut mieux que la corruption » (16 bis).

Une misérable comédie se donne, sous le titre *Le Tauréador* (sic) ; il y court, et déplore, riant à demi de la naïveté de son désappointement : « Pas le moindre taureau dans la pièce ! » (17).

Excluant la sensualité de la danse, et du théâtre toute forme de violence, le spectacle civilisé, réduit aux artifices misérables de la pointe et du mot d'esprit, est menacé d'étiollement. Avec obstination, dans son œuvre théâtrale et chorégraphique, Théophile Gautier attaquera la convention sur les deux axes de la volupté et de la dérision (18). Reste ce théâtre de la cruauté, restitué d'après le souvenir du Cirque romain, qu'il a autant rêvé que vu, qui oserait disloquer les corps et le langage, bouleverser et mêler les registres de l'âme humaine, désorienter le spectateur pour requérir de lui, par une violence délibérément exercée contre les routines culturelles, une participation et un engagement immédiats et entiers : restent les courses de taureaux.

On le voit : rien ne serait plus faux que de s'imaginer que c'est pour sacrifier au goût de la couleur locale ou en cédant à un entraînement juvénile que Théophile Gautier, à peine arrivé à Madrid, en juin 1840, se jette aux arènes. Il y cherche délibérément un contre-modèle au spectacle parisien, dont il avouait la nausée. L'ennui, c'est que, s'il est assuré d'y trouver ce qu'il veut - une participation immédiate et totale à un spectacle marqué du

sceau de l'horrible - cette expérience d'une émotion excessive de la corrida. n'est en rien un principe de lecture, encore moins d'explication de la corrida. De l'art anémié qui déploie ses pauvres prestiges à Paris, Théophile Gautier en appelait à une régénération par la violence : mais si l'on est placé, avec les courses de taureaux, en présence des enjeux majeurs de l'existence, la maîtrise et l'instinct, la vie et la mort, l'ordre et la brutalité, rien ne nous garantit plus que nous soyons encore en présence d'un spectacle d'art, ni que l'expérience de l'informe ait quelconque rapport avec l'esthétique. En 1846 - lors de la seconde grande étape de son initiation - Théophile Gautier l'avouera :

« Les taureaux sont un spectacle monotone à décrire ; rien n'est plus simple et plus primitif que ce divertissement. Le sujet est la vie et la mort ; - l'intérêt du drame, de savoir qui sera tué, de l'homme ou de l'animal féroce » (19).

Faute d'une pédagogie de l'horreur, la relation du spectacle devient impossible. De fait, la relation des courses de Madrid, en dehors d'un exposé didactique apportant aux profanes les rudiments du vocabulaire requis pour se poser en *aficionado*, se réduit à une morne comptabilité des chevaux étripés et des taureaux massacrés (20). Pis encore au terme d'une corrida minable dont l'attrait a été irrésistible, dans une plaza perdue au fin fond de l'Andalousie, le spectacle manquant par trop de forme, Théophile Gautier avoue sa nausée ; voyant achever un taureau vainqueur d'un matador grotesque, il s'écrit :

« Rien n'est plus ignoble et plus hideux : dès que le péril cesse, le dégoût arrive ; ce n'est plus un combat, c'est une boucherie. Cette pauvre bête, se traînant sur ses moignons, comme Hyacinthe des Variétés, lorsqu'il représente la *Naine* dans la sublime parodie des *Salimbanques*, offre le spectacle le plus triste qu'on puisse voir, et l'on ne désire qu'une chose, c'est qu'elle retrouve assez de force pour éventrer d'un coup de corne suprême ses stupides bourreaux » (21).

Est-il en droit de se plaindre ? La cruauté de ces hommes n'est-elle pas, au fond, de même nature que la curiosité acharnée qui le poussait, comme le

héros de *Militona*, à se placer le plus près possible de l'arène pour ne rien perdre du spectacle ?...

« Les détails du combat, vus d'une trop grande distance, perdent aussi beaucoup de leur dramatique ; on ne saisit plus le jeu des physionomies, et, s'il faut le dire, on ne discerne plus les blessures ; partant l'intérêt et la terreur sont bien moindres » (22).

Les Andalous ne seraient-ils pas plutôt dans le vrai, qui vont jusqu'au bout dans la participation panique à la cérémonie sanglante ?...

« Le dernier, un novillo, fut abandonné aux amateurs, qui envahirent l'arène en tumulte, et le dépêchèrent à coups de couteau ; car telle est la passion des Andalous pour les courses, qu'il ne leur suffit pas d'en être spectateurs, il faut encore qu'ils y prennent part, sans quoi ils se retireraient inassouvis » (23).

Voilà certes le meilleur moyen d'échapper à la nausée : spectacle pur des affadissements de la catharsis aristotélicienne, épargné par les artifices savants de la distanciation, lorsque, la frontière magique transgressée, les spectateurs deviennent acteurs (24).

Si Espagnol qu'il se veuille et se rêve, bien entendu Théophile Gautier ne joue pas le jeu jusqu'au bout ; il est trop civilisé pour que l'inassouvissement ne le guette à l'issue d'un spectacle qui, pour toucher à des enjeux élémentaires et primordiaux, ne saurait demeurer spectacle, faute de s'assujettir à la rigueur d'une norme et d'une règle. A défaut de catharsis, il faut au moins une sublimation, capable d'annexer le jaillissement informe de la violence au royaume de l'art. Voyons comment, en 1846, aux courses royales de Madrid, il parvient à échapper à la nausée qui le menace, devant la profusion des massacres : par la ressource subtile d'une image esthétique qui transforme les traces sanglantes laissées par les taureaux que l'on a traînés vers la boucherie en un feu d'artifice dessiné, instantané saisissant, sur le sable de l'arène.

« Détail puéril et bizarre », dit-il en s'excusant, que ces « traînée(s) parabolique(s), partant d'une mare de sang et aboutissant à

la porte du matadero, que nous ne saurions mieux comparer qu'à une courbe décrite en l'air par le vol des bombes dans les gravures des villes assiégées. A la fin du combat, ces raies, de plus en plus nombreuses, formaient comme une espèce de bouquet de feu d'artifice sanglant, bien digne de terminer la *Corrida de toros de corte !* » (25).

Moment d'équilibre paradoxal et de sublimation par l'esthétique, où l'extrême proximité et l'extrême distance en viennent à se confondre, par la grâce d'une image picturale où le sang et le feu, l'ignominie et la lumière, la beauté et la violence se signifient mutuellement dans le va-et-vient vertigineux d'un jeu métaphorique.

Il importe tout d'abord que Théophile Gautier, même s'il n'en a pas eu clairement conscience en 1840, a fait son apprentissage d'*aficionado* à un moment crucial de l'évolution historique qui devait mener, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, à la course telle qu'elle est de nos jours ordonnée. On sait en effet que jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les courses de taureaux, institution nationale, avant d'être un spectacle, sont une fête dont la fonction sociale est aussi de célébrer l'adhésion unanime aux institutions monarchiques et aux valeurs aristocratiques. De là leur double aspect : rituel aristocratique, dérivé de la chevalerie, elles donnent aux seigneurs de la Cour l'occasion de faire la preuve de leur valeur sous les yeux du Souverain et du Peuple ; l'art de toréer à cheval a une importance primordiale, et se trouve le premier soumis à des règles précises, comportant une mise à mort par des *picadors* montés (26).

Parallèlement à ce rituel très officiel et très sévère, se déploient des jeux populaires à thème tauromachique, mais qui allient, selon une tradition très carnavalesque, la dérision, la parodie, le grotesque, à l'exercice collectif de la violence. Les gravures de Goya recueillies dans la *Tauromaquia* (27) sont d'excellents documents qui permettent de s'en faire une idée. On y constate le surprenant encombrement de l'arène envahie par une cohue disparate et déguenillée, par des grappes humaines acharnées sur un taureau qui fait front simultanément aux banderilles, aux piques, à l'épée... Des jeux d'acrobatie, prouesses de saltimbanques ou surenchères de témérité, mêlent leurs fioritures fantaisistes au drame de la mise à mort : un homme, debout sur une table, s'apprête à sauter par-dessus le taureau, un torero s'est fait lier à une chaise avant de procéder à la mise à mort, un autre toréé avec son

chapeau... Le lâcher des chiens, les fameuses *banderillas de fuego*, en principe destinés aux taureaux sans courage, soulignent l'alliance toujours présente du burlesque et de la festività somptuaire.

A Madrid même, à l'époque où Gautier y séjourna, les relations de voyageurs s'accordent à constater les survivances de cet état de choses. Ainsi la mimique burlesque, avec laquelle l'alguazil jouait l'épouvante la plus totale en remettant les clefs de l'arène à la Présidence, est décrite tant par Mérimée que par Gautier. Mais ce dernier, poussé par sa passion, s'est aventuré en des lieux très reculés, où se donnaient des spectacles qui n'avaient d'autre prétention que de divertir - telle cette course de taureaux *embolados*, à Puerto de Santa-Maria, dont nous avons déjà parlé, et où

« Un *barco de vapor* en osier, recouvert de toiles et monté par un équipage d'ânes vêtus de brassières rouges et coiffés tant bien que mal de chapeaux à trois cornes... »

poussé au milieu de l'arène, sert de cible à la fureur du taureau, ou encore un *picador* tue le taureau d'un coup de lance

« où était caché un artifice dont la détonation fut si violente que l'animal, le cheval et le cavalier tombèrent à la renverse tous les trois : le premier parce qu'il était mort, les deux autres par la force du recul » (28).

Toutes gentilleses devant lesquelles Théophile Gautier n'est pas homme à faire la petite bouche : « Cette course, annonce-t-il, nous réjouit fort par une foule d'incidents burlesques » (29). Mais il n'est pas à l'abri du dégoût...

Dans les grandes villes, toutefois, cette forme de réjouissances était déjà largement supplantée par les courses plus régulières que surent imposer les grands maîtres du début du XIX^e siècle. Une réforme, préparée par Pepe Illo (30), auteur du premier traité imprimé de tauromachie, commencée par Pedro Romero (31), qui codifia la difficile *suerte de recibir*, avait été souverainement achevée par le grand Montes (32), que Théophile Gautier ne fut pas le premier à encenser. Ce dernier, aristocrate venu à l'arène, commença à toréer à l'époque même où Ferdinand VII fondait à Séville la première école de tauromachie (33). Corrélatrice de l'apparition d'un professionnalisme institué, cette réforme aboutit à donner une prééminence au torero investi du privilège de la mise à mort : non plus *matador*, désigné,

primus inter pares, parmi les banderilleros présents, mais, comme Théophile Gautier aime à le préciser, *espada*, spécialiste de l'épée, maître et ordonnateur de la cérémonie, assumant seul la responsabilité de ce qui se passe dans l'arène (34). Symbole de cette promotion du torero, qui confère au *torero* à pied une dignité équivalente à celle des jeux de chevalerie, l'« habit de la lumière », inventé par Montes lui-même, définitivement adopté après lui. Alors surtout s'institue l'ordonnance stricte de la course en trois *tercios*, que Théophile Gautier résume très clairement :

« La pièce est invariablement divisée en trois actes, qui pourraient s'intituler : la lance, la banderille et l'épée » (35).

