

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER



Gautier / Hugo
Mémoire(s)
du romantisme

ANNÉE 2023
N°45

COMITÉ DE LECTURE

Patrick BERTHIER, François BRUNET, Françoise COURT-PEREZ, Anne GEISLER, Marie-Hélène GIRARD, Alain GUYOT, Martine LAUDAUD, Alain MONTANDON, Marie-Claude SCHAPIRA, Paolo TORTONESE, Peter WHYTE.

Pour une éventuelle publication dans le numéro de l'année en cours, les articles doivent être adressés avant le 31 mars à mariehelene.devoret@gmail.com. Ils sont ensuite anonymés avant d'être soumis à l'appréciation de deux membres du comité de lecture.

Ouvrage publié avec le soutien du CRP 19 - EA 3423 (Sorbonne Nouvelle Paris 3), du CERILAC (URP 441) et du CELLF (UMR 8599, CNRS-Sorbonne Université).

Mise en page : Aurélia Cervoni, CELLF (UMR 8599, CNRS-Sorbonne Université).



© Société Théophile Gautier
www.theophilegautier.fr
Université Sorbonne-Nouvelle
Centre de recherches sur les Poétiques du XIX^e siècle
Maison de la recherche
4, rue des Irlandais – 75005 Paris

Couverture : Daphné Geisler

Diffusion/distribution : Lucie éditions, 34bis rue Clérisseau – 30000 Nîmes
ISBN :
ISSN : 0221-7945

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

Gautier / Hugo
Mémoire(s) du romantisme

Textes réunis par
Anne Geisler-Szmulewicz et Myriam Roman

N° 45
ANNÉE 2023

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

Réunissant des universitaires de différents pays, spécialistes de Gautier, des étudiants, des lecteurs passionnés par son œuvre, la Société Théophile Gautier organise depuis 1979 des séminaires et des colloques, et publie tous les ans un Bulletin.

Présidente : Marie-Hélène GIRARD

Vice-Présidents : Marie-Claude SCHAPIRA et Alain MONTANDON

Secrétaire général : Michaël VOTTERO

Trésorière : Aurélie CERVONI

COMITÉ D'HONNEUR

Wolfgang DROST, Marie-Hélène GIRARD, Ilse LIPSCHUTZ †, Cecilia RIZZA, Claude-Marie SENNINGER, Marcel VOISIN, Peter WHYTE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Patrick BERTHIER, Candice BRUNERIE, François BRUNET, Françoise COURT-PEREZ, Peter EDWARDS, Anne GEISLER, Alain GUYOT, Claudine LACOSTE †, Martine LAVAUD, Anik LESURE †, Alain MONTANDON, Sarga MOUSSA, Marie-Claude SCHAPIRA, Paolo TORTONESE

Siège social : Université Sorbonne-Nouvelle, Paris-France

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

Université Sorbonne-Nouvelle

CRP 19, Maison de la recherche

4, rue des Irlandais – 75005 Paris

Site internet : <http://www.theophilegautier.fr>

Il y a 150 ans mourait Théophile Gautier¹...

Le 23 octobre 1872 Théophile Gautier mourait des suites de complications cardiaques. « Le poète avait ainsi la sérénité farouche d'un barbare, ensommeillé dans le néant. Rien, là, ne parlait d'une mort moderne », notait Edmond de Goncourt le lendemain dans son Journal. Alphonse Lemerre choisit de lui rendre hommage, l'année suivante, en publiant *Le Tombeau de Théophile Gautier*, recueil de poèmes d'hommage écrits pour la circonstance par 83 poètes, en français et en langues étrangères (anglais, allemand, italien, provençal, latin et grec).

L'année 2022 fut donc celle des célébrations des 150 ans de la mort de l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*. France-Mémoire rappelle cet anniversaire dans la liste des 50 dates anniversaires remarquables de l'année, aux côtés des 150 ans d'*Impression, Soleil levant* de Monet et des 100 ans de la mort de Marcel Proust.

L'un des temps forts de ces célébrations fut la « semaine exceptionnelle Théophile Gautier », organisée à l'hôtel de Massa par la Société des Gens de Lettres, en association avec la Société Théophile Gautier et avec le soutien du Ministère de la Culture. La SGDL entendait rendre ainsi hommage à l'un de ses pères fondateurs, militant pour la promotion du droit des auteurs et la défense de leurs intérêts, aux côtés de Balzac, Hugo, Dumas et George Sand.

Notre journée d'étude annuelle, qui s'est tenue le 25 novembre 2022 dans le Salon Victor Hugo de l'hôtel de Massa, a permis la rencontre de spécialistes de Gautier et de Hugo, devant un public nombreux de passionnés.

La soirée littéraire Gautier et les fantômes (Hôtel de Massa, 30 novembre 2022) offrit une fois de plus la preuve de la richesse et de la diversité de l'œuvre de Gautier. Ce thème, essentiel dans la création littéraire de notre auteur, est décliné sous diverses formes dans la fiction, la poésie, le théâtre, les ballets, la critique, et même les récits de voyage. Éric Génovèse, sociétaire de la Comédie française, nous en donna tout d'abord un bel aperçu par la lecture d'extraits de poèmes et de textes

1. Ce texte reprend sous une forme allégée l'article d'Anne Geisler-Szmulewicz, « Célébration des 150 ans de la mort de Théophile Gautier », à paraître dans le prochain numéro du *Magasin du XIX^e siècle*, n° 13, 2023.

critiques, puis intervinrent la danseuse étoile à l'Opéra de Paris, Florence Clerc, qui interpréta à plusieurs reprises le rôle-titre, Giselle, et la romancière Hélène Frappat qui témoigna de la façon dont le motif des « fantômes » stimule sa propre créativité. Place fut ensuite donnée à la musique : la mezzo-soprano Nora Gubisch, accompagnée au piano par le pianiste Alain Altinoglu, donna un mini récital piano et chant de qualité exceptionnelle autour des *Nuits d'été* de Berlioz et de chansons françaises.

D'autres manifestations se sont tenues à Tarbes, sur la scène de l'opéra et dans différentes salles de théâtre en France. À l'opéra Garnier, on a assisté (du 25 juin au 16 juillet) à une représentation du ballet *Giselle*, adapté par Patrice Bart et Eugène Polyakov, dans une version fidèle à la chorégraphie originelle de Jean Coralli et de Jules Perro.

Le Capitaine Fracasse a donné lieu à plusieurs adaptations scéniques : Jean-Christophe Hembert, en tournée en France depuis 2020, a représenté sa pièce à Aix-en-Provence, à Enghien et Caen ; Daniel Mesguich a offert une libre adaptation du roman de Gautier, au théâtre Déjazet (11-22 octobre) ; Frédéric Garcès a joué *Les Adieux au capitaine*, au Théâtre des Nouveautés de Tarbes, avec la Compagnie des Odyssées, du 28 au 30 octobre 2022.

6 -

Les célébrations de 2022 s'inscrivent dans la continuité de celles organisées en 2011, à l'occasion du Bicentenaire de la naissance de Gautier. Plus de 100 manifestations, issues aussi bien du monde universitaire que de celui de la culture, furent alors organisées en France. Ces deux anniversaires de 2011 et de 2022 témoignent du chemin parcouru. Gautier fut pendant plusieurs décennies un auteur mal connu, voire mal aimé. La III^e République lui fit expier sa participation au *Moniteur universel* ainsi que la pension qu'il reçut du gouvernement impérial au titre de « bibliothécaire de la Princesse Mathilde ». L'image de Gautier se réduisait alors à quelques clichés : le gilet rouge, le virtuose de la langue, le maître des Parnassiens... En 1972, année du centenaire de la mort de Gautier, les critiques sont nombreux à revendiquer une nouvelle approche, plus ouverte, de son œuvre. « Dépoussiérons la statue de Théophile Gautier », résume Georges Cattau dans le *Figaro littéraire*, le 14 octobre 1972.

Entre les deux anniversaires, le changement de regard sur l'œuvre de Gautier, tant chez les universitaires que dans le « grand public », est donc incontestable. Gautier n'est plus vu comme un émailleur froid et

impassible. Les poésies frénétiques de 1830, son engagement critique, son activité d'écrivain voyageur, sa veine rabelaisienne, sa modernité, tout semble désormais l'éloigner de cette image. Sans doute cette évolution positive est-elle causée aussi en partie par la diffusion médiatique (radio et internet). Mathieu Garrigou-Lagrange a ainsi consacré en décembre 2019 quatre épisodes à Gautier dans son émission *La compagnie des œuvres* sur France culture. Les sites et les blogs favorisent aussi la diffusion des connaissances sur Gautier : celui de la Société Théophile Gautier (www.theophilegautier.fr) tout d'abord qui donne accès à des dossiers abondants, une bibliographie critique et met gratuitement à la disposition des lecteurs des numéros parus pendant 25 ans (1980-2005) ; le blog de Stéphane Guégan « moderne.video.blog » réserve une place de choix à l'actualité éditoriale et artistique relative à Gautier. À ceci s'ajoutent les notices éclairantes sur l'écrivain que l'on peut lire sur Retronews et Gallica... On ne s'étonnera donc pas de voir des initiatives originales, comme celle de Cyril Bernaux, qui seul en scène monte une adaptation de *La Morte amoureuse*, dans une mise en scène de Jean-Claude Raguideau (Théo Théâtre, mai 2023, et en off à Avignon cet été), ou comme celle de François Gremaud, qui monte la pièce théâtrale, musicale et chorégraphique, *Giselle...*, avec la danseuse Samantha van Wissen au Festival d'automne de Paris 2023.

- 7

Dernières étapes enfin de cette reconnaissance, le nombre très important de thèses consacrées à l'œuvre de Gautier depuis dix ans, dirigées par des professeurs qui ne sont pas nécessairement des spécialistes de Gautier, mais aussi l'inscription du *Capitaine Fracasse* au Concours prépa littéraires ENS Lyon pour la session 2024. Une première.

GAUTIER / HUGO
MÉMOIRE(S) DU ROMANTISME

SOMMAIRE

Dossier élaboré sous la direction d'Anne Geisler-Szmulewicz et de Myriam Roman, à l'occasion de la journée d'étude qui s'est tenue à l'hôtel de Massa le 25 novembre 2022 avec le soutien de la Société des Gens de Lettres, l'université Paris-Cité (CERILAC), l'université Sorbonne-Université (CELLF, UMR 8599, CNRS-Sorbonne Université) et l'université Sorbonne nouvelle (CRPI9).

Introduction

par Anne GEISLER-SZMULEWICZ et Myriam ROMAN — 13

L'Académie, le cheval et le tombeau (sur quelques documents concernant Victor Hugo et Théophile Gautier) — 23

par Jean-Marc HOVASSE (Sorbonne Université, CELLF UMR 8599)

À propos de la vente du mobilier de Victor Hugo (*La Presse*, 7 juin 1852), Théophile Gautier et l'esprit des lieux — 49

par Anne GEISLER-SZMULEWICZ (Université Évyry, Paris-Saclay/ CERILAC)

- 11

Présence de Victor Hugo dans le feuilleton théâtral de Gautier — 67

par Patrick BERTHIER (Université de Nantes)

« Rien n'aura donc manqué au succès des *Burgraves* » : Théophile Gautier dans la cabale de 1843 — 89

par Agathe GIRAUD (Université d'Artois, Laboratoire « Textes et cultures »)

L'histoire littéraire en portraits : *Les Grotesques* vs *William Shakespeare* — 101

par Myriam ROMAN (Université de Lille, ALITHILA, ULR 1061)

Hugo et Gautier : du Rhin à l'Espagne. Les récits de voyage de 1840-1843 — 119

par Françoise COURT-PEREZ (Université de Rouen-Normandie)

Gautier, Hugo : « Avec ses beaux bras blancs en marbre de Paros » — 133
par Ludmila CHARLES-WURTZ (Université de Tours, « Interactions
Culturelles et Discursives », EA 6297)

Les scènes optiques chez Hugo et Gautier — 147
par Serge ZENKINE (Université libre, Russie)

« M. Victor Hugo dessinateur » : la critique de Gautier et sa postérité — 159
par Delphine GLEIZES (Université de Grenoble, Litt&Arts, UMR 5316)

INFORMATIONS /ACTUALITÉS — 185

BULLETIN D'ADHÉSION — 189

Introduction

Anne GEISLER-SZMULEWICZ et Myriam ROMAN

« Ce grand poète, ce grand artiste, cet admirable cœur, le voilà donc parti ! Des hommes de 1830, il ne reste plus que moi », confiait Hugo à l'annonce de la mort de Théophile Gautier (lettre à Catulle Mendès, 23 octobre 1872¹), témoignant par ces mots de son attachement à l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*.

La Société Théophile Gautier qui depuis quelque dix ans s'est donné pour objectif d'apprécier la place de l'écrivain dans son temps en organisant des journées d'étude consacrées à l'étude de ses relations avec quelques-uns de ses contemporains (Balzac, Nerval, Flaubert, Judith sa fille²) ne pouvait manquer de s'intéresser aux liens qui l'unissaient à celui qu'il présentait comme son maître, Victor Hugo. Le sujet s'imposait – alors même que Gautier n'a pas consacré à Hugo une grande étude comparable à celle qu'il a faite pour Balzac et pour Baudelaire – tant est grande la présence de celui-ci dans son œuvre.

La célébration des cent-cinquante ans de sa mort offre l'occasion idéale de se pencher sur cette question. L'éditeur G. Charpentier avait significativement rassemblé dans un volume d'anthologie quelques-uns des articles que Gautier critique avait écrits dans sa carrière sur Hugo pour célébrer le centenaire de la naissance de ce dernier³. Le terrain était préparé par un certain nombre de travaux, côté Gautier comme côté Hugo. Parmi les principaux, signalons le dossier intitulé « Hugo / Gautier » publié dans le *Bulletin de la Société Théophile Gautier* en 1987⁴, l'essai de Martine Lavaud, *Théophile Gautier, militant du romantisme*, issu de sa thèse⁵, et l'anthologie éditée par Françoise Court-Perez, *Victor Hugo, choix de textes*⁶. Du côté des Hugoliens, un certain nombre d'articles ont également paru, par exemple sur la « Bataille d'*Hernani* » (Myriam Roman et Agnès Spiquel, « *Hernani*, récits de bataille⁷ »), sur *L'Homme qui rit* (Pierre Laforgue, « Gautier, Hugo et *Le Capitaine Fracasse*. Note sur la genèse de *L'Homme qui rit* ⁸») ou sur les dessins de Hugo (Pierre Georgel, « “Aussi bien un peintre qu'un poète”. Gautier et les dessins de Victor Hugo⁹ »).