Ainsi donc la mutation que subissaient les courses de taureaux offrait à Théophile Gautier ce qu'il semblait rechercher : l'intégration de la violence, du danger et de la mort à un spectacle rigoureusement codifié. L'introduction d'un nouvel enjeu, la beauté inimitable qui naît de la maîtrise de soi en présence d'un danger mortel, offrait une voie à la sublimation des émotions élémentaires dont le comblait et l'accablait le spectacle des courses.

Théophile Gautier semble avoir, en 1840, fugitivement perçu cette mutation. Du reste il donne à entendre que dès août 1840, il n'ignorait plus rien des règles de la tauromachie. Sa notice sur Montes, ses appréciations sur la régularité de la mise à mort, sont d'un expert consommé. Et dans son article sur les courses de Madrid, écrit à Grenade au cours du mois d'août, l'apparition du mot, « tauromaquia » (36) (en italiques) donne à penser qu'aux informations orales sans doute collectées en Andalousie auprès d'un entourage plus indulgent à sa passion que ses amis madrilènes, il a probablement dès cette époque ajouté des connaissances puisées dans la fameuse *Tauromaquia completa* que Montes avait publiée sous son nom en 1836 (37). Un paragraphe de ce récit, effectivement, tranche nettement sur le reste de l'article par le niveau des connaissances : la notion ni le mot de *querencia* ne sont usuels hors du cercle restreint des vrais amateurs de courses, le mot *diestro* appartient au vocabulaire de Montes (ou de Lopez-Pelegrin son porte-plume), dont Alexis de Valon (37 bis) appréciera l'inimitable saveur d'archaïsme solennel. Il n'est pas jusqu'au curieux mélange de compétence et d'inexactitudes qui ne décèle une lecture un peu hâtive, comme quand Théophile Gautier entreprend de définir *cogida* et *suerte* (38). Il est assez sûr de ses progrès, le 22 septembre 1840, pour écrire fièrement à ses parents :

« Mon article sur les courses de taureaux (de Madrid) vous a fait plaisir, mais je suis bien plus fort à présent et je pourrais en écrire le double : j'allongerai tout cela dans le volume... » (39).

Il ne prévoyait sans doute pas que quelque trois ans s'écouleraient entre son voyage et la publication du volume ; *Tra los montes*, du reste, ne comportera pas les ajouts projetés ; on peut donc penser qu'en donnant *La Tauromachie* (sic) au *Musée des Familles*, en août 1843, il utilisait un « reliquat » et se débarrassait d'un dossier initialement constitué à d'autres fins (40).

Mais, s'il a perçu cette évolution, il se pourrait bien qu'il n'ait ni apprécié, ni peut-être compris l'importance et l'originalité du travail de Francisco Montes, en dépit de l'admiration bruyante qu'il lui voue dans toute son œuvre. Alors qu'il a la chance d'assister à une course donnée par Montes à Malaga, en août 1840, son compte rendu est étrangement vide. En vain s'excuse-t-il sur la crainte des redites (41). Il avoue sans détour sa frustration. Peu sensible apparemment à l'art de toréer, il ne parle que de « la manière de tuer »...

« remarquable par la précision, la sûreté et l'aisance de ses coups ; avec lui, toute idée de danger s'évanouit ; il a tant de sang-froid, il est si maître de lui-même, il paraît si certain de sa réussite, que le combat ne semble plus qu'un jeu ; peut-être même l'émotion y perd-elle. Il est impossible de craindre pour sa vie ; il frappera le taureau où il voudra, quand il voudra, comme il voudra. Les chances du duel sont par trop inégales ; un *matador* moins habile produit quelquefois un effet plus saisissant par les risques et les chances qu'il court » (42).

Que trop d'« art » s'introduise dans la corrida, et Théophile Gautier n'est plus d'accord : ou, plus exactement, il redoute qu'un savoir-faire, une technique trop assurée d'elle-même, suppriment les enjeux du spectacle. Résistance bien révélatrice de ce qu'il attend, en définitive, de « l'art » : annexer à l'ordre de l'humain ce qui excède l'humain. Pas d'esthétique sans risque : il consentira à avouer qu'il a été ému par Montes, mais c'est au spectacle d'une course manquée (la seule qu'il juge digne d'un compte rendu détaillé), où l'exceptionnelle bravoure du taureau n'a permis au *diestro* qu'une mise en place sommaire avant une estocade expéditive et irrégulière

(43). Trichant au jeu du danger, Montes se trouve exposé à un autre risque : celui de l'impopularité, les huées de la foule. Il intéresse alors de nouveau Théophile Gautier :

« Quant à Montès, il était livide, son visage verdissait de rage, ses dents imprimaient des marques sanglantes sur ses lèvres blanches... »,

qui avoue s'être associé à « l'horrible bacchanale » dont le public a salué l'exploit frauduleux (44). Alors il se sent Espagnol :

« Ceci paraîtra sans doute d'une barbarie bien raffinée ; mais les *aficionados*, tous ceux qui ont vu des courses, et qui se sont passionnés pour un taureau franc et brave, nous comprendront assurément » (45).

La « barbarie raffinée », à vrai dire, il ne sait plus très bien si elle est du côté de Montes, qui tue avec tant d'élégance que l'on oublie qu'il tue, ou du côté du public, qui sacrifie son idole à l'admiration pour la bravoure d'un taureau... Aussi bien est-ce du côté de l'autre tauromachie, celle d'avant Montes, qu'il se rejette, en allant voir les péripéties burlesques dont le régalaient les courses de Puerto de Santa-Maria, sans illusion toutefois sur leur pouvoir de sublimer l'émotion « barbare ». Frustration des deux côtés. Pour en sortir, Théophile Gautier trouve alors un expédient stylistique : lorsqu'il raconte la dernière corrida de son séjour, à Jerez, du 4 au 11 septembre, il élabore à partir de choses vues, une composition à la manière de Goya : moins celui de la *Tauromaquia* que celui des *Caprices* et des *Disparates*. Des hommes travestis en Mores, comme ceux que silhouette Goya ; un singe qui, dans un jeu de métaphores parodique et burlesque, est substitué au torero : l'horreur et l'angoisse sont à la fois signifiées et conjurées par le burlesque. Car la scène est, de surcroît, tragique : un garçon de place, un Noir, est tué par le taureau - avec les « Mores », le seul détail dont le *Carnei* garantit la véracité (46). Aussitôt ressurgit le nihilisme qui fascinait Théophile Gautier dans les *Caprices* de Goya, avec le « Nada, es un moro » que jette le public (47) ;

« mais, si les hommes se montrèrent insensibles à sa mort, il n'en fut pas de même du singe, qui se tordait les bras, poussait des

glapissements affreux et se démenait de toutes ses forces pour rompre sa chaîne » (48).

Pour exprimer sa fascination pour ce qu'il y a d'excessif dans la corrida, Théophile Gautier recourt à des techniques d'art plastique, selon une esthétique de la violence qui lui permettra de suggérer « l'indéfini du possible » (49) qu'il admirait chez Decamps. Et Goya est l'intercesseur, non au titre « d'interprète d'une Espagne-type » et maître de « toute la couleur locale de la péninsule » (50), encore moins pour « l'exactitude irréprochable... des différentes *suertes* et *cogidas* », mais bien « pour ses ombres mystérieuses et ses couleurs fantastiques » (51), l'univers des *Caprices* faisant irruption dans celui de la *Tauromaquia* pour suggérer qu'ici ou là c'est toujours à un spectacle suscité par « le sommeil de la raison » que nous assistons. Car c'est évidemment du ciel noir des *Caprices* ou des *Disparates* que surgit alors

« un énorme hibou (qui) s'abattit au milieu de la place : il venait sans doute, en sa qualité d'oiseau de nuit, chercher cette âme noire pour l'emporter au paradis d'ébène des Africains » (52).

A chercher l'identité de ce hibou égaré au lieu solaire éminemment, et pourtant voué à la nuit, qu'est la corrida, on n'aura que l'embarras du choix, entre celui qui, au premier plan de *El sueño de la razón produce monstruos*, s'apprête, les ailes déployées, à emporter l'esprit du songeur accablé, et l'énorme rapace nocturne qui pose une serre menaçante sur le couple ligoté de *No Hay Quien nos desate* ?

Sans couleur de reportage, cette description de corrida est en fait un discours sur la corrida : et cet exercice, très romantique, de réalisme visionnaire a une valeur polémique. Deux voies étaient en effet offertes à Théophile Gautier pour concilier les courses de taureaux avec sa sensibilité d'esthète. Une voie que l'on appellerait volontiers solaire, par l'ordonnance de la course en un spectacle cérémoniel rigoureusement réglé. L'enjeu mortel, évidemment toujours présent, serait alors soumis à l'exécution d'un jeu, au déploiement d'une chorégraphie où le respect des lois n'est pas seulement garantie de sécurité pour l'homme, mais aussi hommage à la bête, qui ne figure plus au titre d'une victime brutale à exterminer, mais d'acteur dans une tragédie. Théophile Gautier, protestant contre Montes qui enfrei-

gnait ces règles, semble oublier ou ignorer que c'est lui qui les avaient définies et imposées ; qu'il n'était pas seulement le technicien efficace de la mise à mort, mais un législateur de l'arène. En haine du classicisme, Théophile Gautier préfère la voie nocturne ; à l'épuration tragique, il préfère (provisoirement ?) les inégalités et les grossièretés du commentaire dont le grotesque entoure et recouvre les enjeux de la course : l'angoisse et la mort. Le Carnaval, faisant surgir dans le visible une réalité occultée, impose aux êtres - devenus emblèmes - une défiguration, une déformation caricaturale conformes à une esthétique de la monstruosité. Dans le *Voyage en Espagne*, c'est surtout la corrida burlesque, rêvée et écrite à travers le « microcosme » de Goya, (53) qui, suspendant l'intensité passionnelle de la participation magique à un spectacle de cruauté, permet à Gautier de s'arracher à sa fascination, tout en explicitant les raisons.

Constat d'échec ? Faut-il conclure sur la méconnaissance, par Théophile Gautier, des réalités de la corrida, à cause des idées préconçues qu'il en avait formées avant d'aller en Espagne ? Ce serait oublier son évolution ultérieure - qui conduit, notamment, à *Militona*. Pour ne pas dépasser trop abusivement le délai imparti pour une communication, nous voudrions seulement esquisser rapidement d'autres aspects de la théorie du spectacle élaborée par Théophile Gautier en fonction de son expérience espagnole.

D'abord la lecture du manuel de Montes, si elle ne l'a pas immédiatement aidé à comprendre la corrida, a été cependant, à long terme, d'une incontestable fécondité littéraire. Il faut le dire : sans ce livre, Théophile Gautier n'aurait probablement pas eu la hardiesse de se représenter la course, vue *du point de vue du torero*. Ce n'est qu'en 1849, à Bilbao, et en 1856 à Bayonne, qu'il fréquentera effectivement le monde des taureaux (54). Mais il a pu déjà, dès 1840, imaginer, dans une sorte de projection identificatoire, l'univers du torero en action ; l'idée même de *Militona* dérive de là. A quoi l'ont aidé les premiers paragraphes de la *Tauromaquia*, point de départ d'une thématique du regard : dominateur, fascinateur, séducteur, le regard du torero reste froid au plus fort du danger (55).

Cette identification imaginaire aboutit toutefois très vite à une exaltation des enjeux narcissiques de la course - au cœur de l'intrigue de *Militona* - solennellement affirmés dans *La tauromachie* :

« Quand Montes vient d'abattre un taureau par une de ces estocades étincelantes, rapides comme la foudre et la pensée, et

qu'il est applaudi par des milliers de mains brunes et de mains blanches, il n'est personne qui ne désirerait être à sa place.

C'est un héros dans la force du terme, et, quoi qu'en puissent dire les poltrons, jouer sa vie sur un coup de dé est une belle chose, que ce soit pour conquérir un trône ou un applaudissement » (56).

Affrontement de la mort, jeu de séduction et jouissance narcissique : Théophile Gautier traite d'une manière personnelle le lieu commun de la paradoxale féminité du torero. Significativement, le mot « élégance » revient pour qualifier le travail à la cape de Montes (57). A Madrid, il admire l'audace du petit *banderillero* Majaron, qui « quelquefois même battait un entrechat avant de se retirer ». Et surtout Théophile Gautier relève à quel point l'habit de fête du torero signe son appartenance au monde de la mascarade. Au moment solennel de la mise à mort, cette futilité du narcissisme vestimentaire éclate comme une énigme nécessaire :

« Ils sont là tous les deux face à face, seuls ; l'homme n'a aucune arme défensive ; il est habillé comme pour un bal : escarpin et bas de soie ; une épingle de femme percerait sa veste de satin ; un lambeau d'étoffe, une frêle épée, voilà tout ».

Contrairement à son adversaire,

« l'homme a son épée et son cœur, douze mille regards fixés sur lui ; de belles femmes vont l'applaudir tout à l'heure du bout de leurs blanches mains ! » (58).

Cette alliance paradoxale du masculin et du féminin reconduit donc la corrida à la danse, dont elle est l'exacte antithèse : non annulation, mais exaspération des différences. Mais c'est une donnée essentielle qui, justement, prouve l'appartenance de la corrida au monde du spectacle - mieux, comme il le dit dans *En Espagne*, de la « fantasmagorie » :

« Ce mélange de travestissement et de réalité étonne plus qu'on ne saurait dire ; on cherche involontairement la rampe et les coulisses, et l'on est tout surpris de voir cette fantasmagorie encadrée dans les objets les plus réels » (59).

D'où le recours, une fois de plus, à Goya - non celui des gravures, mais le peintre des jeunes filles et des *majas* :

« Les couleurs tendres des capes prenaient des nuances charmantes : - quel dommage qu'il n'y ait pas là un Goya avec sa palette » (60).

Alliance « bizarre et naturelle », dit Gautier, « de la tendresse et de la barbarie » (61) : *Militona* tissera, entre la mort et la femme, entre le taureau et la séduction, un réseau de troubles correspondances métaphoriques.

Si un torero peut évoquer un baladin, pourquoi un maître danseur ne serait-il pas capable de vivifier le ballet en lui infusant l'énergie qui lui manque si déplorablement ? Dans *Militona*, Juancho toréé éperdument, comme sur les scènes d'Europe Jules Perrot danse, pour re-conquérir une *manola* fascinée dès le premier coup d'œil, et pourtant depuis toujours déjà perdue. Converti à la danse classique, selon un itinéraire qu'il retrace dans sa « fantaisie » « Yeux verts et talons roses » (62) - itinéraire qui passe par l'Espagne ! - Théophile Gautier s'y comporte en poète : il *intéresse* la partie, en y jouant son destin d'homme et d'amoureux, et aussi ses hantises les plus personnelles. L'insistance avec laquelle il revient - comme d'ailleurs Jules Perrot - sur le thème de la femme double, la morte et la vive, la terrestre et la céleste, après tout pourrait être la projection sur la scène de la dualité à laquelle le condamne le spectacle de la danse. Dans *La Péri*, encouragé par son succès de *Giselle*, il réalise un rêve suscité par la vue des danseurs espagnols :

« le pas des schalls par des almées et des bayadères offrirai(t) assurément un attrait qu'il(...) n'(a) pas, exécuté(...) par les danseurs ordinaires » (63).

Secrète almée du poète, Carlotta devra danser la danse de l'abeille... (64). A l'érotisme se joindra le risque : elle fera, terrestre, le « saut du rêve », à en rompre les bras de Petipa...

Révolutionnaire timide, chercheur aventureux mais velléitaire, Théophile Gautier en définitive n'a pas été souvent récompensé par le jugement de la postérité pour ses authentiques hardiesses et ses nobles impatiences. Découvreur de la tauromachie (en somme c'est lui qui a acclimaté le mot

dans la langue française), il a eu la chance ou la malchance d'intervenir à un moment de transition qui ne lui rendait pas la tâche simple. Du moins a-t-il eu le mérite de pousser jusqu'au bout ses intuitions un peu désordonnées. *Militona* propose d'une manière suivie et cohérente une correspondance métaphorique entre la corrida et l'érotisme. Qui d'autre, avant Bataille, aurait rêvé la hardiesse des dernières phrases de *Militona* ? (65) C'est cette injustice que nous voudrions réparer : s'il a aimé et décrit la corrida d'une manière parfois incohérente et confuse, il a essayé de fixer le vertige proprement métaphysique où elle le jetait ; et surtout il a su comprendre, à cette lumière trouble, qu'il n'y a pas d'art, pas de jouissance esthétique où ne pointe, sous une forme ou sous une autre, la corne du taureau, ou du moins son ombre.

NOTES

(1) Les témoignages en sont brièvement rassemblés par G. Guillaumie-Reicher, *Théophile Gautier et l'Espagne*, 1936, pp. 288-289. On y ajoutera la lettre écrite à Carlotta Grisi, de Bayonne, le 25 septembre 1856, où il emmène sa compagne Ernesta aux courses : « Ernesta a supporté le sang avec assez de bravoure et rapporte une superbe cocarde de taureau. Elle a été présentée à Cucharès, le plus célèbre torero d'Espagne ». (Lov. C. 478, f° 7). Cucharès est le même que Francisco Arjona (1818 - 1868), rival de *Chiclanero*, dont il est question dans *En Espagne* et qui est nommé dans *Militona*.

(2) On aimerait prolonger dans ce sens les précieuses indications données par R. Snell, *Théophile Gautier, a romantic critic of visual arts*, Oxford, 1982, dans son chapitre VI, « Nineteenth-century Pagan », section 2d, « Violence », pp. 129-132.

(3) Ni G. Guillaumie-Reicher, dont le chapitre est une simple compilation des textes de Gautier, ni J. Rose, dans sa thèse *Les Voyages méditerranéens de Théophile Gautier*, Montpellier, 1974, ne manifestent de vive curiosité pour ce sujet.

(4) C. Popelin, *La Tauromachie*, Seuil, 1980 (1ère éd. 1970), cite brièvement, p. 153, Théophile Gautier (en lui attribuant d'ailleurs une phrase de Mérimée), à propos de Montes, et parle du « légendaire récit de son *Voyage en Espagne* ». (Seuls Montherlant, J. Peyré et Hemingway trouvent grâce à ses yeux).

(5) Les textes sont répertoriés par M. Rees, *French Authors on Spain, 1800-1850*, Londres, Grant and Cutler, 1977. Une analyse des discours sur la corrida, d'après les textes français est fournie par L.-F. Hoffmann, *Romantique Espagne, L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Princeton University Press et Presses Universitaires de France, 1961, p. 93 à 99. Le premier journal de critique tauromachique se fonde à Madrid autour des années 1850.

(6) A défaut de l'article sur le mythe romantique de la corrida que se devait de nous donner la revue *Romantisme* dans son numéro spécial *Sangs* (N° 31, C.D.U. S.E.D.E.S., 1981), on lira la très intéressante contribution de M. Agulhon, « Le sang des bêtes. Le problème de la protection des animaux en France au XIX^e siècle », p. 81 à 112. On y apprend notamment que la Société Protectrice des Animaux est fondée en 1846, soit au moment où paraissent *Carmen* et *Militona*, deux romans qui font une place plus ou moins importante à la tauromachie.

(7) Depuis le 26 août 1836, il est chargé, avec Gérard de Nerval, du feuilleton des spectacles de *La Presse*.

(8) Feuilleton de *La Charte de 1830*, 18 avril 1837. Théophile Gautier assurait aussi ce feuilleton, en collaboration avec Gérard de Nerval. L'article a été republié dans *Fusains et Eaux-fortes*, 1880, p. 91 à 98. Tout ce paragraphe, d'une verve féroce, est à lire.

(9) Cette découverte se produit, pour Théophile Gautier comme pour le public parisien, en 1837. « Cirque Olympique : Danseurs espagnols ». Quelques mois plus tard, le 29 septembre, Théophile Gautier rend compte de l'exposition de tableaux espagnols : « Beaux-arts : Collection de tableaux espagnols ». Une bibliographie sur la danse est donnée par L.-F. Hoffmann, op. cit., p. 109 à 116.

(10) *Fusains et Eaux-fortes* p. 94.

(11) « Comment se fait-il que cette danse si chaude, si impétueuse, aux mouvements si accentués, aux gestes si libres, ne soit nullement indécente, tandis que le moindre écart d'une danseuse française est d'une immodestie si choquante ? C'est que la cachucha est une danse nationale d'un caractère primitif et d'une nudité si naïve qu'elle en devient chaste... » (*Fusains et Eaux-fortes*, p. 95). Pour le marquis de Custine, voir *L'Espagne sous Ferdinand VII*, publié chez Ladvocat en 1838. C'est la relation d'un voyage de 1831, où l'auteur a pu voir les débuts de Francisco Montes. C'est peut-être lui qui a donné l'idée à Théophile Gautier de publier le facsimilé d'une affiche de corrida. Il parle du *boléro* et du *fandango* dans sa lettre XII (tome I, p. 181-282). Dans le « fandango naturel », c'est-à-dire celui qui se danse dans les rues, « les danseurs paraissent transformés en personnages symboliques, par les passions qu'ils expriment... Ils deviennent des types d'amour, de volupté, de grâce, des allégories vivantes, des emblèmes poétiques... C'est de l'art assurément, mais si déguisé qu'il fait tout l'effet de la nature ». Le même plaidoyer sera, bien sûr, repris par Théophile Gautier dans le *Voyage en Espagne*, chapitre XII, p. 322 et 323.

(12) *Scènes de la vie castillane et andalouse*, 1835, réédité en 1839 : c'est le recueil des articles publiés de 1831 à 1835 dans la *Revue des Deux Mondes*.