- 13

La Société des Gens de Lettres, présidée par Christophe Hardy, auquel nous adressons nos vifs remerciements, a permis l'organisation de notre journée d'étude le 25 novembre 2022, dans la très belle salle « Victor Hugo » – on ne pouvait rêver mieux ! – devant une vaste assemblée, composée de spécialistes, d'amateurs et de simples curieux. Nous remercions également les centres de recherches des universités qui ont soutenu l'événement, le CERILAC de Paris-Cité, le CELLF de Sorbonne-Université, le CRP19 de Sorbonne nouvelle. Sans eux, la Société Théophile Gautier ne pourrait continuer à exister ni à publier.

L'histoire littéraire a retenu l'idée d'une grande proximité entre les auteurs, symbolisée par le jeune homme au gilet rouge, mais aussi d'une différence radicale de situation hiérarchique (le « petit » *vs* le « grand » romantique) et du rôle assigné à l'art (l'art pour l'art *vs* l'art pour le progrès). Dès le début de sa carrière Gautier a été souvent représenté comme un « séide », comme le montre la satire anonyme intitulée « Les romantiques à la suite » – due selon toute vraisemblance à la plume de Léon Gozlan – (*Figaro*, 19 octobre 1831), qui vise indirectement son groupe Jeunes France. De même la caricature de Roubaud, « Grand chemin de la postérité. Les romantiques en cortège » (1842), montre Victor Hugo sur un cheval ailé en tête du cortège romantique, brandissant l'étendard « Le laid c'est le beau » et, loin derrière, le premier pourtant, assis sur la queue du cheval, une figure que l'on reconnaît aisément à sa longue chevelure : Théophile Gautier¹⁰.

Les récits faits par les biographes contemporains de Gautier et de Hugo ont contribué à fixer cette image, qu'il s'agisse de celui d'Adèle Hugo, insistant sur le défenseur à tous crins du théâtre hugolien dans le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* : « Les bourgeois s'arrêtaient stupéfaits et indignés. M. Théophile Gautier surtout insultait les yeux par un gilet de satin écarlate et par l'épaisse chevelure qui lui descendait jusqu'aux reins¹¹. », ou de ceux de Judith Gautier ou d'Émile Bergerat. La longue dédicace de ce dernier à Victor Hugo, sur laquelle s'ouvre son *Théophile Gautier. Entretiens. Souvenirs et correspondance*¹², en dit long sur cette représentation de Gautier en disciple admirateur et fidèle. Il faut sans doute y voir aussi une manière de laver la mémoire de l'écrivain de sa proximité apparente avec le régime de Napoléon III...

On notera toutefois que ce sont le plus souvent les mêmes images stéréotypées qui reviennent : le récit de la première rencontre avec Hugo, l'entrée « fracassante » dans l'arène littéraire avec le récit de la « Bataille », l'homme au gilet rouge. Gautier feint de se plaindre à la fin de sa vie,

dans son *Histoire du romantisme*¹³, de « ce gilet de Nessus », impossible à déchirer, qui s'était littéralement incrusté à sa peau, mais il s'agit d'abord d'une posture. Car lui-même a largement contribué à diffuser cette légende, par ses portraits, autoportraits, comptes rendus, ce qui était aussi et avant tout une façon d'exprimer sa fidélité à l'idéal romantique.

Comme le titre de ce numéro l'indique, *Gautier/Hugo, mémoire(s) du romantisme*, notre objectif fut de dépasser les postures du maître et du disciple, les catégories du majeur et du mineur auxquelles l'histoire littéraire nous a habitués, afin de dessiner une mémoire du romantisme, qui travaillerait ces catégories en tonalités complémentaires, en nuances assorties sur un fond commun, celui de la revendication de la liberté dans l'art.

Neuf ans séparaient Hugo de Gautier, moins d'une génération, et leur amitié fut durable, malgré les obstacles, de 1829, date de leur première rencontre jusqu'en octobre 1872, date de la mort de Gautier. La biographie de Hugo écrite par Jean-Marc Hovasse¹⁴, celles de Théophile Gautier respectivement et par ordre chronologique Annie Ubersfeld, Stéphane Guégan, Alain Montandon¹⁵, mais aussi l'édition de la *Correspondance générale* de Claudine Lacoste¹⁶, nous permettent de rappeler un certain nombre de faits utiles qui font apparaître l'existence d'une grande proximité entre les deux hommes à certains moments et, à d'autres, celle de tensions, en particulier à partir de l'avènement de Napoléon III au pouvoir.

Gautier a confié dans son *Histoire du romantisme* et son autoportrait combien la lecture des *Orientales* avait été déterminante dans son cas, le détournant définitivement de la peinture pour le faire entrer dans la carrière des lettres. Les prises de position, tant privées que publiques, notamment dans la presse, sont évidemment à interroger. Gautier comme Hugo se sont exprimés sur l'œuvre de l'autre. On rappellera ici notamment que Hugo a fait paraître un des rares articles élogieux sur *Mademoiselle de Maupin* (*Vert-Vert*, 15 décembre 1835), et que Gautier fut le découvreur du talent de dessinateur de Victor Hugo (« Hugo dessinateur », *La Presse*, 26 juin 1838 ; préface écrite en décembre 1862 pour le recueil de dessins gravés de V. Hugo par Paul Chenay chez Castel). Les silences et les omissions sont tout aussi significatifs : Gautier par exemple ne figure pas dans les dédicataires des *Contemplations*, contrairement à Alexandre Dumas, et il reste, de son côté, silencieux sur *Les Misérables* en 1862...

D'aucuns en ont conclu à l'existence d'une fracture entre eux. Le colloque de Compiègne, *Gautier et le Second Empire*, dont les Actes ont été publiés chez Lucie édition, a permis de mettre en lumière les stratégies de contournement de l'écrivain¹⁷. Les liens, même distendus, ont continué à exister sous le Second Empire. Dans son journal d'exil, Adèle Hugo (la fille), note à plusieurs reprises que, si Charles Hugo se montre très dur envers ce qu'il estime être la trahison de Gautier (on lit régulièrement en famille le feuilleton de Gautier dans *Le Moniteur*, à Jersey puis à Guernesey), son père l'excuse toujours, même quand les propos de table tournent au procès. Pour lui, Gautier a toujours défendu son apolitisme. Par ailleurs, Hugo refuse de voir, comme Pierre Leroux l'invite à le faire, une décadence actuelle de la littérature et rappelle « ces années de lutte dans la littérature », soulignant qu'il a d'abord été compris par la « jeunesse artiste », cette « armée », ce « bataillon », dont les membres se sont fait désormais un nom : il cite alors « Janin, Delacroix, Gautier, tous les poètes » : « c'est même de ces peintres-là qu'est sortie cette jeune école de paysagistes¹⁸. » Les deux hommes auront le temps de se retrouver au début de la Troisième République, brièvement, Judith Gautier servant alors en quelque sorte d'intermédiaire. Ainsi, on rappellera ici la lettre que Hugo écrit au Ministre de l'Instruction publique, Jules Simon le 24 juin 1872. Gautier est alors très malade et il doit faire face alors à de nombreuses difficultés financières :

Théophile Gautier est un des hommes qui honorent notre pays et notre temps ; il est au premier rang comme poète, comme critique, comme écrivain. Sa renommée fait partie de la gloire française. [...] Je vous demande, au nom de l'honneur littéraire de notre pays, de lui venir en aide avec cette promptitude qui double le bien qu'on fait, et d'attribuer à Théophile Gautier la plus forte indemnité annuelle dont vous puissiez disposer¹⁹.

L'article inaugural de ce volume, écrit par Jean-Marc Hovasse, dévoile un Hugo très attentif à Gautier et s'attache à la dernière période, moins connue, de la biographie des deux hommes de « Noël 1855 à la Toussaint 1873 » (*Tombeau de Théophile Gautier*, inclus). Les billets que M. Hovasse nous a fait l'honneur de nous montrer et de commenter lors de la journée d'étude témoignent de l'existence d'une relation véritablement fraternelle : il a retrouvé depuis, et enrichi ce volume de l'émouvant billet de Théophile Gautier à Hugo, inédit, en réponse à une invitation à se joindre au banquet organisé pour la centième de *Ruy Blas* (en juin 1872). Anne Geisler-Szmulewicz montre, quant à elle, à propos du bel article que Gautier fit paraître dans *La Presse* du 7 juin 1852 à l'occasion de

l'annonce de la vente du mobilier du logement de la rue de la Tour-d'Auvergne les 8 et 9 juin 1852, qu'il exprima alors courageusement la révolte que lui inspirait l'exil de Hugo et sa conviction de la supériorité du poète. On aurait pu élargir ce corpus à l'article qu'il consacra à la reprise d'*Hernani* (*Le Moniteur*, 21 juin 1867), où il n'hésitait pas à mettre en jeu sa démission.

L'examen de la critique permet de préciser également la façon dont Gautier jugeait l'œuvre de Hugo. Une comparaison avec les jugements contemporains révèle l'étendue des connaissances qu'il en avait mais aussi la singularité de son approche résolument littéraire. Pour Gautier, Hugo, c'est d'abord le coup de foudre des *Orientales* : « nous lui devons les émotions les plus vives que nous ayons éprouvées », écrira-t-il à l'occasion d'un feuilleton sur *Nabucco*²⁰. Patrick Berthier, auteur de la monumentale édition de la critique théâtrale de Gautier chez Champion (dernier volume paru couvre la période mai 1865-mai 1867, tome XVIII, février 2023), étudiant les points d'ancrage des références dans le feuilleton de Gautier, montre combien ce dernier était littéralement habité par l'œuvre de Victor Hugo, qui fut pour lui, d'un bout à l'autre, de sa carrière un phare. Agathe Giraud s'intéresse de son côté à la réception des *Burgraves* ; son article revient sur la supposée chute de la pièce de Hugo ; tout en démontrant son manque de fondement, elle met en lumière l'originalité du jugement de Gautier, qui s'intéresse à une dimension mal comprise par la critique en son temps, la force épique du drame.

Gautier et Hugo eurent aussi de nombreuses affinités de goût et de valeurs. Il n'y a donc rien d'étonnant à voir qu'ils s'inspirèrent l'un l'autre, comme le montre la présence de transpositions (le poème « Notre-Dame » de Gautier de 1832, sous-titré « Ode à Victor Hugo » ; le « Sultan Achmet » des *Orientales* devenu « Sultan Mahmoud » en 1845 ; la reprise de motifs comme le ver de terre amoureux d'une étoile, venu de *Ruy Blas*, qui se retrouve ainsi dans *Une nuit de Cléopâtre* et *Le Roman de la momie*)... Ce n'est du reste pas toujours le « disciple » qui prend position sur le champ défini par le « maître », l'inverse est également possible : ainsi, en 1843, Hugo entreprend un voyage dans les Pyrénées après sa lecture des Impressions de voyage en Espagne de Gautier, parues dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 juillet 1842 au 1^{er} janvier 1843 ; le poème « À Théophile Gautier », devenu poème liminaire du *Tombeau de Théophile Gautier*, réécrit, lui aussi, non sans mélancolie, « Le château du souvenir » (1861) – lui-même réécriture du gilet rouge, d'*Hernani*, des pirates d'Otrante dans *La Légende des siècles* et de Frédéric Barberousse

dans *Les Burgraves* – et compose à son tour la légende de la génération romantique...

Quelques œuvres peuvent être plus précisément lues en miroir l'une de l'autre, comme le montrent respectivement Myriam Roman et Françoise Court-Perez : ainsi la première analyse précisément la manière dont Gautier et Hugo, qui partagent une même conception de la critique admirative par opposition à une critique normative, se livrent à une écriture de l'histoire littéraire par le biais de portraits d'écrivains dans *Les Grottesques* et *William Shakespeare*. La confrontation de ces deux essais révèle de nombreux points de contact mais aussi une opposition forte dans le choix des catégories, l'excentrique d'un côté, l'exceptionnel de l'autre. Françoise Court-Perez s'intéresse quant à elle à deux récits de voyage de Gautier et Hugo écrits à peu de temps l'un de l'autre, le *Voyage en Espagne* et *Le Rhin*. Ici encore les points communs sont nombreux (que ce soit par exemple dans la manière d'exprimer, au gré des découvertes, indignation et admiration), mais ils débouchent sur une réflexion très personnelle et différente sur le temps qui passe.

18 - L'examen de la poésie ne pouvait être en reste chez les deux poètes que furent Gautier et Hugo. On connaît l'admiration que portait Gautier à la poésie de Hugo, des *Contemplations* et de *La Légende des Siècles* entre autres, qui s'exprime avec force dans son *Rapport sur les progrès de la poésie*²¹. Baudelaire opposait ainsi les deux poètes dans *L'Art romantique* :

Victor Hugo est enseigné et paraphrasé dans les universités ; mais aucun lettré n'ignore que l'étude de ses resplendissantes poésies doit être complétée par l'étude des poésies de Gautier. Quelques-uns observent même que pendant que le majestueux poète était entraîné par des enthousiasmes quelquefois peu propices à son art, le poète précieux, plus fidèle, plus concentré, n'en est jamais sorti²².

Gautier est resté dans l'histoire littéraire comme le poète « admirateur du marbre », ce qui a pu d'ailleurs lui être reproché. On a tous en tête par exemple le beau poème « Symphonie en blanc majeur », où la métaphore de la chair comme marbre est omniprésente. Mais qu'en est-il quand un poète comme Hugo s'empare de la métaphore du marbre ? Ludmila Charles-Wurtz s'emploie à comparer les valeurs associées à cette métaphore par une étude précise de quelques poèmes des deux auteurs. Un dialogue inattendu s'ébauche alors entre les poètes, qui révèlent deux conceptions diamétralement opposées, la perfection formelle contre la décrépitude et le temps pour Gautier, la poésie replacée dans le continuum d'une nature vivante en perpétuelle décomposition et recomposition pour Hugo.