(13) « Les Caprices de Goya », *La Presse*, 5 juillet 1838. Sur l'histoire complexe de ce texte, voir Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, T I, p. 165 et p. 245 ainsi que Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, éd. Garnier-Flammarion, texte établi, présenté et annoté par Jean-Claude Berchet, p. 425. En 1842 seulement, dans la seconde publication de l'article, pour le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, Théophile Gautier ajoute un développement sur la *Tauromaquia* de Goya. Sur les étapes de la connaissance de Goya en France, cf. Nuñez de Arenas (Manuel) « La Suerte de Goya en Francia », *Bulletin Hispanique*, 1950, LII, p. 229-273, et Ilse Hempel-Lipschutz, *Spanisch Painting and the French Romantics*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972. Sur le rôle joué par Goya sur l'imaginaire espagnol de Théophile Gautier, on lira les très suggestives hypothèses du même auteur, dans

« Théophile Gautier et son Espagne retrouvée dans l'œuvre gravé de Goya », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, N° 2, Montpellier, 1980, p. 9 à 34.

(14) Feuilleton de *La Presse*, plus tard recueilli dans *Caprices et Zigzags*, 1845. Il y aurait lieu de s'interroger sur le rapport de ce titre avec les « Caprices » de Goya.

(15) Feuilleton sans titre de *La Presse*, 23 juillet 1838.

(16) et (16) bis Feuilleton de *La Presse* : « Théâtre de la Porte Saint-Martin, les bêtes de Van Amburg ».

(17) *La Presse*, feuilleton du 21 octobre 1832. La pièce, une « Comédie en trois actes, mêlée de chants », se donna au Palais-Royal à partir du 18 octobre 1839. Son auteur, plus fécond qu'original, était Duveyrier Anne-Joseph, dit Mélesville.

(18) Voir Claude Book-Senninger, *Théophile Gautier, auteur dramatique* Nizet, 1972.

(19) « En Espagne », dans *Loin de Paris*, p. 208.

(20) Ce n'est pas une simple impression de lecture. Le 11 juillet 1840, de Grenade, Théophile Gautier écrit à E. de Girardin, son patron, à propos de ce texte : « La course de taureaux est en route ; je vous avertis d'avance que c'est un peu farouche ; il y a beaucoup d'événements et de boyaux répandus... » *La Presse* devait publier cet article les 25 et 26 août 1840.

(21) *Voyage en Espagne*, éd. cit., chap. XV, p. 383. Il s'agit de la troisième corrida relatée par Théophile Gautier dans son *Voyage*, celle de Puerto de Santa-Maria, à laquelle il a assisté à la fin d'août 1840.

(22) « En Espagne », p. 207.

(23) *Voyage en Espagne*, chap. XV, p. 387.

(24) Une intuition comparable est rendue par un moyen opposé par Fontaney (« Une course de taureaux à Aranjuez », *Revue des Deux Mondes*, 1831/4, p. 279 à 302). Le récit est si chargé d'incidents que sans doute il faut y voir un pur montage didactique et mythique. Le taureau saute dans le couloir, et de là dans les gradins, provoquant une brève panique. Théophile Gautier n'a pas été privilégié d'une telle aventure, mais il en évoque voluptueusement la possibilité : *Voyage en Espagne*, chap. VII, p. 129.

(25) « En Espagne », p. 205.

(26) Ce sont de telles courses, de caractère officiel (et déjà marquées d'archaïsme) que Théophile Gautier a vues en octobre 1846, lors des fêtes données à l'occasion du mariage de l'infante avec le duc de Montpensier, et qu'il relate dans « En Espagne ».

(27) *La Tauromaquia, Colección de las diferentes suertes y actitudes del Arte de lidiar los toros*, inventadas y grabadas por Don Francisco de Goya y Lucientes. Théophile Gautier ne l'a certainement pas connu avant 1840 : voir notes 12 et 23. A propos des « taureaux sauteurs », il fait allusion à la gravure *Desgracias Acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del alcade de Torrejon*.

(28) *Voyage en Espagne*, p. 383.

(29) *ibid.* p. 382.

(30) Ou Jose Delgado Guerra, 1754-1801. Goya a immortalisé le moment de sa mort dans l'arène de Madrid.

(31) 1754-1839 « Géant du toréo », c'est à lui que Ferdinand VII confia la direction de l'école de tauromachie de Séville. Il avait soixante-dix-sept ans, mais dépêchait encore ses deux taureaux, à Madrid, en 1831... (voir C. Popelin, *La tauromachie*, p. 209 et 210).

(32) Francisco Montes, dit Paquiro, 1805-1881.

(33) Le 28 mai 1830. L.-F. Hoffmann (op. cit., p. 96) relève la réaction scandalisée de la *Revue des Deux Mondes*, 1830, t. III.

(34) Théophile Gautier a été frappé par cette attitude qui, dit-il, distingue Montes de tous les autres toreros qu'il a vus : *Voyage en Espagne*, p. 315.

(35) « En Espagne », p. 208. Remarque un peu sommaire : il faudrait préciser que Montes avait considérablement réduit le rôle des picadores, en leur donnant une pique courte, qui ne permettait plus la mise à mort. Gautier sait que le nombre des banderillas est fixé à quatre paires : il décrit correctement la technique de la mise à mort, où le torero doit « passer le bras entre les cornes de l'animal et lui donner l'estocade entre la nuque et les épaules... » (*Voyage en Espagne*, p. 318). Il est vrai que pour cet article publié en août 1842, il a pu utiliser les textes de Mérimée, réédités précisément dans *Mosaïque* cette année-là.

(36) p. 140. Le contexte oblige à penser que Théophile Gautier pense à celle de Montes, voir note suivante.

(37) *Tauromaquia completa, o sea el Arte de torear en plaza*, tanto a pie como a caballo, escrita por el celebre lidiador Francisco Montes, y disputa y corregida escrupulosamente por el editor ; va acompañada de un discurso historico apologetico sobre las piestas de toros, y de una tercera parte en que se proponen las mejoras que deberia sufrir este espectáculo. Madrid, imp. J.-M. Repullés, 1836.

(37) bis Après Théophile Gautier, qui donna au *Musée des Familles*, en août 1843, de longs extraits traduits de Montes, ce jeune auteur (1818-1851), ami de Mérimée et d'E. Piot (sa photographie figure dans un dossier Piot de l'Institut), l'utilise à son tour, dans un article de la *Revue des Deux Mondes* qui marque un tournant décisif dans l'image proposée au public français de la course de taureaux (« La Decima corrida de toros », 1er avril 1846).

(38) Ce paragraphe didactique se trouve p. 134 du *Voyage en Espagne*. La querencia n'est pas à proprement parler un « gîte ». Et Théophile Gautier confondra toujours la *cogida*, accident toujours regrettable et heureusement exceptionnel et la *cabezada*, coup de tête que donne le taureau lorsqu'il atteint le leurre ou s'en dégage. Théophile Gautier n'a pas été sensible à la poésie du mot que Montes emploie fréquemment, et qui appartient à l'argot des toreros, *achazo* (coup de hache). Et la *suerte*, mot peu traduisible, ne désigne pas une attaque, mais toute une espèce d'acte tauromachique.

(39) Lettre à sa famille, de Valence. Lov. C. 472, f° 40-41.

(40) A l'origine, l'idée, assez brillante, était probablement d'illustrer la *Tauromaquia* de Montes par celle de Goya (voir Lovenjoul, *Histoire des Oeuvres*, t. I, p. 257). L'exécution a été assez imparfaite. Il est difficile de savoir de quelle « *Tauromaquia* » parle Gautier dans son billet à Eugène Piot : « Prête-moi la *Toromaquia* (sic) pour un instant, après je t'appartiens » (Lov. C. 485, f° 220), que lise Hempel-Lipschutz propose, non sans vraisemblance, de dater de juillet 1840, à l'époque où Théophile rédige son article sur les courses de Madrid (art. du *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, N° 2, 1980, p. 24 et note, p. 33). L'important est la présence de deux « modèles » différents pour comprendre les courses - et la difficulté que Théophile Gautier a eue à les harmoniser, faute de bien analyser leur opposition.

(41) *Voyage en Espagne*, p. 313. Suit une comptabilité : 3 jours, 24 taureaux, 96 chevaux. Des « coups remarquables » qu'il promet, en revanche, il ne dira rien.

(42) *ibid.*, p. 316

(43) *ibid.*, p. 318. « L'épée lui était entrée dans le front et avait piqué la cervelle, coup défendu par les lois de la tauromachie ».

(44) *ibid.*, p. 319. En 1846, au contraire, il excuse Arjona d'avoir porté cette même estocade (dont il donne, d'après Montes qui la condamne, le nom technique ; *atronar*). Il se range alors parmi les « aficionados romantiques » (« En Espagne », p. 202) : ce qui prouve au moins qu'il a discuté la question avec d'autres passionnés de tauromachie.

(45) *ibid.*, p. 316

(46) *Voyage en Espagne*, p. 385 à 387. Le carnet de voyage de Théophile Gautier conservé à la Bibliothèque Lovenjoul sous la cote C. 416, note seulement « place de taureau immense, très belle - nègre tué - grands bœufs qu'on fait paraître... »

(47) Peut-on en rapprocher le *Nada y nadie* qui obsédait Théophile Gautier ? Voir I. Hempel-Lipschutz, art. cit., p. 29.

(48) *Voyage en Espagne*, p. 386.

(49) Voir R. Snell, *Théophile Gautier, a romantic critic of the visual arts*, p. 129.

(50) I. Hempel-Lipschutz, art. cit., p. 26.

(51) *Voyage en Espagne*, chap. VIII, p. 172. Cette phrase figure dans un ajout de 1842 à l'article sur Goya, annexé au *Voyage en Espagne* en 1845.

(52) *Voyage en Espagne*, p. 387

(53) Sur cette notion de « microcosme », voir R. Snell, op. cit. p. 57 à 59.

(54) Lettre à Carlotta, Lovenjoul. C 479, f° 7.

(55) *Voyage en Espagne*, p. 314-315, et *Militona*, éd. Désessart, p. 47-48.

(56) « La Tauromachie », dans *La Peau de Tigre*, 1865, p. 362.

(57) D'abord dans le *Voyage en Espagne*, p. 316. Avec plus de précision dans « En Espagne », p. 199.

(58) *Voyage en Espagne*, p. 137.

(59) « En Espagne », p. 187.

(60) *ibid.*, p. 206.

(61) *ibid.*, p. 190.

(62) Paru dans *La Presse* du 10 décembre 1843, republié en 1845 dans *Zigzags*. Théophile Gautier raconte comment il est tombé amoureux d'une ballerine, dont le pied, par sa petitesse et sa grâce, lui rappelait une amoureuse espagnole.

(63) *Fusains et Eaux-fortes*, p. 98.

(64) La hardiesse de ce pas a beaucoup frappé la critique. Citons le compte rendu goguenard de *La Sylphide* (revue proche de Théophile Gautier) : « nous aimons avant tout la couleur historique. A la cacucha, ses mouvements éhanchés, ses poses provocatrices, ses tours de reins en retour ; au pas de l'Abeille, son expression sensuelle, sa signification orientale, en tant que le permettent toutefois nos convenances théâtrales ». Suivent des critiques sévères sur la manière trop guindée dont Carlotta l'a dansé : « ... Sur cette allégorie piquante, elle a jeté un voile trop épais ».

(65) « L'animal baissa la tête. La corne entra tout entière dans la poitrine de l'homme et ressortit rouge jusqu'à la racine.

Un colossal cri d'horreur composé de mille voix monta vers le ciel.

Militona se renversa sur sa chaise, pâle comme une morte. Pendant cette minute suprême elle avait aimé Juancho ! » *Militona*, p. 336.

LA GENESE DE LA PÉRI

A. GANN,
Mount Allison University, Canada

La Péri est l'ouvrage de Gautier pour lequel nous avons le plus grand nombre de manuscrits et autres états de texte. Néanmoins, la genèse de ce ballet reste énigmatique, malgré l'apport de deux livres par ailleurs admirablement riches et sérieux, la thèse d'Edwin Binney sur *Les Ballets de Théophile Gautier* et *The Romantic Ballet in Paris* du grand historien de la danse Ivor Guest (1). Chacun apporte des documents et des hypothèses, sans pourtant réussir rétablir la chronologie entière et par conséquent sans pouvoir remarquer combien ce ballet est profondément personnel et combien il représente, dans la collaboration intensive dont il sort, une œuvre d'art combinée, presque une fusion des arts.

En gros, la genèse de ce ballet, le deuxième des six que Gautier fit jouer, dura plus d'un an et demi, de janvier 1842 à la veille de la première représentation le 17 juillet 1843. Elle nous laisse trois versions manuscrites du scénario, la version finale imprimée, un début de poème (2), un résumé, le rapport de la censure et un rapport sur les dernières modifications du ballet. Ceux qui ont travaillé à des éditions de Gautier reconnaîtront la rareté de cette durée chronologique et de ce grand nombre de manuscrits entiers et autographes. Cette durée suscite des questions que ces manuscrits,

supplémentés par d'autres documents, peuvent en partie résoudre : Pourquoi, alors que *Giselle* est allée de la conception au triomphe en quelques mois, a-t-il fallu si longtemps pour le ballet qui lui fait suite ? Et que s'est-il passé pendant cette longue attente ?

On peut proposer trois réponses globales à ces questions. D'abord, comme dans tout ce qui concerne le théâtre, c'était une question de circonstances : c'est la direction de l'Opéra qui décidait à quel moment elle voulait monter l'un des plusieurs projets de ballet toujours à sa disposition. Deuxièmement, l'amplitude des modifications fait preuve du désir de Gautier de bien faire, de répéter le succès de *Giselle* plutôt que l'échec de *Cléopâtre* (3). Il en résulte un procédé de raffinement, avec l'aide des meilleurs chorégraphes de l'époque, d'un conte plutôt frivole qui devient éventuellement une œuvre dansée qui exprime, par des motifs d'élection, les thèmes les plus constants et les plus intimes de Gautier. Troisièmement, *La Péri* fut écrite pour Carlotta Grisi ; non celle de 1841 que Gautier connaissait peu, mais pour celle qui avait créé *Giselle* et qui incarnait pour lui cet idéal féminin qu'il voulait mettre en scène.

La Péri (4) est donc la traduction en mouvement corporel (avec le soutien de la peinture scénique et de la musique) du malaise et des désirs les plus profonds de Gautier. Le jeune poète arabe Achmet est entouré de tout ce qu'on peut désirer dans la vie - beau palais, belles femmes, goûts délicats toujours satisfaits. Mais, comme le dit Gautier dans son compte rendu du ballet, « la matière le rebute et le fatigue. Comme tous les grands voluptueux, il est amoureux de l'impossible ; il voudrait s'élancer, dans les régions idéales, à la recherche de la beauté sans défaut » (5). Il cherche ce que Gautier a cherché depuis la Maupin et qu'il cherchera encore dans l'Isabelle du *Capitaine Fracasse*.

Achmet a la chance de trouver une fée, la Péri, qui partage son amour, mais tout est contre leur bonheur. D'abord la nature céleste de la Péri, qui, comme celle de Fleurette et Isabeau, les héroïnes du « Nid de rossignols », l'empêche de rester longtemps sur la terre (6). Plus important encore, Achmet est persécuté pour avoir osé trouver le réel insuffisant : son eunuque Roucem ne cesse de critiquer sa conduite et sa favorite Nourmahal devient jalouse, essaie de l'assassiner, et finit par le livrer à un pacha féroce qui lui fait subir l'affreux supplice des crochets. Mais la mort libère l'âme d'Achmet, qui s'unit enfin avec la Péri dans les espaces infinis du ciel.

La source immédiate et universellement reconnue de ce scénario est la nouvelle de Gautier « La Mille et deuxième nuit », publiée en août 1842 (7).

Cette date de publication, cependant, est loin d'être, comme le veut la tradition, le moment de conception du ballet. Gautier conçut et offrit la nouvelle à *La Presse* entre novembre 1839 et mars 1840, probablement en janvier ou février (8). C'est ainsi qu'il pouvait en proposer le sujet à Léon Pillet, le directeur de l'Opéra, ou peut-être en premier lieu à Carlotta Grisi et à Jules Perrot, pour faire suite au succès retentissant de *Giselle*.

Nous savons qu'il fit, et qu'il avait déjà poursuivi son idée jusqu'à en faire un livre dès janvier 1842, grâce à un entrefilet dans *Le Courrier des théâtres* du 3 février : « Un nouveau libretto de ballet a été présenté au directeur de l'Opéra par M. T. Gautier. On dit que le sujet a obtenu l'assentiment de l'administration (...) Le tour de l'Arabie est à la fin venu » (9). Un deuxième entrefilet, paru dans le même journal le lendemain, définit mieux ce livret : un ballet d'action, en deux actes, un petit ballet que Léon Pillet pourrait même glisser entre deux œuvres plus importantes, c'est-à-dire avant *La Rosière* (plus tard *La Jolie fille*) de Gand. Cette manœuvre était manifestement impossible, comme le démontre Ivor Guest (pp. 216 et 220), mais la suggestion même montre bien la concurrence active entre les divers projets de ballet du moment. En effet, Gautier devait faire face non seulement à *La Rosière de Gand*, mais à une certaine *Chevalière d'Eon* (*Le Courrier des Théâtres* du 21 février).

En tout cas, le projet fut remis quand Carlotta Grisi, qui était chargée de créer et *La Péri* et *La Jolie fille de Gand*, partit vers le 23 février 1842 pour danser *Giselle* à Londres. Son chorégraphe Jules Perrot, avec qui Gautier travaillait, l'avait précédée de quelques semaines. Perrot avait déjà collaboré avec Gautier, ayant fait tout le travail chorégraphique de *Giselle*. Si c'est Jean Coralli qui eut toute la gloire et tous les droits d'auteur pour le travail de son jeune rival, c'est que le caractère difficile de Perrot, et peut-être même sa rivalité amoureuse avec Gautier, l'avaient empêché d'être engagé comme chorégraphe à l'Opéra (10). Il est donc très curieux qu'il accepte de collaborer une deuxième fois avec Gautier. Néanmoins, c'est à lui que Gautier écrit la lettre qui contient ce qu'il appelle « le canevas de *La Péri* », et qui est le premier manuscrit connu du ballet (11).

La date de cette lettre est problématique. Nous savons qu'un scénario était prêt en janvier 1842 et que Perrot fut remplacé une deuxième fois par Coralli en décembre 1842, (12) mais entre ces limites, tout est conjecture. S'il est vrai que Carlotta Grisi rompt avec Perrot en Angleterre et revient à Paris sans lui, Gautier a dû écrire à Perrot avant l'été. Pendant la deuxième quinzaine de février il est si préoccupé de son projet de ballet qu'il fait

attendre aux lecteurs de *La Presse* un premier feuilleton de critique théâtrale et en omet totalement un deuxième (13). Il dessine des parcours pour ses danseurs, ainsi que le témoigne une lettre du 2 mars qui se termine par un de ces dessins, le seul qu'on lui connaît (14). Il n'est pas invraisemblable qu'il décide à la même époque de communiquer une version arrêtée du scénario à Perrot, qui est toujours à Londres.

Dans le canevas l'influence de Perrot est nette : relativement peu d'action, l'accent sur la danse poétique, beaucoup d'atmosphère. Gautier y saisit l'essentiel de « La Mille et deuxième nuit », la partie la plus propice à la danse. Il supprime le cadre, une visite chez le feuilletoniste par Schéhérazade en mal d'histoires à raconter à son farouche mari ; cet épisode ne se prête pas à un court ballet, où il romprait l'unité. Il retient son héros Sidi-Mahmoud en le rebaptisant Abdul-Maleck ; ce nom changera encore, mais le personnage restera toujours un héros de ballet par excellence, un jeune poète riche qui habite le Caire. Dans la nouvelle, la Péri prend dès le début la forme d'une princesse et fait passer le poète par une série d'épreuves : il passe à travers une muraille, est mené dans un dédale de passages secrets, et finit par voir la Péri chez elle dans son palais féerique. Tout cela rappelle les épreuves initiatiques du protagoniste dans « L'Histoire du Prince Ahmed et de la fée Pari-Banou », une des sources reconnues de la nouvelle de Gautier. Dans le canevas, moins romanesque mais plus scénique, cela aussi disparaît. Abdul-Maleck se libère des liens terrestres en vendant ses odalisques à un marchand d'esclaves et il prend contact avec la Péri en fumant de l'opium.

Le deuxième mouvement de ces deux versions est le même et il restera constant dans tous les avatars du ballet : une jeune esclave est poursuivie par les zebecks d'un pacha en colère parce qu'elle a passé un sélam, ou lettre en forme de bouquet, à l'une de ses femmes. Elle saute de toit en toit par-dessus les étroites ruelles du Caire et prend refuge chez le jeune poète. L'esclave, le sélam et les sauts par-dessus les rues sont des motifs qui reviennent dans toutes les versions. Le poète ne reconnaît pas dans l'esclave la Péri déguisée. Il l'ignore, malgré son chant et sa danse exquis (15).

Il y a ensuite une nouvelle divergence ; dans « la Mille et deuxième nuit » comme dans « La Toison d'or » (16), encore toute récente en 1839-40 quand Gautier esquissait son conte arabe, le poète doit faire une quête qui se termine en échec avant de se rendre compte que l'idéal se trouve déjà chez lui. Dans un ballet, ces longues recherches dans tous les quartiers du Caire, ces longues attentes dans les mosquées, formerait une digression difficile à

exprimer et à intégrer dans l'action. Dans le canevas, Gautier emploie des moyens purement scéniques pour éveiller l'amour d'Abdul-Maleck. D'abord il fait comprendre au public par un geste que l'esclave est bien la Péri déguisée, ce qui crée une certaine ironie dramatique. Ensuite, comme la Péri est sa propre rivale, la princesse terrestre ayant disparu et n'ayant pas encore été remplacée par la favorite Nourmahal, il faut un moyen visuel pour exprimer l'alternance et ensuite l'identité de l'esclave et de la Péri. Gautier, seul ou en collaboration avec Perrot, en trouve deux : le premier, un motif qui restera dans le ballet jusqu'à la fin, est un talisman qui permet au poète de faire paraître la Péri à volonté. Le second motif, plus banal et qui ne restera pas longtemps dans le scénario, est un jeu de miroirs où la Péri et l'esclave paraissent tour à tour. Quand Abdul-Maleck voit la ressemblance entre elles, son amour exclusif commence à fléchir. Un deuxième motif capital ouvrira enfin les yeux du poète, qui aimera la Péri pour elle-même et méritera donc de l'épouser : c'est la danse de l'abeille. Dansée par l'esclave Ayesha, elle excite l'admiration d'Abdul-Maleck, qui donne un baiser à la Péri déguisée, signe rituel qui lui permet de s'unir à l'idéal et de monter dans le royaume des génies.