Les questions relatives aux formes visuelles et plastiques, enfin, ne pouvaient manquer d'occuper une partie des travaux de cette journée. Serge Zenkine, de façon originale, aborde le sujet dans les textes-mêmes des deux écrivains, poèmes mais aussi romans, en s'interrogeant sur la façon dont l'acte même de regarder est figuré : aux perspectives et aux cartographies hugoliennes (voir de loin et voir loin) répond le tableau avec cadre chez Gautier, et une esthétique du « chez soi ». Aux hallucinations hugoliennes, vertigineuses et dangereuses, Gautier oppose le mode plus contrôlé de l'illusion. Serge Zenkine propose ainsi la distinction de ce qu'il appelle deux régimes distincts de « visualité romantique ». Delphine Gleizes, quant à elle, montre comment les textes de Gautier sur Hugo dessinateur ont fixé le discours de la postérité sur l'œuvre peint du poète, jusqu'au début du XX^e siècle. Hugo y est lu comme un éminent représentant du romantisme caractérisé par « l'art de l'effet dramatique, la profondeur mélancolique, l'expressivité énergétique ». Après avoir montré la fortune de certains traits de la critique gautiériste, Delphine Gleizes revient à l'analyse de ses textes pour en montrer toute l'acuité et la finesse : en qualifiant les dessins de Hugo d'un oxymore, un art « à la fois exact et chimérique », Gautier en notait la complexité irréductible au pittoresque tandis que son propre goût de la scène et du spectacle lui permettait de saisir toute la « charge spectaculaire et scénographique des dessins de Hugo ».

- 19

Dans les pages qui suivent, Gautier et Hugo sont lus l'un avec l'autre, l'un tout contre l'autre, dans un échange et un dialogue continué, qui ne repose pas sur une hiérarchisation de l'histoire littéraire, le grand homme exilé politique (l'art engagé) opposé à l'artiste excentrique ayant fait sécession avec le monde réel (l'art pour l'art), mais qui observe les deux facettes, complémentaires, d'un romantisme coloré et éclatant, vivant, attaché aux libres expérimentations de l'art.

NOTES

1. V. Hugo, *Œuvres complètes*, Édition de l'Imprimerie nationale, Correspondance, t. III, 1952, p. 330. À la même date, dans un carnet, V. Hugo a noté, sur le vif, la même réflexion : « Une dépêche télégraphique de Catulle Mendès m'annonce la mort de Théophile Gautier. Un grand esprit et un bon cœur de moins. / Gautier mort, je suis le seul survivant de ce qu'on a appelé les hommes de 1830. » V. Hugo, *Œuvres complètes*, éd. Jean Massin, Club français du livre, t. XV-XVI/2, 1969, p. 792.

2. Voir respectivement *BSTG*, n° 37, 2015 : *Gautier/Balzac. Parcours croisés* ; *BSTG*, n°38, 2016 : *Gautier et Nerval. Collaborations, solidarités, différences* ; *BSTG*, n° 40, 2018 : *Gautier Judith & Théophile* ; *BSTG*, n° 42, 2020 : *Flaubert et Gautier, Affinités électives*.
3. *Victor Hugo par Théophile Gautier*, Paris, G. Charpentier, 1902.
4. *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n°9, 1987, *Dossier Hugo / Gautier* : Jean-Claude Fizaine, « “Les gouffres qui nous séparent” : Victor Hugo et Théophile Gautier de 1852 à 1872 », p. 79-90 ; Elisheva Rosen, « *Les Grotesques* ou le grotesque ? Aspects d’un débat romantique », p. 91-102 ; Pierre Laforge, « Gautier, Hugo et *Le Capitaine Fracasse*. Note sur la genèse de *L’Homme qui rit* », p. 103-111.
5. Martine Lavaud, *Théophile Gautier, militant du romantisme*, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 2001.
6. Théophile Gautier, *Victor Hugo*, choix de textes, introduction et notes par Françoise Court-Pérez, Paris, Honoré Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, 2000.
7. Communication au Groupe Hugo, consultable à l’adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/06-12-16RomanSpiquel.htm>
8. *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n°9, 1987, *Dossier Hugo / Gautier*, p. 103-111.
9. *Théophile Gautier et la religion de l’art*, Martine Lavaud et Paolo Tortonese (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 85-106. Sur les deux auteurs, on peut ajouter les références suivantes : Françoise Court-Pérez, « Gautier lecteur de Hugo », dans Florence Naugrette et Guy Rosa (dir.), *Victor Hugo et la langue*, Bréal, 2005, p. 319-339 ; Anne Geisler-Szmulewicz, « L’histoire littéraire et les vertus de la répétition, ou comment se façonnent les légendes », *Théophile Gautier : l’invention médiatique de l’histoire littéraire*, *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, Numéro dirigé par C. Saminadayar-Perrin, n° 36, 2014, p. 103-122 ; Martine Lavaud, « Dire le génie épique : Gautier hugolâtre », dans André Guyaux et Bertrand Marchal (dir.), *Victor Hugo, La Légende des siècles, Première série*, Presses de l’université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 179-192 ; Claude Millet, *L’Esthétique romantique en France. Une anthologie*, Pocket, coll. « Agora Les Classiques », 1994, en particulier « Utilité du beau » et « L’art pour et par la liberté » ; Serge Zenkine, “Culture versus rhétorique” : la poésie de Victor Hugo et de Théophile Gautier”, p. 9-30. In *Crises de vers*, Marie Blaise et Alain Vaillant (dir.), Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014.
10. Département des Estampes et de la Photographie, AA-5 (Roubaud, Benjamin), BnF.
11. [Adèle Hugo et alii], *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, chap. LV, dans V. Hugo, *Ceuvres complètes*, éd. Massin, Club français du livre, t. III, 1967, p. 1331.
12. Dédicace : « Le lecteur aurait le droit d’être surpris – et même scandalisé – qu’un ouvrage sur Théophile Gautier ne fût pas dédié à Victor Hugo. Si l’art est le seul dieu auquel mon maître ait sacrifié pendant les soixante ans qu’il a vécu, il voyait en Victor Hugo l’incarnation vivante de ce dieu. L’existence de ce grand homme était pour lui quelque chose comme une présence réelle de la poésie. C’est à lui que Théophile Gautier, comme le personnage biblique, avait dit : Tu es mon père, ma mère, ma patrie et ma famille. / Ne pas rendre à Hugo ce que fut Théophile Gautier, ce serait outrager les mânes fidèles de mon maître. J’obéis à la voix qui me parle du tombeau et je place ce livre sous l’invocation du dieu de lettres. E.B. » (Paris, G. Charpentier, 1879).

13. *Histoire du romantisme*, Paris, L'Harmattan, « Les Introuvables », 1993, p. 78.
14. Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, t. I. *Avant l'exil, 1802-1851* et t. II. *Pendant l'exil I, 1851-1864*, Fayard, 2001 et 2008.
15. Anne Ubersfeld, *Théophile Gautier*, Paris, Stock, 1992 ; Stéphane Guégan, *Théophile Gautier*, Gallimard, NRF, 2011 ; Alain Montandon, *Théophile Gautier. Le poète impeccable*, éditions Aden, 2013.
16. Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève-Paris, Droz, 12 tomes (1985-2000).
17. *Théophile Gautier et le second Empire*, dir. Anne Geisler-Szmulewicz et Martine Lavaud, Actes du Colloque international du Palais Impérial de Compiègne, 13-15 octobre 2011, Nîmes, Lucie éditions, 2013.
18. *Le journal d'Adèle Hugo*, Minard, Lettres modernes, coll. La Bibliothèque introuvable, t. III, présenté et annoté par Frances Vernor Guille, 1984, [1854], p. 84.
19. Voir V. Hugo, *Œuvres complètes*, éd. de Jean Massin, Club français du livre, t. V-XVI/2, 1969, p. 488.
20. *Critique théâtrale*, éd. de Patrick Berthier, Paris, Honoré Champion, 20 octobre 1845, t. V, p. 617.
21. *Le rapport sur les progrès de la poésie a d'abord paru dans Recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France*, Paris, Hachette, À l'Imprimerie Impériale, 1868, p. 67-141. Il est repris sous le titre « Les Progrès de la poésie française » à la suite d'*Histoire du romantisme* (éd. citée, p. 255-345).
22. Baudelaire, « Sur mes contemporains : Théophile Gautier (II) », *Critique littéraire, Œuvres complètes*, II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 151-152.

L'Académie, le cheval et le tombeau (Sur quelques documents concernant Victor Hugo et Théophile Gautier)

Jean-Marc HOVASSE

Les quelques documents, lettres et livres, réunis à l'occasion de la journée d'étude du 25 novembre 2022, pour célébrer le 150^e anniversaire de la mort de Théophile Gautier dans la salle Victor Hugo de l'Hôtel de Massa, permettaient d'évoquer certains aspects des relations entre les deux poètes, pendant et après l'exil de Victor Hugo. C'est-à-dire qu'ils ne concernaient aucune des premières grandes étapes, souvent mieux connues : ni la première rencontre du 27 juin 1829 (selon Ulric Guttinguer) ; ni la bataille d'*Hernani* par quoi tout avait vraiment commencé et par quoi tout se terminera, puisqu'elle sera le sujet des dernières lignes écrites par Théophile Gautier ; ni les échanges d'articles (sur le buste de Victor Hugo par Jehan du Seigneur dans le *Mercur de France du XIX^e siècle* du 8 octobre 1831 ; sur *Mademoiselle de Maupin* dans le *Vert-Vert* du 15 décembre 1835) ; ni le voisinage des deux poètes habitant respectivement au 6 et au 8 de la place Royale d'octobre 1832 à octobre 1834, soit deux années au cours desquelles ils pouvaient se parler par la fenêtre ; ni la révélation par Théophile Gautier du violon d'Ingres de Victor Hugo (« Monsieur Victor Hugo dessinateur », article publié dans *L'Album cosmopolite* d'Alexandre Vattemare et dans *La Presse* du 27 juin 1838) ; ni la publication par Théophile Gautier, dans le même journal et dans les cinq premiers jours du mois d'octobre 1844, du *Roi Candaule*, saluée par Victor Hugo d'une lettre enthousiaste contenant cette intéressante formule : « Je vous envierais de toute mon âme si je ne vous aimais de tout mon cœur¹ » ; ni le lancement de *L'Événement*, le journal du groupe Hugo sous la Deuxième République, avec participation annoncée de Théophile Gautier (qui se limitera finalement à deux articles esthétiques dans les premiers numéros, dont le premier sur Ingres, sans son violon, les 2 et 8 août 1848) ; ni enfin cet événement hautement

- 23

symbolique au seuil de l'exil que fut la vente aux enchères à Paris du mobilier de Victor Hugo, les 8 et 9 juin 1852, annoncée la veille par un grand feuilleton de Théophile Gautier dans *La Presse*... « Victor Hugo, c'est-à-dire le plus grand poète de la France, maintenant en exil comme Dante », est déjà, par une périphrase restrictive et prémonitoire qui glose la dernière phrase de la préface des *Burgraves*, « le poète qui n'a plus que le monde pour patrie ». « Fatales nécessités », continue l'auteur d'*Émaux et Camées* cette fois au diapason de *Notre-Dame de Paris*, « sur lesquelles nous devons nous taire, et qu'il ne nous appartient pas de discuter, mais qu'il nous est permis au moins de déplorer, car nous avons été le disciple, l'admirateur, et nous sommes toujours l'ami du grand homme ainsi frappé »². Sept mois après le début de l'exil, ce n'était pas le reniement de saint Pierre, mais c'était à peu près la dernière fois que Théophile Gautier prenait la défense de son ami dans un article dont la dimension politique était évidente. Trois ans plus tard, alors que Victor Hugo, par solidarité avec quelques proscrits expulsés, venait d'être chassé de Jersey et s'était installé à Guernesey, Théophile Gautier, sans lien de cause à effet, avait posé pour la première fois sa candidature à l'Académie française (24 décembre 1855, veille de Noël). C'était pour succéder à Lacretelle jeune, ancien professeur d'histoire à la Sorbonne. Le 27 janvier 1856, Victor Hugo qui parachevait ses *Contemplations* écrivit spontanément, semble-t-il³, une lettre de recommandation à son ami et confrère Abel Villemain, ancien ministre de l'Instruction publique, ancien président de la Société des Gens de Lettres, et surtout secrétaire perpétuel de l'Académie française depuis 1834. Cette lettre est remarquable tant par ce qu'elle dit que par son petit format replié [13,2 x 8,5 cm], commenté d'entrée de jeu, qui rend son déchiffrement ardu :

Hauteville House – 27 janvier

Pardonnez-moi, cher ami, de vous écrire sur ce papier imperceptible ; nos lettres ont besoin de se faire petites pour entrer dans l'empire. La frontière actuelle de la France n'admet guère que ce qui est microscopique⁴. C'est par je ne sais quel étrange oubli que quelques grands flambeaux comme vous y sont restés allumés.

Je suis une espèce de mort⁵, et j'ignore à peu près toutes les choses de la vie, parmi lesquelles je range volontiers l'académie. Il est évident d'ailleurs que, si l'académie voulait, elle serait toute la vie de l'intelligence, étant la seule assemblée qui ait encore, jusqu'à un certain point, droit de rayonnement. Trouvez donc bon, mon illustre confrère, que je cause un peu académie avec vous.

Il y a deux places vacantes, me dit-on⁶. Quant aux candidatures on ne m'en désigne qu'une, celle de Théophile Gautier. J'en suis charmé. C'est déjà un grand pas que Théophile Gautier se présente ; ce serait une belle chose qu'il fût élu.