Ainsi, deux motifs essentiels, le talisman et la danse de l'abeille, viennent rejoindre le sélam et la course de l'esclave sur les toits. Dans ce premier manuscrit, le talisman est un anneau magique ; plus tard ce sera un sélam composé magiquement par la Péri elle-même et garni d'une étoile de sa couronne. Quelle que soit sa forme, ce talisman a la fonction de faciliter le rapprochement dans l'espace des personnages principaux, car la Péri ne peut descendre sur terre qu'à condition de prendre la forme humaine et le poète ne peut pas arriver à l'idéal par la seule force de sa volonté. Il lui faut donc ce dont rêve tout artiste créateur, un moyen magique d'atteindre l'au-delà au moment voulu. Le moyen que choisit Gautier est parfaitement adapté au ballet : Abdul-Maleck agite ses bras et la Péri descend de son royaume céleste. Tout est geste, tout est mouvement.

L'autre nouvel élément, la danse de l'abeille, opère un rapprochement personnel qui complète le rapprochement matériel. Ce pas, dont Gautier lui-même donne la source picturale, (17) était conçu comme le moment clef du ballet. Il déclenche le dénouement dans toutes les versions du ballet sauf la dernière, où Gautier le met plus près du début du second acte. Dans cette danse érotique, la danseuse feint d'être attaquée par une abeille qui vole dans ses vêtements qu'elle est ainsi obligée de retirer un par un. L'intérêt chorégraphique de cette danse, et son attraction pour Gautier, qui pensait

avoir affaire à une authentique danse nationale, sont évidents. Il a dû être attiré aussi par la qualité symbolique, toute visuelle : piquée par son contact avec l'homme, la Péri céleste laisse tomber un à un ses voiles, c'est-à-dire les contraintes qui empêchent l'homme de connaître l'inconnu. C'est alors, et alors seulement, que l'union de l'artiste et de l'art peut s'effectuer. Dans le conte des *Mille et une nuits* et dans la nouvelle de Gautier qui prolonge le recueil oriental d'une séance, le paradis est situé sur terre ; dans le ballet il sera toujours ailleurs.

Ce canevas est court, l'équivalent de quatre pages dactylographiées. Il fut conçu comme ébauche destinée à inspirer le chorégraphe, comme le dit Gautier dans sa lettre. Le dessin de parcours chorégraphique qui lui est probablement contemporain a sans doute la même fonction. Gautier n'avait pas les connaissances techniques nécessaires pour créer des pas lui-même, mais il avait appris assez de notation chorégraphique pour communiquer ses idées au professeur qu'était Perrot.

Il montre donc la scène vue d'en haut, avec ses coulisses, les plans des décors, la toile de fond et la rampe, et deux carrés qui sont peut-être un socle et le sofa du héros. Parmi ces éléments fixes se trouvent une trentaine de petits cercles qui représentent les danseurs principaux. Le corps de ballet forme un cercle, des triangles, tient des voiles ou peut-être des guirlandes, et évolue devant les principaux danseurs et autour d'eux. Il s'agit sans doute (hypothèse confirmée par M. Pierre Lacotte) de la scène au premier acte du canevas dans laquelle la reine des Péris paraît à Abdul-Maleck, qui a fumé de l'opium. Entourée de ses compagnes, elle l'appelle, et il fait des efforts pour l'atteindre.

Ces deux lettres, l'une transmettant l'action du ballet, l'autre son aspect visuel, formeraient ainsi un ensemble, qui montre à la fois que Gautier espérait encore en mars 1842 une réalisation rapide de son projet et qu'il voulait participer pleinement à la mise en danse de l'ouvrage qu'il avait imaginé. Mais en 1842 l'auteur propose et Léon Pillet dispose, et le directeur de l'Opéra avait largement de quoi s'occuper et surtout de quoi remplir sa salle, avec *Giselle* et *La Reine de Chypre*. Devant cette réalité économique, tous les efforts des divers scénaristes compositeurs et chorégraphes des trois ballets alors en concurrence pour une seule position étaient inutiles (18). Donc, nouveaux délais et peut-être découragement chez Gautier, car c'est en ce moment que Carlotta Grisi rompt avec Perrot et rentre de Londres sans lui.

De toute manière, la piste disparaît pendant quelques mois, jusqu'au 25 octobre 1842. *Le Coureur des spectacles* annonce que le sujet du ballet « n'est pas encore à la disposition de l'auteur, il faut que celui-ci le médite davantage ». Si le scénario que Pillet avait agréé en janvier n'était plus acceptable, c'est qu'il y avait eu un changement important. C'est probablement que Jean Coralli avait déjà remplacé Perrot, et que le scénario approuvé par celui-ci n'était pas à son goût ; cependant, ce n'est qu'un mois et demi plus tard que *La Revue et Gazette des théâtres* informa ses lecteurs du changement de chorégraphe. Ce mois et demi voit une nouvelle concurrence, qui menace encore l'avenir du ballet-embryon (19), mais le 7 décembre le *Coureur des spectacles* révèle que c'est le ballet de Gautier qui sera monté en premier et qu'il s'intitule *La Péri*. Le lendemain son rival *La Revue et Gazette*, encore mieux informée, parle « d'une scène qui se passera dans les plaines de l'air, et dans laquelle conséquemment les danseuses voltigeront et danseront dans le vide ! ».

Cette description correspond très précisément au second état du scénario (20), qui commence par un décor qui représente « les espaces de l'air » et qui contient de longues scènes où les péris, et du moins la Péri, danse plus ou moins dans le vide. C'est à cette version également que pense Nerval quand il envoie des suggestions de mise en scène de son poste d'observation en Egypte (21).

Ce deuxième manuscrit, trois fois plus long que le canevas envoyé à Perrot, témoigne à la fois de l'apport de Jean Coralli et de l'évolution des idées de Gautier. Il est donc le résultat d'une étroite collaboration. De Coralli, le maître émérite du ballet d'action - il en avait fait quelques 70 depuis 1800 (22) - une action plus nourrie, principalement par l'addition de deux personnages de demi-caractère. L'eunuque Roucem, personnage créé exprès pour Jean Barrez (23), a une peur comique de tout ce qui n'est pas parfaitement normal ; il représente ainsi tout conservatisme, toute réticence, tout ce contre quoi Gautier était encore en révolte. Pour ramener Achmet au réel il lui amène de nouvelles esclaves ; il réagit d'effroi quand la Péri fait voler des fleurs pour composer son sélam, il tremble visiblement quand Ayesha accourt poursuivie. Nourmahal, qui représente la même mentalité terre à terre, sert aussi à dédoubler l'action : sa présence donne une rivale terrestre à la Péri céleste et elle apporte les émotions de la colère et de la jalousie, jusqu'ici absentes du ballet.

De Gautier, l'évolution de la Péri elle-même. Si son besoin de la terre est plus net que dans la première version, la fée est moins coquette. Elle

éprouve un bonheur naïf en trouvant qu'Achmet, bien qu'il ne sache pas qu'elle est proche, possède déjà son portrait. C'est alors qu'elle compose un sélam pour lui faire signe de sa proximité. Elle fait un assemblage de fleurs qui, prises chacune seule, n'ont pas de sens, mais qui réunies réussissent à exprimer ce qui est, pour emprunter l'expression de Gautier à propos de la musique, « au-delà de la parole impuissante ». Il s'agit d'un symbole transparent de l'œuvre d'art. Ayesha n'hésite pas non plus à intervenir dans les affaires terrestres ; pour empêcher les odalisques ses rivales de répéter leurs danses destinées à séduire Achmet, elle sème la confusion parmi elles par des moyens magiques. Cette action toute humaine est d'un joli effet scénique aussi. L'effet de ces changements dans les personnages et dans l'action est de refaire entièrement le premier acte.

La première moitié du deuxième acte est moins remaniée. Cependant, à partir du moment où Ayesha reçoit la protection d'Achmet, il y a de nombreuses modifications qui tendent toutes à enrichir l'action. Ayesha ne montre pas tout de suite au public qu'elle est la Péri déguisée ; Achmet, au lieu de l'ignorer tout à fait, résiste activement à ses séductions de peur de la jalousie de la Péri ; Roucem essaie d'intéresser son maître à cette femme bien réelle, et Nourmahal revient pour rivaliser avec elle. Rejetée, celle-ci essaie d'assassiner Achmet, lui vole l'anneau magique, et le jette dans le Nil. C'est ainsi la femme réelle qui empêche le héros d'évoquer l'idéal, et non la Péri elle-même. Toutefois, la perte de l'anneau crée la même situation : l'esclave fait paraître la Péri dans un miroir magique et danse le pas de l'abeille pour achever de persuader Achmet qu'elle vaut bien la fée. Au moment où Achmet se décide à lui donner le baiser rituel qui signifiera l'union du ciel et de la terre, le pacha fait irruption et condamne le poète au supplice des crochets. Cette façon spectaculaire de tuer le héros et de permettre ainsi aux deux amants de monter au ciel dans un magnifique tableau final était inspirée par ce que Gautier appelle « le magnifique tableau de Decamps exposé sous le titre de « Supplice des crochets ». On ne saurait trouver rien de plus beau ni de plus splendide » (24). Gautier y tenait beaucoup ; tandis que toute la seconde moitié de l'acte subirait encore de nombreuses modifications, comme si elle avait un vice inhérent qui lui refusait de trouver une forme acceptable, Gautier ne toucherait à ce tableau qu'au dernier moment, et encore malgré lui.

La propreté de ce manuscrit, la mise au net du travail de révision fait par Gautier et Coralli, indique qu'il s'agit d'une copie faite par Gautier pour

l'Opéra. Après coup, il fit quelques légères additions et corrections marginales, qui représentent soit une deuxième étape de sa collaboration avec Coralli, soit sa réponse à des questions posées par Léon Pillet. Ces changements visent à rendre une situation plus compréhensible, à éviter une longueur, à accélérer l'action. C'est ainsi que Gautier ajoute un couple habillé comme Achmet et la Péri pour exprimer l'amour qu'il rêve (I, 1), ou qu'il réduit la scène où le harem est vendu (I, 9) et lui substitue la vente de Nourmahal seule, supprimant en même temps les protestations grotesques de Ben Roucem. Un résumé du scénario ainsi corrigé, fait par un secrétaire anonyme pour le service des costumes de l'Opéra, porte la date du 4 avril 1843 (25). Ainsi, entre l'arrivée de Coralli en décembre et le commencement des répétitions, le poète et le chorégraphe ne cessèrent de revoir leur scénario.

Entretiens, ils faisaient l'antichambre à l'Opéra pendant quatre mois ; l'administration faisait traîner les répétitions de *Charles VI*, selon la *Revue et Gazette des théâtres* du 22 décembre, et l'opéra de Halévy devait précéder *la Péri*. Gautier, impatient (comme le remarque Binney p. 105), insère dans son feuilleton de *la Presse* du 16 janvier la nouvelle que Lucien Petipa, le partenaire de Carlotta Grisi, va mieux et que les répétitions de *la Péri* peuvent donc commencer. Et le 30 mars en rendant compte de *Charles VI* enfin représenté, il rappelle à Léon Pillet que « l'Académie royale de musique est aussi l'Académie royale de danse ». Le *Revue et Gazette des Théâtres*, journal favorable à Pillet, répond brièvement le 2 avril qu'on s'occupe de son ballet. Et effectivement, comme le démontre la date inscrite sur le résumé, c'est le lendemain que l'on commence le travail matériel de mise en scène (même si, comme le démontre Binney (p. 107), la première autorisation de costumes ne vient que quinze jours plus tard).

A partir de ce moment, les événements se succèdent rapidement, malgré les quelques retards occasionnés par la renégociation du contrat de Carlotta Grisi (Guest, p. 222) ; répétitions et réécriture coïncident. La troisième version autographe du scénario, conservée par l'Opéra (26), inclut toutes les modifications faites à la deuxième. Il s'agit donc d'une copie faite en avril 1843 pour le travail concret de mise en scène, copie qui sera annotée à son tour au fur et à mesure que les répétitions avanceront. Le manuscrit termine par des feuilles supplémentaires que Gautier recopie en y incorporant ces nouveaux changements ; ces dernières pages serviront à l'impression du scénario en juillet. Elles ne peuvent toutefois pas tenir compte de

l'ultime changement, parce que l'évolution du ballet a continué même après cet état « final » et jusqu'à la toute dernière répétition.

Ce troisième manuscrit, préparé donc en avril comme instrument de travail pour l'Opéra et comme premier état du livret pour le public, est surtout allégé par rapport au manuscrit de décembre-avril écrit avec Coralli. Il est moins long de moitié et beaucoup moins encombré.

Premier allègement ; la première scène du ballet, celle qui représentait à deux niveaux le royaume des péris et le palais d'Achmet, est supprimée. L'opposition entre rêve et réalité ne paraît donc pas avant la magnifique scène de l'opium (scène 4), où les murs du palais s'ouvrent pour révéler les beautés supérieures. On ne voit pas non plus la Péri elle-même avant d'avoir bien compris Achmet et son dégoût profond des choses de la terre. Du point de vue scénique, Gautier évite un tableau statique et une répétition de la représentation visuelle de l'opposition entre ciel et terre. Il ménage ainsi la surprise du décor féérique et met en valeur le pas du songe qui, avec le fameux saut de Carlotta Grisi, était la clef de l'acte (scène 5). L'acte ainsi simplifié continue par un retour hésitant d'Achmet dans le monde matériel, poussé par le scepticisme de Roucem et séduit par la beauté de Nourmahal. La Péri, encore très humaine et très directement engagée dans l'action dans cette version, devient jalouse et reprend le sélam. Achmet a perdu la grâce. Il devra vendre Nourmahal, comme dans la version précédente, pour regagner l'amour de la Péri (scène 7).

Autre allègement : le contrepoint comique fourni par le personnage de Roucem va diminuant. Ses cauchemars ridicules, sa peur des djinns et des fleurs qui volent par elles-mêmes disparaissent. Il reste une figure comique, dansée par Barrez, mais l'incongru de cet élément sans doute introduit par Coralli est réduit. Le personnage garde surtout la fonction gautiérienne de représenter la peur de s'abandonner à l'au-delà.

Les dernières scènes sont encore une fois très modifiées. Gautier se sert en gros des mêmes événements - les répétitions sont en cours et il ne peut pas refaire l'action - mais il les met dans un nouvel ordre, plus dramatique et plus rapide. Achmet commence plus tôt à tomber amoureux de l'esclave (scène 4). Il y aura ainsi plus de vérité psychologique quand il mourra pour elle. Il ne l'ignore donc pas, il ne fait pas venir la Péri, il dit plutôt à l'esclave qu'elle lui ressemble.

L'irruption de Nourmahal (scène 5) en devient plus dramatique : au lieu d'interrompre une scène entre le poète et la Péri, elle survient au moment même de la déclaration d'amour à la forme humaine qu'a prise la

fée. La tentative de meurtre est pareille à celle du deuxième manuscrit, mais c'est l'esclave qui sauve Achmet et non la Péri. Comme Achmet a déjà reconnu son affection pour l'esclave, la scène du miroir peut être supprimée et avec elle une autre longueur. La fête du harem avec la danse des almées et le pas de l'abeille (scène 7) devient ainsi le résultat direct et naturel du triomphe de Léila sur Nourmahal. Pour la même raison, la scène où Achmet récompense Ayesha avec l'or et le baiser rituels n'est plus nécessaire et la danse est à peine terminée quand le pacha arrive (scène 9) dans la même scène de grand spectacle.

Un troisième résultat de cette réorganisation est la possibilité de représenter la jalousie feinte de la Péri. Elle arrive donc dans la prison d'Achmet pour essayer, par des moyens bien différents de ceux du pacha, de détourner son amant de Léila (scène 11). Cette scène redouble le pathétique de la situation du héros et enrichit le ballet, d'autant plus qu'elle remplace une des manifestations grotesques du caractère poltron de Ben Roucem. Le dénouement, avec le supplice des crochets, reste inchangé.

La dernière série de modifications, faites à une étape avancée des répétitions, porte essentiellement sur la dernière partie du ballet, toujours fluctuante. Rien ne disparaîtra cette fois, mais Gautier intervertit l'ordre de la fête des odalisques et de la tentative de meurtre pour avancer le pas de l'abeille et ainsi concentrer l'élément mélodramatique dans les dernières scènes. Un avantage secondaire en est qu'Achmet perd le sélam talismanique plus tard, ce qui rend plus douloureuse encore sa solitude en prison et plus significatif le retour de la Péri. En effet, l'amour d'Achmet ayant résisté à toutes les épreuves, le symbole matériel n'est plus nécessaire. Lui et la Péri sont prêts pour l'union dans l'au-delà qui terminera le ballet.

Une dernière modification restait à faire : celle, imprévue, du dénouement. Jusqu'ici, aucun des motifs essentiels, aucun de ces éléments si personnels comme le pas de l'abeille, le talisman et la course de l'esclave sur les toits n'avait été sacrifié aux besoins théâtraux. La censure venait d'approuver le ballet le 11 juillet (27), avec les crochets toujours intacts ; et voilà qu'à la dernière répétition « la toile représentant la tour aux crochets a été supprimée... comme pouvant nuire à la rapidité du dénouement » (28). Ne croyons donc pas Gautier quand il écrit, déçu, que ce sont « les habiles et les prudents » qui l'ont supprimé, prétendant « que le ballet ne se prêtait pas à de telles violences » (29) ; il s'agit tout bonnement d'un problème de machines. Néanmoins, la suppression de ce tableau, si plein de signification personnelle, a dû être des plus douloureuses pour Gautier.

Cette dernière modification complète la genèse et le développement de *La Péri*. Si le ballet a résisté à toutes les vicissitudes et a fini par voir la scène, ce n'est pas uniquement à cause de son mérite. C'est surtout parce que Gautier avait appris à réussir dans la concurrence acharnée du premier théâtre lyrique, à s'imposer et à imposer son travail, à se servir de la presse et à répondre aux exigences de professionnels en adaptant son scénario aux besoins de la scène. *La Péri* telle qu'elle a été créée est bien loin du ballet proposé plus d'un an et demi auparavant.

La complexité de cette adaptation montre que pour Gautier la préparation d'un ballet, comme celle de certaines de ses chansons (30), pouvait être une véritable collaboration. Il s'efforçait de coopérer avec des chorégraphes aussi susceptibles que Perrot et Coralli, de profiter de leurs suggestions, d'essayer de penser en leurs termes, à l'occasion de leur faire des suggestions. Et cela tout en conservant le but d'une œuvre profondément sincère et personnelle. Malgré les contraintes du ballet, genre très sujet aux conventions, il a su produire une œuvre d'art qui traduit ses sentiments et sa pensée les plus intimes, et qui s'approche ainsi de son idéal esthétique, la fusion des arts.

NOTES

(1) Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, Paris : Nizet, 1965 ; Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, London : Pitman, 1966.

(2) Les deux strophes, que Gautier eut le bon goût de ne pas prolonger, sont citées dans son compte rendu « A mon ami Gérard de Nerval, au Caire » (*la Presse*, 25 juillet 1843) pour illustrer l'antithèse entre matière et esprit dans le ballet. Le nom Achmet qu'il y donne au héros situe le poème après « La Mille et deuxième nuit » et après le « canevas », bien que Gautier lui-même semble dire en présentant le fragment qu'il est à l'origine du ballet. Le poème est donc dénué de tout intérêt, même historique. Le fragment de poème a été inclus dans les *Poésies complètes* de 1875-76, p. 195. (Lovenjoul, *Histoire des Œuvres de Théophile Gautier*, I, 256).

(3) Sur l'échec de *Cléopâtre*, le premier scénario de ballet de Gautier, en 1838, voir Binney, pp. 43-45 et Lovenjoul, *Les Lundis d'un chercheur*, pp. 18-24.

(4) Le scénario se trouve dans le *Théâtre* de Gautier ; pp. 378 à 399 de l'édition de 1872 et pp. 279 à 292 de celle de 1877.

(5) Réimprimé dans la seconde édition du *Théâtre*. Gautier y appelle son héros un Don Juan ; Binney le rapproche de Adolphe, de René, de Fortunio, de d'Albert, concluant que « Achmet est le vrai héros romantique ». Contentons-nous de dire qu'il est le vrai héros gautierien.

(6) *Nouvelles*, 253-259 ; le conte date de 1833. Cf. aussi *Mademoiselle de Maupin*, où Théophile écrit « Je ne puis ni marcher ni voler » (Edition Boschot, p. 240) ; il contient ainsi les deux personnages de *La Péri* et comme eux il fait sa quête de la beauté idéale.

(7) *Romans et Contes*, 317-351 ; *HOTG* I, 244.

(8) Dans une lettre de Gautier à Joseph Méry de mars 1841, qui paraîtra comme toutes celles que je cite dans le premier volume de la *Correspondance* de Théophile Gautier, il précise que « La Mille et deuxième nuit » est déjà imprimée et clichée et qu'elle n'attend que les gravures pour paraître. Il ajoute qu'il l'avait même proposée à *La Presse*, deux ans auparavant. A cause d'un désaccord sur le prix du feuilleton (qui n'a pas pu avoir lieu avant la publication de « L'Ame de la maison » en novembre 1839) il l'aurait offerte au *Musée des Familles*. Une autre lettre montre qu'il ne l'avait pas encore offerte à Berthoud l'éditeur de cette revue, le 10 janvier 1840 ; en mars il partit en Espagne. Il y a précisément entre ces dates un événement littéraire qui a pu inspirer Gautier : Une nouvelle édition illustrée des *Mille et une nuits*, préfacée par Samuel Silvestre de Sacy, est sortie en janvier 1840. L'ami de Gautier s'y demande si « un conte inédit des *Mille et une nuits*, si j'avais eu le bonheur d'en trouver ou d'en improviser quel'un, ne vaudrait-il pas mieux que les conjectures les plus plausibles sur l'origine de ce recueil ? » La plupart des illustrations de cette édition étaient gravées par l'atelier Andrew-Best-Leloir, les mêmes graveurs qui illustraient par la suite la « Mille et deuxième nuit » ; est-ce rencontre ? Le volume a dû rappeler à Gautier « L'histoire du prince Ahmed et de la fée Pari-Banou », qui est sans doute une des sources de sa nouvelle, comme le remarque Edwin Binney. D'autres sources sont suggérées par S.R. Sticklor, « Angel with a Past », *Dance Perspectives* 61 (Spring 1975), 18-29.