Gautier est depuis vingt ans dans la lutte du siècle ; il est depuis 1836 sur la brèche des idées et de l'art ; il est poète éclatant, critique enthousiaste, vrai et profond, prosateur rare, esprit lumineux dans toutes les sphères de la pensée pure⁷. Vous connaissez ses travaux de tout genre ; il est hors des choses politiques, et sa nomination n'aurait aucune signification de ce côté-là ; pourtant, au point de vue de l'art, elle voudrait dire liberté, es[poir]⁸, lumière, progrès ; car Gautier est, dans les sereines régions de la poésie et de l'esthétique, un des combattants glorieux de l'esprit humain. – Dans des temps comme les nôtres, il y a deux besoins, et l'académie a deux devoirs, un devoir politique et un devoir littéraire ; la nomination de Th. Gautier, ce serait le devoir littéraire accompli ; quant à l'acte politique, qui n'est pas moins nécessaire, l'autre élection le ferait.

Voilà ce que je vous murmure à l'oreille du fond de mon tombeau. Je dois vous dire toutes ces choses, et c'est à vous, cher ami, d'en décider. Vous pouvez beaucoup. Faites, et je vous applaudirai. Tout à vous toujours⁹. Je serre votre bonne et noble main.

Victor Hugo

Ma femme se rappelle à votre souvenir¹⁰.

À l'élection du 10 avril 1856, Théophile Gautier n'obtient pourtant qu'une seule voix. Ce n'est pas celle de Villemain, mais celle de Lamartine – ce qui peut surprendre du reste, mais qui vaut mieux, et pas seulement parce que dernier était très lié à la famille Lacretelle. Ce jour-là sont élus le savant Jean-Baptiste Biot (82 ans, doyen direct, au fauteuil de Lacretelle jeune), et au fauteuil du comte Mathieu Molé le comte de Falloux, l'auteur de la fameuse loi sur l'enseignement combattue par Victor Hugo le 15 janvier 1850 – devant Émile Augier, qui sera élu à l'élection suivante, le 31 mars 1857.

Ce sera pour Théophile Gautier le début d'une série de quatre candidatures infructueuses, malgré un nombre de voix toujours croissant. Douze voix au second tour le 2 mai 1867 au fauteuil de Barante, auquel succède le prêtre et philosophe Alphonse Gratry, élu avec dix-huit voix. Double échec le 7 mai 1868 : deux voix seulement contre Claude Bernard au fauteuil de Flourens, passe encore, mais neuf voix contre vingt-trois au poète et dramaturge provençal Joseph Autran au fauteuil de François Ponsard, ce fut certainement plus difficile à digérer, même si c'était un ami auquel il avait réservé une place peut-être trop belle dans son *Rapport sur les progrès de la poésie française depuis 1830* paru le mois précédent¹¹. Le 29 avril 1869, double et dernier échec lors d'une triple élection cette fois. Théophile Gautier obtient une voix face à Joseph d'Haussonville élu d'entrée de jeu au fauteuil de Viennet ; et alors même que l'historien bonapartiste François-Joseph de Champagny était élu au fauteuil de Berryer contre le candidat orléaniste Prosper Duvergier de Hauranne (qui passera le 19 mai 1870), la partie orléaniste de l'Académie

bloqua au fauteuil d'Empis, par mesure de rétorsion, Théophile Gautier qui apparaissait comme le candidat officiel du régime, pour laisser passer un autre poète nettement moins bien en cour, Auguste Barbier, élu au quatrième tour de scrutin : début à égalité à onze voix chacun, puis treize pour Gautier et douze pour Barbier, puis seize pour Barbier et quatorze pour Gautier, et enfin dix-huit pour Barbier et quatorze pour Gautier. Ça n'allait pas de mal Empis puisqu'il avait eu de plus en plus de voix, mais il n'eut jamais assez... L'empire n'était plus assez puissant pour le faire élire, comme en témoigne à sa manière l'amusant poème d'Albert Glatigny « Gautier à l'Académie¹² », daté de mars 1870 ; la chute de Napoléon III allait anéantir ses derniers espoirs de ce côté-là, s'il en avait encore, après treize ans de campagnes infructueuses.

Pendant ce long Second Empire, les liens entre les deux poètes n'avaient toutefois pas été rompus, alimentés notamment par la préface de Théophile Gautier aux dessins gravés de Victor Hugo publiés pour la première fois à la fin de l'année 1862, dans l'album Chenay daté de 1863. Théophile Gautier, dans la partie poétique du *Rapport officiel sur l'état des lettres en France* qui lui avait été confiée (publication en avril 1868, sous le titre *Les Progrès de la poésie française depuis 1830*), avait, à côté de l'éloge de Joseph Autran et de bien d'autres, réservé une belle place, apparemment inattendue pour Victor Hugo, à la première série de *La Légende des siècles* (1859). Il en avait été remercié par une lettre datée du 29 avril :

Cher Théophile,

Je viens de lire vos pages magnifiques sur *La Légende des siècles* ; je suis plus qu'ému, je suis attendri. Les douces voix arrivent donc encore dans ma solitude. Notre jeune affection est devenue une vieille amitié. Les gouffres qui sont entre nous n'empêchent pas votre regard de chercher le mien et ma main de serrer la vôtre. Vous me donnez une de vos couronnes, vous qui avez droit à toutes. Comme poète, vous êtes une voix de l'idéal ; comme critique, vous êtes une voix de la gloire.

– Pourquoi donc un laurier a-t-il poussé ici ? – C'est que Pétrarque y a parlé.

Ce qu'on disait de Pétrarque, on le dira de vous :

Où votre critique sème sa parole, le laurier pousse¹³.

Les « gouffres » politiques mentionnés au passage dans cette lettre vont faire de la première rencontre entre Victor Hugo et Théophile Gautier après la chute de l'empire un événement presque aussi *important* que leur première rencontre de 1829... On connaît sa date exacte avec plus de certitude, puisque Victor Hugo, rentré d'exil le 5 septembre 1870, l'a consignée dans ses carnets. Il s'agit du 13 octobre 1870 – la quarantaine

n'aura donc pas duré quarante jours, mais pas loin. Victor Hugo note ce jour-là : « J'ai revu aujourd'hui, après tant d'années, Théophile Gautier. Je l'ai embrassé. Il avait un peu peur. Je lui ai dit de venir dîner avec moi¹⁴. »

Mais il faudra attendre un célèbre tableau du siège de Paris, une anecdote entrée dans les annales de l'histoire littéraire et animale, pour faire définitivement retomber toute tension entre les deux poètes. Le 29 décembre 1870, Théophile Gautier parmi d'autres démarches écrit à Victor Hugo pour lui demander d'intervenir en faveur de sa vieille jument Catherine, qui venait d'être réquisitionnée pour l'approvisionnement de Paris. Cette lettre s'ouvre sur une déclaration qui sonne, sinon comme un acte de contrition, du moins comme une mise au point définitive :

Cher et vénéré maître,

Celui qui n'a aimé et adoré que vous dans toute sa vie, vient, les larmes aux yeux, vous prier de sauver par une de vos paroles toutes puissantes une pauvre et charmante bête qu'on veut mener à l'abattoir. Votre bonté universelle comme la bonté divine a pitié de la bête comme de l'homme. Il s'agit de mon cheval que j'ai préservé jusqu'à présent. Dites un mot pour lui à M. Magnin ou au général Le Flô et vous obtiendrez sa grâce¹⁵. Si je ne vais pas vous supplier moi-même c'est que je suis retenu dans ma chambre par un rhume qui frise la fluxion de poitrine. – Vous qui avez l'âme aussi tendre que grande et qui, terrible comme Jupiter foudroyant, avez sur la vie les scrupules d'un brahme, faites qu'on épargne ce pauvre être innocent. – Je suis sûr du moins que vous ne rirez pas de ma douleur. Il faut agir promptement je n'ai qu'un répit de vingt-quatre heures.

La bête est chez M. Deligne avenue Malakoff n° 16 – inscrite sous mon nom. Je suis honteux de déranger Olympio pour si peu de choses ; mais il pardonnera cette hardiesse à son ancien Albertus, à son page romantique des jours d'*Hernani*.

beso a v^d las manos¹⁶.

Aussitôt, c'est-à-dire le même jour, car la poste fonctionnait bien alors, malgré le siège de Paris, Victor Hugo envoie une lettre spirituelle à Joseph Magnin. Il le connaissait moins bien que le général Le Flô, mais c'était bien lui qui était chargé de pourvoir à l'approvisionnement de la capitale, et qui ordonnait les réquisitions :

29 déc. 1870

Monsieur et cher ministre,

Je vous demande une exception, mais je vous la demande pour une exception. T. Gautier est, comme poète, comme écrivain, comme critique, comme artiste, un des hommes qui honorent notre temps. S'il s'adressait à vous directement, vous feriez ce qu'il désire ; il me croit un crédit qu'il a, certes, plus que moi ; mais puisqu'il le veut, je vous fais sa demande. La voici : Gautier a un cheval, ce cheval est réquisitionné, Gautier l'aime, et vous prie de l'épargner. Le Cheval est chez M. Deligne, avenue Malakoff, 16. Vingt-quatre heures de sursis sont accordées. Un mot de vous

suffit pour changer ce sursis en grâce. Ce mot, vous le direz ; et en le disant, vous sauverez une bête et vous ferez plaisir à deux poètes, Gautier et moi.

Je vous remercie d'avance par mon plus cordial serrement de main.
Victor Hugo¹⁷

La suite de l'histoire se lit dans le carnet de Victor Hugo : « J'espère sauver le pauvre cheval de Th. Gautier¹⁸ ». « J'ai sauvé le cheval¹⁹ », ajoute-t-il ensuite laconiquement en regard du résumé de l'affaire, qu'il avait noté la veille. Il précédait, mystère du destin, la confirmation de la mort d'Alexandre Dumas : « Il est malheureusement vrai que Dumas est mort. On le sait par les journaux allemands. Il est mort le 5 décembre au Puys, près Dieppe, chez son fils²⁰. » Il aurait presque déjà pu ajouter ce qu'il notera dans son carnet deux ans plus tard, le 23 octobre 1872 : « Une dépêche télégraphique de Catulle Mendès m'annonce la mort de Théophile Gautier. Un grand esprit et un bon cœur de moins. / Gautier mort, je suis le seul survivant de ce qu'on a appelé *les hommes de 1830*²¹. » Canevas de la réponse qu'il avait envoyée le jour même à « 5 heures du soir » :

C'était prévu, et c'est affreux. Ce grand poète, ce grand artiste, cet admirable cœur, le voilà donc parti !

Des hommes de 1830, il ne reste plus que moi. C'est maintenant mon tour.

Cher poète, je vous serre dans mes bras. Mettez aux pieds de Mme Judith Mendès mes tendres et douloureux respects²².

28 -

C'était prévu, car Victor Hugo avait suivi de près la dégradation de la santé de son ami. Le 28 février précédent, dans *La Gazette de Paris*, Théophile Gautier avait publié ce qui serait sa dernière critique théâtrale, sur la reprise de *Ruy Blas* au théâtre de l'Odéon, avec Sarah Bernhardt dans le rôle de la reine. La réponse de Victor Hugo n'avait pas tardé :

Que maître vous êtes, cher Théophile ! Quelle prose de poète ! quelle poésie de philosophe ! votre critique a la puissance de la création. J'aime votre noble esprit.

Ruy Blas salue le capitaine Fracasse, et vous prie de me faire la grâce de dîner avec moi lundi 4 mars. J'espère un bon *oui*. Nous vous attendrons à 7 heures, 55 rue Pigalle. Je veux vous remercier, cher grand poète, par mon plus tendre serrement de main²³.

Pour raison de santé ou par incompatibilité d'humeur avec son gendre, Théophile Gautier ne viendra pas, mais enverra les siens, à commencer par sa fille Judith, accompagnée de son mari (Catulle Mendès) et de sa mère, Ernesta Grisi. Le 12 avril en revanche, selon une lettre de Juliette Drouet, Théophile Gautier viendra dîner chez Victor Hugo avec Charles Robelin, leur vieil ami commun qui habitait aussi

Neuilly. Le mois suivant, Hugo prie Théophile Gautier de bien vouloir excuser son absence au mariage de sa fille Estelle avec Émile Bergerat, et les invite *tous les trois* à dîner chez lui dans la semaine²⁴. En attendant, Juliette Drouet surveille la météo : « Voilà un fichu temps pour le plus BEAU JOUR DE LA VIE de M^{lle} Estelle Gautier. Espérons que sa lune de miel n'en sera pas influencée, c'est ce que je souhaite de tout cœur à cette jeune mariée fille d'un de tes meilleurs amis²⁵. » Le 8 juin suivant, c'est directement à Charles Robelin que Victor Hugo demande d'inviter son voisin au banquet pour la centième de *Ruy Blas*, organisé chez Brébant (32, boulevard Poissonnière) trois jours plus tard : « Portez, je vous prie, mon invitation à Théophile Gautier, et faites-moi savoir si je puis compter sur lui et sur vous²⁶. » À moins qu'elle se rapporte à une autre invitation du même printemps ou du début de l'été, la brève réponse de Théophile Gautier à Victor Hugo, non datée, encore rédigée d'une belle écriture sur une pleine page, est peut-être la dernière de son espèce ; elle est comme toutes les autres marquée par l'amitié, l'admiration, la littérature, l'euphémisme et l'esprit. En post-scriptum, Théophile Gautier, 60 ans, thuriféraire des *Burgraves* depuis vingt-neuf ans, s'y identifie une dernière fois à Magnus, burgrave de Wardeck, fils de Job le centenaire, qu'il assimile drôlement à Robelin, 75 ans :

Cher Maître
Je n'ai pas de jambes, mais je me ferai porter.
Théophile Gautier
Robelin viendra avec moi. Job plus vigoureux conduira Magnus²⁷.

Lors du banquet de *Ruy Blas*, Victor Hugo est assis entre Sarah Bernhardt et M^{me} Lambquin, la reine et sa duègne. Il a placé en face de lui Théophile Gautier, dont l'état de santé est effectivement devenu alarmant ; mais c'est Chilly, le directeur du théâtre de l'Odéon, qui est frappé par une attaque d'apoplexie, et meurt quelques heures plus tard. Le 23 juin, Victor Hugo qui se préoccupe de la santé de son ami note sa conversation avec Judith : « Nous avons parlé de son père qui est malade et qui travaille pour vivre. Je lui ai offert de prendre Théophile Gautier avec moi, chez moi à Hauteville-House, et d'être son hôte, son garde-malade et son frère jusqu'à la fin de lui ou de moi. Son entourage, m'a-t-elle dit, l'empêcherait²⁸. » Le lendemain, il écrit à Jules Simon, ministre de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts, une lettre qui rappelle à la fois, mais sur un mode plus pathétique, la lettre à Villemain et la lettre à Magnin :

Mon cher Jules Simon,

C'est au ministre et au confrère que j'écris ; au confrère, parce qu'il s'agit d'un poète, au ministre, parce qu'il s'agit d'une bonne action à faire au nom de l'état.

Théophile Gautier est un des hommes qui honorent notre pays et notre temps ; il est au premier rang comme poète, comme critique, comme artiste, comme écrivain. Sa renommée fait partie de la gloire française. Eh bien, à cette heure, Théophile Gautier lutte à la fois contre la maladie et contre la détresse. Accablé des tortures d'une affection chronique inexorable, il est forcé, à travers la souffrance et presque l'agonie, de travailler pour vivre. J'en ai dit assez, n'est-ce pas, pour un cœur tel que le vôtre ? Théophile Gautier a une famille nombreuse qu'il soutient et pour laquelle il épuise ses dernières forces. Je vous demande, au nom de l'honneur littéraire de notre pays, de lui venir en aide avec cette promptitude qui double le bien qu'on fait, et d'attribuer à Théophile Gautier la plus forte indemnité annuelle dont vous puissiez disposer.

Ce que vous ferez pour Théophile Gautier, vous le ferez pour nous tous ; vous le ferez pour vous-même ; et tous, d'avance, nous vous remercions.

Cher confrère et cher ami, je compte sur votre fraternité littéraire, et je vous serre la main²⁹.

30 -

Cette lettre fit son effet, d'autant plus que Judith Gautier qui croise Jules Simon le jour même n'en revient pas de son ignorance à propos de son père : l'intervention était donc bien nécessaire. Le 26 juin, Victor Hugo note dans son carnet : « J'ai reçu une lettre de Jules Simon m'annonçant qu'il a rendu à Théophile Gautier sa pension de 3 000 francs et que, sur ma demande, il lui alloue, immédiatement, un supplément de 3 000 francs. J'ai envoyé la lettre par Mme Judith Mendès à Théophile Gautier qui est très content et a dit à sa fille : Dis à Victor Hugo qu'il me sauve³⁰. » Le 10 juillet, Victor Hugo invite Théophile Gautier à dîner. Il constate une légère amélioration depuis la centième de *Ruy Blas*, et en profite pour le faire ausculter par ses propres médecins, Marchal de Calvi et Émile Allix : « Le mieux momentanément ne les empêche pas d'être très inquiets³¹... » Craignant sans doute, et à juste titre, de ne jamais le revoir, il ne renonce pas à son invitation de juin. Le jour même de son départ pour Guernesey, où il compte s'isoler pour écrire *Quatrevingt-Treize*, il rend une dernière visite à Judith : « Son père, Théophile Gautier, est bien malade. Je lui ai dit de me l'amener à Hauteville-House. Il sera le maître du logis, et je serai son frère. Il sera chez lui, il pourra y vivre et y mourir. Elle accepte, si la mer y consent. (Car il paraît que la traversée pourrait être très pénible à Théophile Gautier³².) » C'est sans doute cette considération qui lui fait remettre en cause son accord, mais Victor Hugo insiste : « Ma chambre du rez-de-chaussée se remplirait de gloire si mon cher Théophile Gautier venait l'habiter. Dites-le lui, à votre admirable père [...]»³³. »

À défaut de sa visite, il recevra la dépêche fatale de Catulle Mendès le 23 octobre. Pour les détails, il lui faudra attendre la longue lettre de Charles Robelin envoyée de Neuilly (8, rue Saint-James) le 5 novembre suivant :

Me voilà séparé pour toujours de mon pauvre Gautier. J'ai eu la douleur de le voir mourir. C'est la première fois que cela m'arrive. J'étais assez tourmenté de l'état dans lequel je l'avais vu la veille. J'arrivai à 7h1/2 ou 8h du matin. Il était très abattu, le pouls très faible. À 9h plus de pouls du tout. La frayeur me prit, je vis blanchir sa main gauche et son front. Je sautais au pouls, il était tout à fait revenu aux deux bras. Cinq minutes après il avait encore disparu. Il eut un hoquet qui lui ouvrit doucement la bouche, un second, qui la lui fit ouvrir davantage encore et tout était fini, il était 9h moins un quart³⁴. Ses enfants ne lui ont pas montré une grande tendresse. Judith, qui [est] arrivée deux heures après n'a pas versé une larme. Nous l'avons ensuite déshabillé pour le mettre dans son lit. Il avait les jambes colossales et les bras avec les os soutenus. J'étais là tout seul avec une de ses sœurs et deux femmes qui le gardaient. Ça a été je vous assure bien cruel. Il n'avait que 61 ans et j'espérais toujours malgré l'état dans lequel je le voyais tous les jours que la fin ne serait pas aussi prompte³⁵.

Entre la dépêche circonstancielle et cette lettre circonstanciée, rapidement sollicité par Catulle Mendès pour un *Tombeau de Théophile Gautier* à paraître dans les plus brefs délais, Victor Hugo lui aussi sous le coup de l'émotion avait écrit son fameux poème « À Théophile Gautier ». Dans ses derniers vers, Paul Valéry verra « sans doute les plus beaux vers qu'il ait faits, et peut-être qu'on ait jamais faits³⁶ » :

Oh ! quel farouche bruit font dans le crépuscule
Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule !
Les chevaux de la mort se mettent à hennir,
Et sont joyeux, car l'âge éclatant va finir ;
Ce siècle altier qui sut dompter le vent contraire,
Expire... – Ô Gautier ! toi, leur égal et leur frère,
Tu pars après Dumas, Lamartine et Musset.
L'onde antique est tarie où l'on rajeunissait ;
Comme il n'est plus de Styx, il n'est plus de Jouvence.
Le dur faucheur avec sa large lame avance
Pensif et pas à pas vers le reste du blé ;
C'est mon tour ; et la nuit emplit mon œil troublé
Qui, devinant, hélas, l'avenir des colombes,
Pleure sur des berceaux et sourit à des tombes³⁷.

Pour le 150^e anniversaire de 1872 et 1873, il convient de finir par ce *Tombeau de Théophile Gautier* qui sortit chez Lemerre, l'éditeur des Parnassiens, un an tout juste après la disparition du poète. Renouvelé d'une forme pratiquée au XVI^e siècle, c'est un hommage original dans

l'histoire littéraire de cette époque, ainsi qu'un recueil collectif d'un luxe inhabituel pour cet éditeur : grand format sur 186 p. de beau papier vergé, titre imprimé en rouge et noir, avec portrait frontispice, inspiré d'une photo de Nadar, dessiné et gravé par Bracquemond, vendu au prix relativement élevé de dix francs (le triple pour les dix exemplaires sur Whatman, le quintuple pour les vingt exemplaires sur Chine, seuls grands papiers). Il contient 93 poèmes (dont 44 sonnets) écrits par 83 auteurs en sept langues différentes : quatre en anglais, trois en provençal, deux en allemand, un en italien, un en latin et un en grec. Avec ses six poèmes quadrilingues étalés sur dix-huit pages (un sonnet et une ode en anglais, une ode et un sonnet en français, un poème en latin et un poème en grec), Swinburne déséquilibre ces statistiques et se hisse très loin des autres au premier rang en nombre de vers (347). Les poètes sont rangés par ordre alphabétique, le « Toast funèbre » de Mallarmé est à la lettre M, entre Ernest Legouvé et Eugène Manuel, double proximité qui fait rêver. L'exception qui confirme cette règle est pour Victor Hugo, qui aurait pourtant été placé entre deux amis (Arsène Houssaye et Jules Janin), mais qui ouvre le *Tombeau*, tout seul, par son poème « À Théophile Gautier ». Le recueil a bénéficié d'une excellente édition critique au seuil de ce siècle, sous la direction de François Brunet³⁸, aussi ne s'agit-il ici que de présenter un exemplaire un peu particulier, qui était exposé salle Victor Hugo le 25 novembre 2022.

Il s'agit d'un volume broché de l'édition originale sur papier vergé, avec le dos cassé. Un large morceau de la première de couverture a été bizarrement coupé en haut à droite, en diagonale, sans véritable atteinte aux lettres du titre. Son intérêt ne provient certes pas de ces caractéristiques-là, mais du fait que l'édition a été signée à l'origine par l'éditeur et par douze poètes en bas de leurs participations respectives, sous leurs noms imprimés, suivant une distribution a priori aléatoire : Alphonse Lemerre a contresigné sa préface, puis, par ordre alphabétique, le félibre Paul Arène (« Pierrot sur la tombe de Th. Gautier apporte son hommage funèbre »), Émile Bergerat, le gendre bien-aimé (« L'Ensevelissement »), François Coppée, à qui Catulle Mendès, le gendre mal-aimé, avait expressément demandé d'entonner « l'éloge de *la tendresse*, si souvent niée à Gautier³⁹ » (« Théophile Gautier élégiaque »), Léon Dierx, futur prince des poètes (« Salut funèbre »), Emmanuel des Essarts, le fils d'Alfred (« Vir »), l'érudit parisien Félix Frank (« Le Magicien »), Emmanuel Glaser, poète hongrois qui écrit en allemand sous un titre latin (« Ave immortalis, Moriturus te salutat »), Luigi Gualdo, le seul poète de langue italienne

(« Teofilo Gautier »), José-Maria de Heredia, qui ne donne pas un sonnet (« Monument »), Gabriel Marc, lointain cousin de Banville (« L’Auvergne au tombeau de Gautier »), Armand Renaud, disciple exotique de Gautier (« Avatar ») et enfin le discret mais prolifique André Theuriet (« In Memoriam »). Plusieurs documents complémentaires ont été joints à cet exemplaire déjà peu ordinaire :

– un billet autographe signé de Théophile Gautier, sur bi-feuillet, adressé à « Monsieur / Monsieur Escudier / Place Favart », s. d. : « Mon cher Maître, / Vous m’avez promis une baignoire pour Lucrezia Borgia aujourd’hui samedi – je vous rafraichis ce souvenir donnez-la s’il vous plaît à la personne qui vous portera ce mot. / Tout à vous, / Théophile Gautier / Rue Rougemont 14 » L’adresse permet de dater ce billet entre mars 1849 et octobre 1853. C’est pourtant dans *La Presse* du 29 novembre 1853 que paraît l’article sur *Lucrezia Borgia*, opéra joué au Théâtre-Italien, salle Ventadour, où fut créé *Ruy Blas*, et dont Léon Escudier, l’éditeur français de Verdi, sera le dernier directeur (1876-1878).

– un petit dessin original au crayon [10 x 8 cm] signé « Gautier », daté « novembre 1831 » et légendé « DONA EMERANCIANA » (personnage du *Diable boiteux* de Lesage).

– la lettre de Victor Hugo à Abel Villemain du 27 janvier 1856.

– le manuscrit autographe signé complet du poème d’Albert Glatigny « Les Funérailles de Théophile Gautier », trois feuillets in-8 sur papier bible quasi transparent. Certaines marques sur les pages laissent à penser avec quelque semblant de raison que c’est le manuscrit ayant servi à l’impression. L’étonnant bibliophile Arthur Meyer, directeur du *Gaulois* et inventeur du musée Grévin, l’avait joint à son édition illustrée par Édouard Toudouze de *Mademoiselle de Maupin* (M. Conquet, G. Charpentier, 1883, 2 t.), un des vingt-cinq réimposés sur Japon, relié par Lortic fils, comme toujours abondamment enrichi de documents et d’illustrations. Dans son propre catalogue modestement intitulé *Mes livres, mes dessins, mes autographes* (Paris, 4 rue Drouot, 1921, p. 68), Arthur Meyer a attribué à cet exemplaire le n° 265 ; « Les Funérailles de Théophile Gautier » y est inexplicablement présenté comme un « rondeau inédit », alors qu’il n’est pas inédit et que ce n’est pas un rondeau. À la mort de son propriétaire, le livre accompagné de ses enrichissements quitte sa bibliothèque (1924, lot n° 300) ; il se retrouve intact près de cent ans plus tard dans celle de Guy Bigorie, dispersée par Alde le 25 avril 2019 à l’hôtel Ambassador du boulevard Haussmann (lot n° 107) – ce

qui a permis au manuscrit de Glatigny de quitter *Mademoiselle de Maupin* pour retrouver un *Tombeau de Théophile Gautier* plus approprié.

Or, vraisemblablement inspiré par la longue ode en quatre parties publiée en hommage par Banville dans *Le National* du 28 octobre 1872, et bientôt reprise en plaquette (Théodore de Banville, *Théophile Gautier*, Lemerre, 1872, 16 p.), c'est Albert Glatigny qui est à l'origine du *Tombeau de Théophile Gautier*. Une lettre adressée à Banville le 5 novembre 1872 en témoigne : « Je suis content que mon idée au sujet de Théophile Gautier vous ait plu. J'envoie les vers à Lemerre⁴⁰. » L'idée avait ensuite vite été reprise par Banville, puis Alphonse Lemerre pour la fabrication et Catulle Mendès pour la réalisation. Albert Glatigny, quant à lui, ne verra pas le monument, puisqu'il meurt le 16 avril 1873 dans sa maison de Sèvres, à l'âge de 33 ans. Il est le seul de cette grande entreprise funèbre, dont il était l'initiateur, à être mort en chemin, ce qui donne un poids supplémentaire à son poème. « Nous avons donc été profondément ému en lisant dans le beau volume édité par Alphonse Lemerre la pièce composée par Glatigny, presque à sa dernière heure, en l'honneur du Maître qu'il admirait et regrettait si sincèrement », écrira Émile Blémont dans son compte rendu pour *La Renaissance littéraire et artistique*, avant d'ajouter : « Rien de plus poignant que cet adieu d'un agonisant à un mort⁴¹. » L'intérêt récent pour la publicité littéraire lui a donné un surcroît de visibilité en ce début de siècle :

Jamais tu ne le vis au coin d'un carrefour
Appeler les passants, « faire de la réclame⁴² ! »
Non ! C'était un poète épanchant sa belle âme
En magnifiques vers, purement, simplement,
Chantant le lis candide et le clair firmament ;
Et dans ces jours brumeux où l'ignoble ironie
S'admire en insultant chaque jour le génie,
Il inclinait le front olympien devant
Le Maître qu'il avait connu soleil levant
Et qu'il servit toujours d'une foi si profonde⁴³.