(9) Aimablement communiqué par Mme Claudine Lacoste et noté par Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, p. 221.

(10) Pierre Lacotte, « Comment j'ai recréé la version originale de *Giselle* », *L'Avant-scène Ballet-Danse*, 1 (janvier-mars 1980), 23 à 26, p. 24.

(11) Bibliothèque Spoelberch de Lovenjoul, C485 fol. 209. Publié dans le *Théâtre* de Gautier à la suite de *La Péri* et dans le premier volume de la *Correspondance générale* de Gautier.

(12) *La Revue et Gazette des Théâtres*, 8 décembre 1842. Il est néanmoins curieux que Nerval, parti de Paris vers le 23 décembre, continue à penser que Gautier et Perrot travaillent ensemble (lettre du 2 mai 1843).

(13) Celui du 23 février est deux jours en retard et celui du 28 n'a pas été écrit.

(14) Gautier écrit à Félix Bonnaire pour demander le paiement d'un article pour qu'il puisse partir en Angleterre.

(15) Ce sont les mêmes talents que Gautier donnera à Tahoser dans le *Roman de la Momie* en 1857 ; ce sont donc d'autres motifs d'élection, qui ne quitteront jamais Gautier.

(16) *La Presse*, 6 au 12 août 1839 (*HOTG* I, 195).

(17) Adrien Dauzats et Alexandre Dumas, *Nouvelle impression de voyage ; Quinze jours au Sinaï*, BF 16 mars 1839.

(18) Dans une lettre du 4 mai 1842, Pillet demande au Ministre de l'intérieur la permission de remettre *La Rosière de Gand* et *Le Cabécilla* à cause du succès de *La Reine de Chypre* et malgré les obligations son cahier des charges (Registre de la correspondance de l'Académie royale de musique, 1840-1844).

(19) *La Revue et Gazette des Théâtres* du 30 octobre remet tout en question : « Rien n'est encore décidé pour le choix du premier ballet que doit monter l'Opéra ». Quatre jours plus tard elle laisse comprendre que les deux concurrents sont *La Péri* et *Lady Henriette*, de Saint-Georges et un trio de compositeurs (créée seulement le 1^{er} février 1844). Le 7 novembre, *Le Coureur des Spectacles* annonce que « Les besoins du moment » ont fait remettre tous les deux ; il doit être question non d'un ballet mais du *Vaisseau fantôme* (celui de Dietsch), créé le 9 novembre, ou peut-être de *Charles VI*, qui était en répétition à l'époque et qui fut créé peu avant *La Péri*, le 15 mars 1843.

(20) Le manuscrit autographe est conservé à la Bibliothèque Spoelberch de Lovenjoul (C432).

(21) Dans sa lettre du 2 mai 1843.

(22) Le 5 juillet 1843, Coralli envoie à un certain Mathieu la liste demandée de ses ballets. Il décline d'en citer tous les 70, mais il en nomme bien 47, montés à Vienne, à Milan, à Venise, à Lisbonne, à Marseille, à la Porte-Saint-Martin et à l'Opéra.

(23) Barrez, un vétéran qui était venu de Bordeaux à l'Opéra en 1821, l'a quitté en avril 1844. Connus surtout comme comédiens très spirituels, ils étaient le partenaire de Fanny Elssler lors de ses années à l'Opéra et terminèrent sa carrière comme chorégraphes et professeurs.

(24) Gautier consacre tout un article de son *Salon* de 1839 à Decamps ; c'est un des feuilletons les plus uniformément enthousiastes de ses 39 ans de critique (*La Presse*, 27 mars 1839).

(25) Cette copie est conservée aux Archives nationales sous la cote AJ 13 510. Trois dates sont inscrites sur la couverture : « Reçu communication du libretto le mardi 4 avril (donc 1843) ; le 5, je l'ai communiqué à M. Lormier (Paul Lormier, chef de l'atelier des costumes) ; le 7, M. le Directeur l'a fait demander pour en causer avec lui ». Rien n'indique qui a écrit ces notes ni de qui il a reçu le livret.

(26) Archives nationales, AJ 13 205 ; le manuscrit n'est pas daté.

(27) Archives nationales, F 21 969 ; le titre d'alors est *Laila ou la Péri*.

(28) La remarque est faite sur le rapport du matériel du ballet, conservé aux Archives nationales, F 21 1069.

(29) Dans son compte rendu dans *La Presse* ; Binney a l'intuition de cette explication toute prosaïque (p. 116).

(30) Voir à ce sujet notre article « Lyrics by Gautier : The Poet as Songwriter », *Francofoonia* (Primavera 1982), 83-100.

TABLE DES MATIÈRES

TOME I

PREMIÈRE PARTIE

« Théophile Gautier et les arts plastiques en France et à l'étranger »

Frans AMELINCKX (Nebraska-Lincoln, USA)

Théophile Gautier et Marilhat : peintures, textes et contexte 1

Robert SNELL (Brighton, GB)

Théophile Gautier critique d'Ingres 11

Jean-Pierre LEDUC-ADINE (Limoges)

Théophile Gautier et le réalisme : Courbet, Millet, Manet 21

Thérèse Dolan STAMM (Pennsylvania, USA)

Théophile Gautier et les illustrateurs français 35

Nicole BILOUS (Constantine, Algérie)

Callot en noir et blanc 45

Marie-Hélène GIRARD (Poitiers)

Théophile Gautier et la peinture vénitienne du XVIII^e siècle 61

Pierre MIQUEL (Paris) <i>Théophile Gautier et les paysagistes</i>	89
Jean-François DELESALLE <i>Théophile Gautier et les « Désastres de la guerre » de Goya. (A propos d'un billet de Charles Asselineau à Philippe Burty)</i>	103
I. LIPSCHUTZ (New-York, USA) <i>Théophile Gautier, le Musée espagnol et Zurbaran</i>	107
A. EHRARD (Clermont-Ferrand) <i>Théophile Gautier à la découverte des peintres polonais</i>	121
Wolfgang DROST (Siegen, RFA) <i>Théophile Gautier et le concept de la régénération de la peinture française. A propos d'un projet d'édition de « l'Exposition de 1859 »</i>	133

DEUXIÈME PARTIE

« Théophile Gautier et les arts du spectacle »

Gabrielle MALANDAIN et Annette ROSA (Paris) <i>L'image théâtrale de l'artiste. Éclairage indirect : le Brisacier de Nerval ; Éclairage direct : le Capitaine Fracasse</i>	147
Joseph-Marc BAILBE (Rouen) <i>Théophile Gautier Juge de Berlioz</i>	169
Jean-Claude FIZAINÉ (Montpellier) <i>Le spectacle et ses enjeux : danse et tauromachie selon Théophile Gautier</i>	185
Andrew GANN (Canada) <i>La genèse de « La Péri »</i>	207

TOME II

TROISIÈME PARTIE

« Théophile Gautier écrivain et esthète »

Marianne CERMAKIAN (Montpellier) <i>Les années d'apprentissage de Théophile Gautier : peintre ou poète ?</i>	223
Robert BAUDRY (Zaïre) <i>Fantastique ou merveilleux Gautier ?</i>	231
Peter J. EDWARDS (Canada) <i>Théophile Gautier rédacteur en chef de l'Artiste</i>	257
Marie-Claude SCHAPIRA (Lyon) <i>Le langage de la couleur dans les Nouvelles de Théophile Gautier</i> ..	269
Peter WHYTE (Durham, GB) <i>La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier</i>	281
Marc EIGELDINGER (Neuchâtel, Suisse) <i>L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier</i>	297
Ruggero CAMPAGNOLI (Bologne, Italie) <i>L'abord du château de Sigognac</i>	311
Michèle FISKE (Indiana, USA) <i>Effets de miroirs ou structure dans Mademoiselle de Maupin : analyse textuelle</i>	319
Paul PELCKMANS (Anvers, Belgique) <i>Deux prières sur l'Acropole : Guy de Malivert et Ernest Renan à Athènes</i>	327
Jean RICHER (Nice) <i>Gautier et les maisons sculptées d'Auguste Lechesne</i>	341
Alain MONTANDON (Clermont-Ferrand) <i>La séduction de l'œuvre d'art chez Gautier</i>	349

Jean-Claude BRUNON (Montpellier)	
<i>Arabesque, Baroque, Caprice, dans l'esthétique de Gautier</i>	369
H. ZALIS (Bucarest, Roumanie)	
<i>L'intrusion de l'art plastique dans la vision de Gautier</i>	
<i>sur l'Histoire</i>	381
David Graham BURNETT (Pennsylvanie, USA)	
<i>L'architecture et la signification : Gautier et les visions</i>	
<i>architecturales romantiques</i>	389
Barbara WRIGHT (Dublin, Irlande)	
<i>Théophile Gautier vu par Eugène Fromentin</i>	399
Marcel VOISIN (Bruxelles, Belgique)	
<i>Éthique et esthétique dans l'œuvre de Gautier :</i>	
<i>de l'amour de l'art à l'amour de vivre</i>	411

*
* *

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Théophile GAUTIER	
<i>Saint-Pierre guérissant un paralytique</i> (Église de Mauperthuis)	
Jacques CALLOT	
<i>Duel entre Taglia Cantoni et Fracasse</i>	
<i>Les Songes drolatiques de Pantagruel</i> (Planche LXXX, 1565)	
<i>Varie figure Gobbi</i> (Florence 1616)	
Francesco GUARDI	
<i>Le Doge sur le Bucentaure quittant San Nicolo du Lido</i>	
(Paris, Musée du Louvre)	
Rosalba CARRIERA	
<i>Portrait d'enfant à la gimblette</i>	
(Venise, Galleria dell'Accademia)	
Francesco de ZURBARAN	
<i>Santa Marina</i> (Göteborgs Konstmuseum)	
<i>Santa Lucia</i> (New-York)	
<i>Saint-François d'Assise</i> (Princeton, New-Jersey)	
<i>Moine</i>	
Léon BENOUVILLE	
<i>Sainte-Claire recevant le corps de Saint-François d'Assise</i>	
(Chantilly, Musée Condé)	
Pierre PUVIS DE CHAVANNES	
<i>Un retour de chasse</i> (Marseille, Musée des Beaux-Arts)	
Eugène FROMENTIN	
<i>Croquis inédit</i>	