C'est déjà, discrètement présentée, la caractéristique que Théodore de Banville célébrera encore deux ans plus tard en connaissance de cause, le 25 juin 1875, à l'inauguration du monument à Théophile Gautier par Cyprien Gobedski, sur le tombeau réel du cimetière Montmartre : « De quelque côté que j'envisage la vie de Théophile Gautier, j'y vois toujours une unité parfaite et que rien ne brise ; cette unité, je la vois surtout et je me plais à la voir dans la fidèle religion de Gautier pour Victor Hugo⁴⁴. »

Les documents présentés le 22 novembre 2022 à l'hôtel de Massa ne contredisent en rien cet éloge funèbre un peu oublié, mais témoignent en quelque sorte de sa réciprocité. De Noël 1855 à la Toussaint de 1873, de la première candidature à l'Académie française au *Tombeau de Théophile Gautier* en passant par le sauvetage de la jument Catherine, tout indique que cette fidélité et cette religion, sous le double signe du cœur et de la poésie, avaient été bien placées.

NOTES

1. Victor Hugo à Théophile Gautier, 4 octobre 1844 ; Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, 1967-1970 [dorénavant noté CFL], t. VII, p. 725.
2. Théophile Gautier, « Vente du mobilier de Victor Hugo », *La Presse*, 7 juin 1852 ; Théophile Gautier, *Victor Hugo*, éd. Françoise Court-Pérez, Honoré Champion, 2000, p. 65-66. La préface des *Burgraves* (datée du 25 mars 1843) s'achevait sur l'accomplissement de ce « magnifique rêve de l'intelligence : avoir pour patrie le monde et pour nation l'humanité ».
3. Dans sa biographie, Stéphane Guégan demandait à cette occasion : « Hugo, interdit de scrutin, lui a-t-il écrit ou fait remettre un message ? » Il avait en réalité choisi une troisième voie, plus indirecte... (Stéphane Guégan, *Théophile Gautier*, Gallimard, coll. « Biographies », 2011, p. 448.)
4. Surenchère sur le titre de *Napoléon le Petit*, paru trois ans et demi plus tôt en Belgique, mais naturellement toujours interdit en France.
5. À lord Palmerston, auquel il s'adressait pour demander la grâce de Tapner le 11 février 1854, Victor Hugo avait écrit : « *Exul sicut mortuus*. Je vous parle de dedans le tombeau. » (*Actes et paroles II*, 1854, II ; Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, *Politique*, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, rééd. 2002, p. 461 – édition dorénavant uniquement notée par le titre du volume concerné suivi de la mention Laffont). La citation approximative du troisième chant des *Tristes* d'Ovide (« Un exilé est comme un mort ») se lit en filigrane sous cette déclaration, de même que la phrase qui suit se retrouve approximativement en tête du dernier paragraphe de cette lettre. Quelques semaines plus tard, Victor Hugo écrira pour la préface des *Contemplations* : « Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort. »
6. Lacreteille jeune était mort le 26 mars 1855 à 88 ans ; le 23 novembre 1855, le comte Mathieu Molé, ministre de la Justice sous l'Empire, de la marine et des colonies sous la Restauration, des Affaires étrangères et président du conseil sous la Restauration (1836-1839), était mort à 74 ans.
7. Il n'est pas inintéressant de comparer ce passage avec la dédicace des *Fleurs du Mal*, que Baudelaire compose l'année suivante. Dans sa première version, datée du 25 janvier 1857, Baudelaire parle des « régions éthérées de la véritable Poésie », et choisit déjà l'adjectif

impeccable pour qualifier « l'auteur d'*Albertus*, de *La Comédie de la Mort* et d'*España* » (Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 187.) Le « parfait magicien ès lettres françaises » de la dédicace finale (mars 1857) inclut peut-être le prosateur (c'est ce que suggère Claude Pichois dans sa note, *ibid.*, p. 830), mais moins directement que la phrase de Victor Hugo, qui donne avant lui une place de choix au critique.

8. La lettre, qui était contenue dans un autre envoi, porte une adresse en quatrième page (« Monsieur Villemain / V. H. »), ainsi qu'un cachet, dont l'ouverture a causé la petite déchirure ayant supprimé ces quatre lettres.

9. Entre « toutes ces choses » et « toujours », le passage est écrit en gras en surcharge sur un état antérieur illisible.

10. Victor Hugo à Abel Villemain, 27 janvier 1856. Cette lettre a été publiée, mal datée [1857], dans le volume dirigé par Philippe de Flers et Thierry Bodin, *L'Académie française au fil des lettres, de 1635 à nos jours*, préface de Gabriel de Broglie, Gallimard, Musée des livres et manuscrits, 2010. Elle est passée avec la même erreur de date dans la vente Aristophil « Académie française » II, chez Ader, expert Thierry Bodin, le 21 novembre 2019, lot n° 978.

11. Le billet que la princesse Mathilde envoie le lendemain de l'élection à l'académicien Samuel Ustazade Silvestre de Sacy (1801-1879), qui avait collaboré avec Gautier au *Rapport officiel sur l'état des lettres en France*, résume bien la situation : « Je suis enchantée du succès de M. Claude Bernard ; désolée de l'échec de Gautier. / Cette nomination n'ajoute rien à la valeur de M. Claude Bernard, et l'échec ne diminue en rien le mérite de Gautier. / Excusez ma franchise – avec M. Autran vous aurez un zéro de plus à l'Académie. » (La princesse Mathilde à Samuel Silvestre de Sacy, [8 mai 1868], Librairie William Théry, *Autographes historiques et littéraires*, décembre 2023, lot n° 47.)

12. *Gilles et Pasquins*, VII ; Albert Glatigny, *Poésies complètes*, notice par Anatole France, Lemerre, 1879, p. 248-250. Il s'agit d'un assez bon pastiche du « Bivar » de la première série de *La Légende des siècles*, IV, 4 (1859).

13. Victor Hugo à Théophile Gautier, 29 avril 1868 ; CFL, t. XIV, p. 1242.

14. Victor Hugo, « Carnets de la guerre et de la Commune », 13 octobre 1870 ; *Voyages*, Laffont, p. 1053.

15. Dans le gouvernement de la Défense nationale formé le 4 septembre 1870 sous la présidence du général Trochu, Joseph Magnin (1824-1910) était le ministre de l'Agriculture et du Commerce, et Adolphe Le Flô (1804-1887), compagnon d'exil et ami de Victor Hugo à Jersey, ministre de la Guerre.

16. Théophile Gautier à Victor Hugo, 29 décembre 1870 ; Théophile Gautier, *Correspondance générale, 1870-1871*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, dir. Pierre Laubriet, Genève, Paris, Droz, t. XI, 1996, p. 141, lettre n° 4511.

17. Victor Hugo à Théophile Gautier, 29 décembre 1870 ; CFL, t. XV-XVI/2, p. 469. La lettre est bien publiée, mais son manuscrit, appartenant à l'ancienne collection Norbert Ducrot-Granderye, venu deux fois en vente le 20 juin 2019 puis le 6 février 2020 chez Ader, expert Thierry Bodin, respectivement lot n° 85 et lot n° 172, a permis tout de même de corriger une grosse erreur de lecture (« vous sauverez une bête » à la place de « vous sauverez une vie »).

18. Victor Hugo, « Carnets de la guerre et de la Commune », 30 décembre 1870 ; *Voyages*, Laffont, p. 1081.
19. *Ibid.*, p. 1080.
20. *Ibid.*
21. Victor Hugo, « Carnets, albums, journaux », 23 [et non 22] octobre 1872 ; CFL, t. XV-XVI/2, p. 792.
22. Victor Hugo à Catulle Mendès, 23 octobre 1872 ; Victor Hugo, *Correspondance, 1836-1882*, Calmann-Lévy, 1898, p. 357. Pour la réaction de Juliette Drouet, voir sa lettre à Victor Hugo du 24 octobre 1872 sur le site juliettedrouet.org.
23. Victor Hugo à Théophile Gautier, 1^{er} mars 1872 ; CFL, t. XV-XVI/2, p. 485.
24. Voir Victor Hugo à Théophile Gautier, 15 mai 1872 ; *ibid.*, p. 487-488.
25. Juliette Drouet à Victor Hugo, 15 mai 1872 ; transcription de Guy Rosa sur juliettedrouet.org
26. Victor Hugo à Charles Robelin, 8 juin 1872 ; coll. part. Merci à Jonathan Chiche, de la librairie bien nommée Le Livre de Jade, pour son concours, non seulement pour cette note, mais pour l'ensemble de cet article qui lui doit beaucoup.
27. Théophile Gautier à Victor Hugo, s. d. ; billet relié juste avant le poème « À Théophile Gautier » dans l'extraordinaire exemplaire de l'édition originale de *Toute la lyre* (Hetzel et Quantin, 1888, t. I, entre les p. 322 et 323) appartenant à la bibliothèque de Pierre Duché, puis à celle d'André Rodocanachi, qui passe en vente à Paris le 8 décembre 2023 chez Piasa, expert Jean-Baptiste de Proyart.
28. Victor Hugo, carnet, 23 juin 1872 ; CFL, t. XV-XVI/2, p. 787.
29. Victor Hugo à Jules Simon, 24 juin 1872 ; *ibid.*, p. 488.
30. Victor Hugo, carnet, 26 juin 1872 ; *ibid.*, p. 787. Pension « rendue », car l'empire la lui avait versée du 1^{er} avril 1863 jusqu'à sa chute.
31. Victor Hugo, carnet, 12 juillet 1872 ; *ibid.*, p. 788.
32. Victor Hugo, carnet, 7 août 1872 ; *ibid.*, p. 789.
33. Victor Hugo à Judith Gautier Mendès, 12 août 1872 ; *ibid.*, p. 491. Voir aussi la lettre du 10 septembre 1872 ; *ibid.*, p. 493.
34. La chronologie du récit est mise à mal par ce « 9h moins un quart » qui suit le « À 9h ». Émile Bergerat donne une heure plus précise dans le récit des derniers moments de son beau-père : « Le lendemain matin, mercredi, 23, à huit heures trente-deux minutes du matin, Théophile Gautier rendait à Dieu la meilleure et la plus belle âme de poète qui fut jamais. » Il ajoute un paragraphe beaucoup moins précis que la lettre de Robelin, mais d'une certaine façon complémentaire : « Par une faveur inespérée, il est mort en dormant, sans aucune souffrance visible. Son dernier soupir a été aussi doux que le premier d'un enfant. On n'eut pas la peine de lui fermer les yeux. La seule personne en dehors de la famille qui assista à cette mort admirable fut un vieillard de soixante-seize ans [*sic*], M. Charles Robelin, son plus vieil ami. Il tenait dans ses mains les mains refroidies du poète, et, par une sorte d'instinct machinal, allait de temps en temps se réchauffer à la cheminée et revenait prendre les doigts du mort, comme s'il eût voulu suppléer à la chaleur qui les abandonnait. » (Émile Bergerat, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs*)

et correspondance, préface d'Edmond de Goncourt et eau-forte de Félix Bracquemond, G. Charpentier, 1879, p. 229-230.)

35. Charles Robelin à Victor Hugo, 5 novembre 1872 ; Maison de Victor Hugo, numéro d'inventaire a3057. La transcription que nous donnons, en corrigeant *hocquet* et en ponctuant, n'est pas absolument certaine pour quelques mots (*sautais, soutenus, prompte*), mais l'autographe est disponible en ligne sur le site de Paris Musées.

36. Paul Valéry, « Victor Hugo créateur par la forme » [1935], *Œuvres*, éd. Michel Jarrety, Librairie générale française – Le livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2016, p. 905.

37. Victor Hugo, « À Théophile Gautier » ; poème liminaire du *Tombeau de Théophile Gautier*, Lemerre, 1873, p. 4, repris dans *Toute la lyre*, IV, 36 ; *Poésie IV*, Laffont, p. 342.

38. *Le Tombeau de Théophile Gautier*, édition critique publiée sous la direction de François Brunet, avec la participation de Marie-Rose Guinard, Claudine Lacoste, Marie-Françoise Montaubin, Peter J. Edwards, Jean-Claude Fizaine, Jean-Marc Hovasse, Pierre Laubriet, Jérôme Thélot, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2001.

39. Catulle Mendès à François Coppée, s. d. [fin octobre 1872] ; Jean Monval, « Deux camarades du Parnasse, Catulle Mendès et François Coppée », *Revue de Paris*, 1^{er} mars 1909, p. 85.

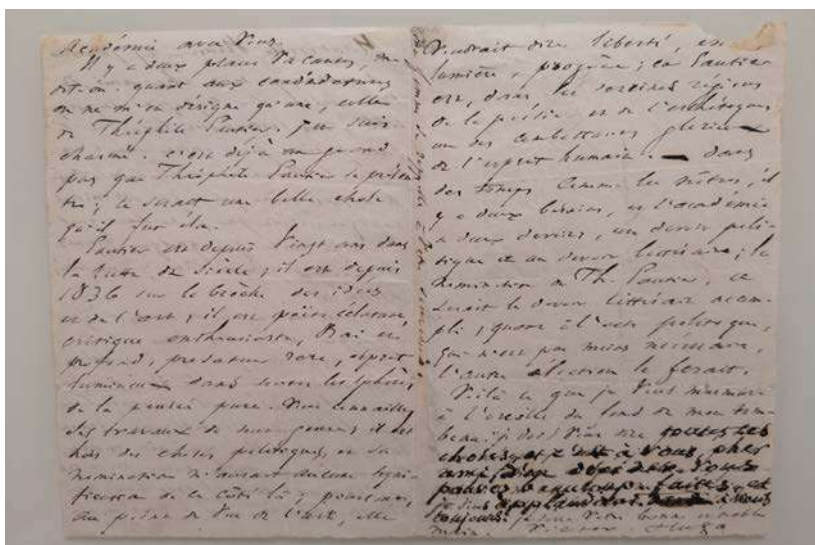
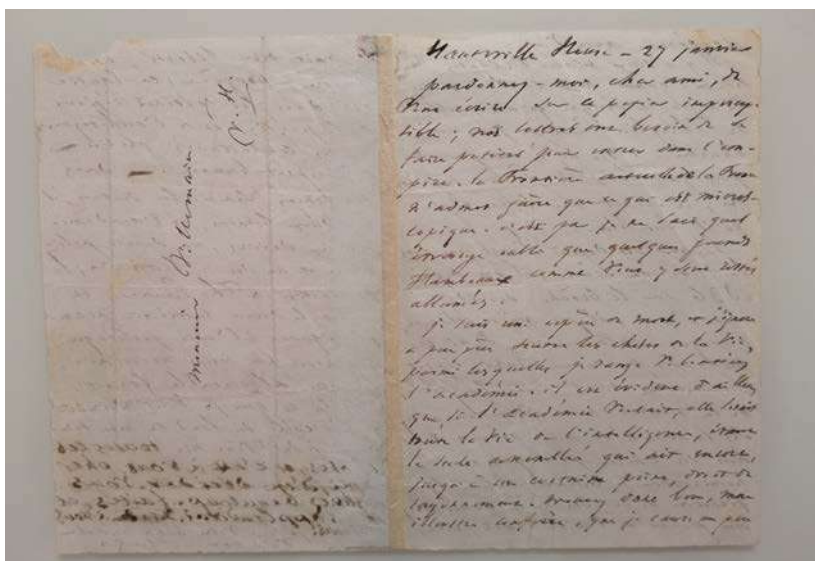
40. Lettre publiée par Guy Chastel en 1923 dans son édition des *Lettres d'Albert Glatigny à Théodore de Banville* au Mercure de France, et citée par François Brunet dans son introduction ; *ibid.*, p. 19. Michael Pakenham ajoute à juste titre à cette preuve le témoignage d'Émile Blémont dans son article « Le Tombeau de Gautier », cité dans la note suivante (Michael Pakenham, « *Le Tombeau de Théophile Gautier (1873)* », *Tombeaux et Monuments*, dir. Michèle Touret et Jacques Dugast, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 1993, note 6 ; <https://books.openedition.org/pur/33336?lang=fr#ftn6>).

41. Émile Blémont, « Le Tombeau de Gautier », *La Renaissance littéraire et artistique*, 26 octobre 1873, p. 297.

42. Vers cités par Martine Lavaud (« Gautier, de père en fille », *Portraits de l'écrivain en publicitaire*, dir. Myriam Boucharenc et Laurence Guellec, Rennes, Presses universitaires de Rennes, La Licorne n° 128, 2018, p. 73), et par Anne Geisler-Szmulewicz (« Gautier et la ronde des œuvres : l'autopromotion de l'écrivain critique », *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e siècle*, dir. Brigitte Diaz, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019, p. 79).

43. Albert Glatigny, « Les Funérailles de Théophile Gautier », *Le Tombeau de Théophile Gautier*, éd. cit., p. 73.

44. Théodore de Banville, discours cité par Émile Bergerat, *op. cit.*, p. 236.



Victor Hugo, lettre à Abel Villemain, 27 janvier 1856, coll. part.
 Transcription ci-dessus, p. 24-25.

Je suis sûr que vous serez
 en ce qui concerne les candidats
 de Thiéophile Pautier. J'en suis
 sûr. c'est déjà un grand
 pas que Thiéophile Pautier le présente
 et le sait une belle chose
 qu'il fait.

Pautier est depuis vingt ans dans
 la lutte de Sicile, il est depuis
 1836 sur le brèche des idées
 et de l'art, il est poète éloquent,
 critique enthousiaste, Rai en
 profond, presateur rare, esprit
 lumineux dans toutes les sphères
 de la poésie pure. Non seulement
 des travaux de son genre, il est
 dans les choses politiques, et la
 nomination de devant de son type
 pourra de ce côté là, pour son,
 au point de vue de l'art, etc

Pautier est depuis vingt ans dans
 la lutte de Sicile, il est depuis
 1836 sur le brèche des idées
 et de l'art, il est poète éloquent,
 critique enthousiaste, Rai en
 profond, presateur rare, esprit
 lumineux dans toutes les sphères
 de la poésie pure. Non seulement

Détails de la lettre précédente.

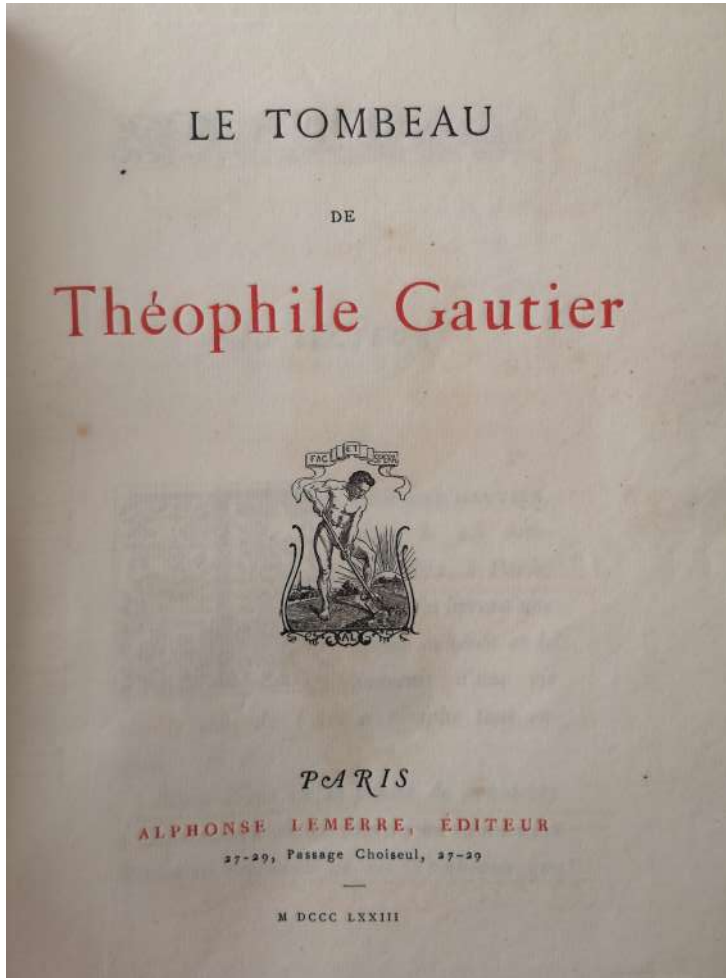
29 Dec. 1870

Monsieur le Ministre,

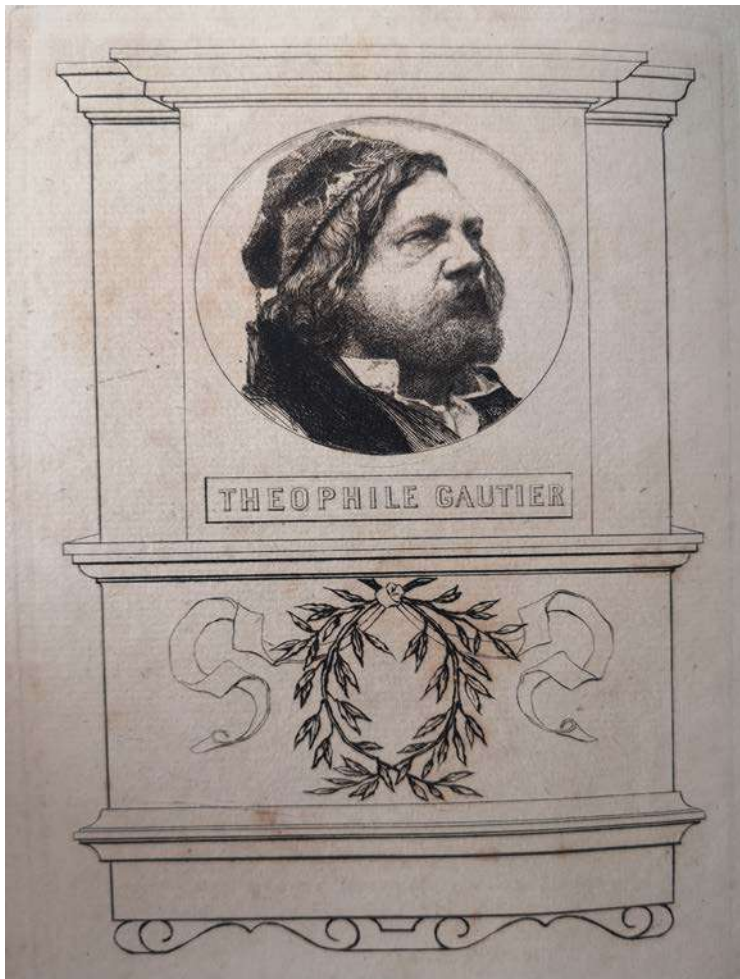
Je vous demande une exception,
 mais je vous la demande pour une
 exception. Sauter en, comme poète,
 comme écrivain, comme critique, comme
 artiste, un des hommes qui honorent
 notre temps. S'il s'adressait à
 vous directement, pour faire ce
 qu'il desire; il me croit au crédit
 qu'il a, c'est plus que moi; mais
 puis qu'il le veut, je vous fais la
 demande. Le poète Gautier a un cheval,
 le cheval est réquisitionné, Gautier
 l'aime, et vous prie de l'épargner.
 Le cheval est en chef M. D. Ligne,
 avenue Ma Lauff, 16. Vingt-quatre
 heures de sursis sera accordés. un mot
 de vous suffit pour changer le
 sursis en gras. Le mot, pour le
 dire; et en le disant, l'ont sauvegardé
 sans être le plus fier plaisir à dire
 possible, Gautier et moi.
 Je vous remercie d'avance par mon plus
 cher et sincère de moi. Victor Hugo

Victor Hugo, lettre à Joseph Magnin, 29 décembre 1870, coll. part.
 Transcription ci-dessus, p. 27-28.

42 -

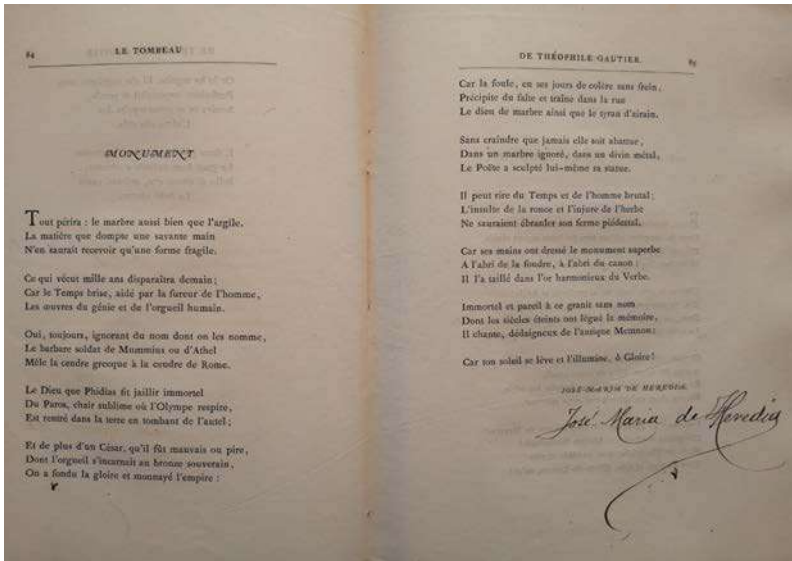


Le Tombeau de Théophile Gautier, page de titre en rouge et noir, coll. part.

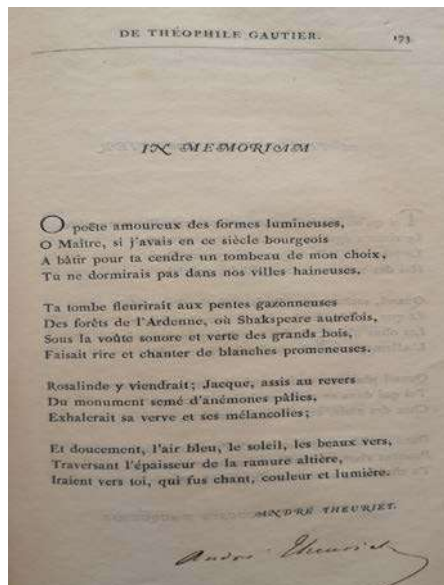


- 43

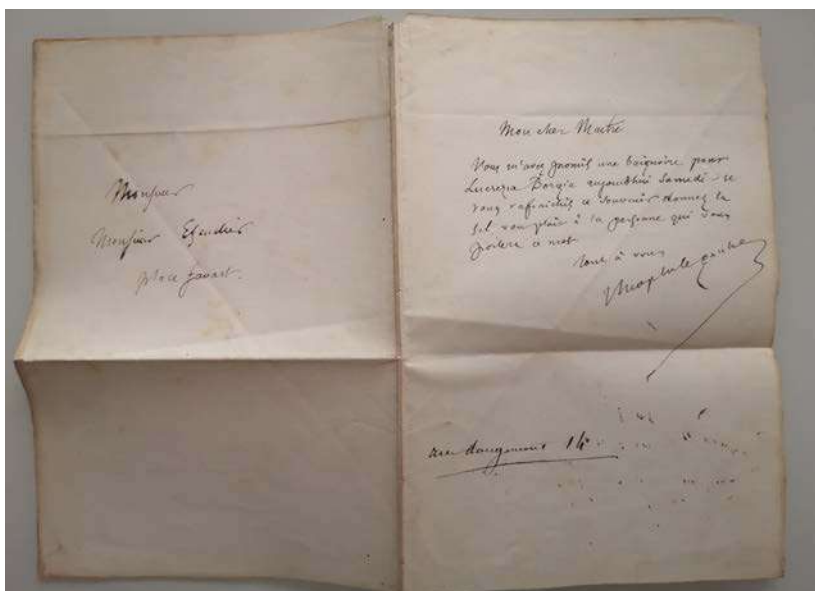
Le Tombeau de Théophile Gautier, frontispice dessiné et gravé par Bracquemond, d'après une photo de Nadar, coll. part.



44 -



Le Tombeau de Théophile Gautier, poèmes contresignés par leurs auteurs (ici José-Maria de Heredia et André Theuriet), coll. part.

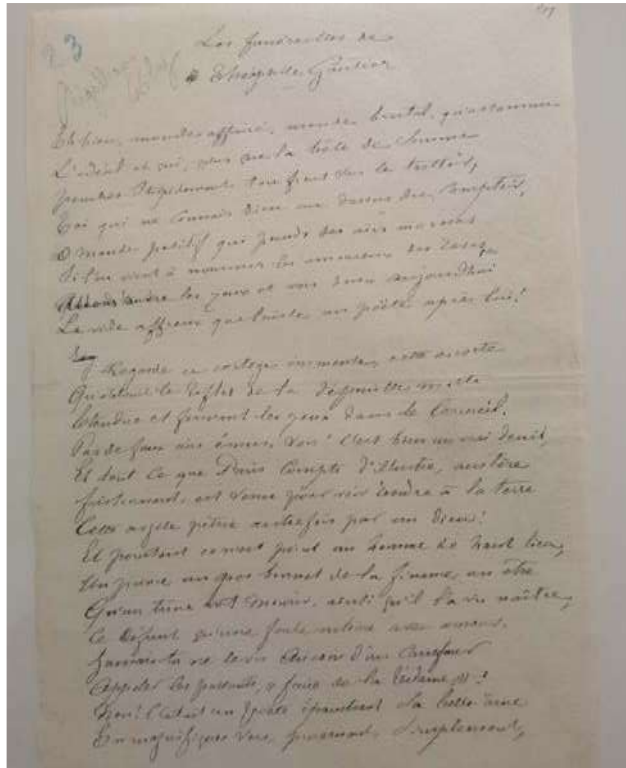


Théophile Gautier, billet à Léon Escudier, novembre 1853 [?], coll. part.
 Transcription ci-dessus, p. 33.

- 45



Théophile Gautier, dessin légendé « DONA EMERANCIANA »,
 daté « novembre 1831 », 10 x 8 cm, coll. part. (Voir ci-dessus, p. 33.)



Albert Glatigny, manuscrit autographe signé du poème
 « Les Funérailles de Théophile Gautier », 3 p. in-8, coll. part.
 (Voir ci-dessus, p. 33-34.)

À propos de la vente du mobilier de Victor Hugo (*La Presse*, 7 juin 1852) Théophile Gautier et l'esprit des lieux

Anne GEISLER-SZMULEWICZ

Gautier a manifesté sa fidélité à Hugo de différentes manières durant toute sa carrière littéraire. On connaît le beau récit de sa rencontre avec Hugo au début d'*Histoire du romantisme*, qu'il fait coïncider avec son entrée dans la littérature. Il saisit une nouvelle occasion de le faire lors de la vente du mobilier du logement de la rue de la Tour-d'Auvergne les 8 et 9 juin 1852, qu'il annonce dans un article paru dans *La Presse* le 7 juin¹. Ce texte sera repris après la mort de Gautier dans le volume publié par Charpentier en 1874 et comprenant *Histoire du romantisme*, *Notices romantiques* et *Étude sur la poésie française, 1830-1868*.

La Presse annonce le 3 juin la vente du mobilier de Victor Hugo, présentée comme « deux fois historique »², et promet qu'un article va suivre, sans plus de détails. Le 7 juin, l'article de Gautier paraît sous le titre « Vente du mobilier de M. Victor Hugo » ; relativement bref (un peu plus de 4 colonnes) il vient compléter le compte rendu de critique dramatique consacré au vaudeville de Clairville et Cordier, *La Maîtresse d'été et la maîtresse d'hiver*, et à celui de Bayard, *Un soufflet n'est jamais perdu* joué au Gymnase dramatique.

Gautier écrit son article probablement dans une certaine urgence : d'une part parce que les objets exposés le 7 juin sont mis en vente dès le lendemain ; d'autre part parce que, le 9 juin, il est en route pour Constantinople et ne rentrera que le 4 octobre. Deux comptes rendus du *Salon de 1852* paraissent encore le 8 et le 10 juin dans *La Presse*, très certainement écrits à l'avance.

Des enchères médiatisées

La rédaction de l'article de Gautier répond à une attente de Victor Hugo. Grâce aux recherches de Jean-Marc Hovasse, que je remercie

vivement, j'ai pu avoir accès à la copie du billet qu'Adèle Hugo écrit à Gautier pour lui en faire expressément la demande, et que mentionnait, sans le citer textuellement, Jean-Claude Fizaine dans un rappel chronologique des relations entre Hugo et Gautier paru dans le *Bulletin de la Société Théophile Gautier* en 1987³ :

Cher Monsieur, si vous voyez à *la Presse* Gautier, dites-lui qu'il vous remette quand il pourra ce qu'il doit écrire sur la vente de notre mobilier. Le plutôt [*sic*] maintenant que passera cet article sera le mieux. Ce serait très bien s'il était inséré jeudi ou vendredi. Je compte, cher monsieur, sur votre obligeance. J'en abuse, je la connais si grande chez vous. [...] Mardi 1^{er} J. Adèle Victor Hugo⁴.

Le 3 juin, Hugo informe Adèle que des articles destinés à amplifier l'annonce sont en préparation : « Les journaux d'ici ont presque tous répété la note de *la Presse*. Je pense que lundi il y aura quelques articles, soit de Janin, soit de Gautier, soit de Louis Desnoyers⁵. » L'alternative le montre, les choses restent encore un peu vagues. Seuls les deux premiers semblent s'être acquittés de leurs tâches dans deux articles qui paraissent le même jour⁶. Hugo envoie une lettre de remerciements à Janin en retour⁷. Celle qu'il écrit à Gautier, et qu'il mentionne dans une lettre à Adèle du 13 juin, a probablement été perdue... Le critique reçoit en revanche le jour-même ce mot d'Abel Hugo, où s'exprime tout son contentement :

50 -

Je viens de lire avec une vive émotion votre article de *La Presse* et je vous en remercie.

Que mon frère n'est-il là pour vous serrer la main.
Affectueuse amitié⁸.

La vente est très médiatisée. Victor Hugo est exilé depuis le mois de décembre 1851 ; il prend la décision de vendre son mobilier en mai 1852, comme l'indique la fille de Victor Hugo, Adèle, dans son *Journal* le 20 de ce mois : « Nous avons reçu une lettre de mon père. Il est question de vendre tout notre mobilier⁹. » Quelques jours plus tard, elle mentionne la préparation de l'appartement pour la vente¹⁰. Le commissaire-priseur, Maître Ridet, est chargé de rédiger la brochure qu'il fait réimprimer trois fois, pour faire face à la demande, brochure distribuée au 335 rue Saint-Honoré, et chez le marchand de curiosités Mannheim, 8 rue de la Paix.

L'événement est suivi de près. Du 3 juin au 6 juin, l'annonce paraît dans de nombreux journaux : *Le Constitutionnel* (2 juin), *La Patrie* (3 juin), *Journal des Débats* (4 juin), *La Presse* (3 et 5 juin). Elle est insérée dans les rubriques dédiées : « Annonces judiciaires, légales et diverses », « Avis divers » ou encore « Nouvelles du jour ».

Comme l'écrit Guy Rosa, les objectifs de Hugo sont plus politiques que financiers : « La vente aux enchères de son mobilier parisien fut tout à la fois une manifestation militante, une ressource et une précaution contre la confiscation¹¹. » Lorsque des journaux développent l'information, ce sont des journaux d'opposition. L'annonce de la vente Hugo est souvent couplée à celle, concomitante, d'Armand Marrast, ancien président de l'Assemblée constituante en mai 1848, qui est mort en mars¹². Taxile Delord écrit par exemple dans un article intitulé « Les buissons battus. À un confrère exilé » : « L'exil est triste, mon cher ami, mais Paris n'est pas très amusant. On vend les meubles de Marrast, on vend les meubles de Victor Hugo, Michelet quitte les archives. » (*Le Charivari*, 6 juin 1852)¹³. Pour ces journalistes qui font plus que relayer l'information, l'objectif est double : rallier le plus d'amis possible et faire monter les enchères. Le propos de Charles-Louis Chassin dans *Le Nouveau journal* du 5 juin est très clair à ce sujet : « Nous sommes sûrs que les nombreux amis de l'illustre proscrit, voudront tous posséder un souvenir de l'homme de génie, qu'ils regrettent. »

Une fois la vente achevée, la manière – positive ou négative – d'en rendre compte indique l'orientation politique du journal, comme le dit à sa manière Jules Lecomte (*L'Indépendance belge*, 12 juin 1852) : « la préoccupation morale » entraîne « l'appréciation matérielle des objets ». C'est ainsi que la vente est un fiasco pour *La Gazette de France* : « [elle] n'a pas produit un prix très élevé. Ce qui s'est relativement le mieux vendu, c'est le couteau de bois dont se servait le célèbre poète, et qui a été acheté 25 fr. [...] »¹⁴. Chassin (qui a fondé le « Comité des jeunes » avec Vallès et essayé de soulever le quartier latin contre le coup d'Etat) dresse, sans surprise, un tout autre bilan : « Nous avons rencontré à la vente de vrais artistes, de ces hommes qui croient et qui n'oublient pas¹⁵ ». Il ne manque pas de signaler les achats de Paul Meurice et d'Auguste Vacquerie, avant de dresser ce bilan optimiste : « Cette vente a beaucoup produit. Nous en étions sûrs d'avance. M. Victor Hugo a encore des amis. »

Même un journal comme *L'Artiste*, qui proclame son apolitisme (les acquisitions se seraient faites, écrit Édouard Houssaye, « sans souci de la politique »), choisit d'ajouter un épilogue à l'article de Gautier qu'il republie le 17 juin en précisant le résultat de la vente : les objets les plus précieux de Hugo sont tombés dans les « mains d'amis connus et inconnus », dont celles d'Arsène Houssaye¹⁶.

À cela s'ajoutent des poèmes (dont certains seront publiés bien plus tard ou resteront inédits¹⁷). On signalera en particulier « La

Maison vendue » d'Adolphe Dumas, poème inséré dans le journal belge *La Renaissance illustrée*, et introduit par des lignes franchement hostiles au futur Napoléon III. Le poème s'ouvre par une évocation très critique de l'événement :

Quand on eut bien vendu, dans la forme légale,
La chambre des enfants, la chambre conjugale,
Son lit, sa table et son fauteuil ;
Quand on eut bien crié la vente à la criée,
Sa famille à l'encan, sa femme expatriée,
Toute sa gloire et tout son deuil ;
[...]
Ses amis, et chacun qui pleure et se dérobe,
Parlaient de ce grand homme et de cet homme probe,
Sans pouvoir lui dire un adieu ;
Car il leur manquait Job, réduit à la famine,
Couché sur un grabat, mangé par la vermine
Et chantant la gloire de Dieu !

Gautier et « l'esprit du lieu »

52 -

C'est dans ce contexte que paraît l'article de Gautier. Il va réussir un tour de force : écrire tout à la fois un texte qui servira de base documentaire pour tout lecteur désireux de connaître l'esprit du lieu, un texte courageux où il exprime sa révolte devant l'exil de Hugo et proclame la supériorité du poète, mais aussi un texte très personnel où il confie sa hantise de la disparition.

Gautier, à qui Hugo en a fait la demande, comme l'indique sa lettre à Adèle, semblait tout indiqué pour annoncer la vente du mobilier. Tout d'abord, il est connu pour sa proximité avec Hugo, son « illustre maître » comme il le nomme le 14 avril dans *La Presse*, et il a rendu compte très régulièrement des pièces de Hugo dans les journaux¹⁸. Mais – et c'est sans doute moins connu – il s'intéresse aussi aux ventes aux enchères : les salles de ventes se sont muées en galeries, écrit-il, celles du Louvre « étant rendues aux maîtres anciens »¹⁹. Il leur consacre une vingtaine d'articles de 1837 à 1872, qu'il insère le plus souvent dans sa critique dramatique. Ces ventes concernent de préférence son domaine de compétences, l'art – tableaux et objets d'art²⁰ –, mais pas uniquement : ainsi il décrit la vente du mobilier de Marie Duplessis, la vraie « dame aux camélias »²¹ le 28 février 1847 et il reprend son article le 10 février 1852, en tête du compte rendu de la pièce que Dumas-fils a adaptée de son roman²² – signe qu'il lui attribue quelque valeur.

L'objectif premier de Gautier est commun à celui qu'indiquent les autres journalistes amis : inviter les proches à prendre part à la vente et augmenter les gains : il espère, écrit-t-il, « ajouter, par la publicité, quelque obole à son pécule d'exil ». Mais il ne s'agit pas de faire monter les enchères à n'importe quel prix. Comme l'a montré Manuel Charpy, les salles de ventes sont très fréquentées au milieu du siècle par les bourgeois, qui se sont mis à vouloir imiter les artistes²³. Les objets doivent donc revenir en priorité à des acquéreurs choisis, c'est-à-dire susceptibles d'en comprendre la beauté.

Gautier, comme Janin, critique l'énumération terre-à-terre de la brochure établie par le commissaire-priseur :

Il nous répugne par trop de dépoétiser par une énumération de commissaire-priseur cet intérieur où nous avons passé des heures si douces, dans une charmante intimité, écoutant une de ces conversations d'art, de voyage ou de philosophie, comme on n'en entendra plus.

Mais il ne procède pas du tout comme Janin, qui insère de nombreux passages de poèmes de Hugo. Il choisit au contraire de mettre les objets en situation et de privilégier la description à grands traits : « Nous aimons mieux en retracer la physionomie vivante et, par *ce léger crayon fait à la hâte*, conserver la figure des lieux et la place des objets. » Ce « crayon fait à la hâte » permet, selon lui, de voir ce que les autres ne voient pas et de capter la vie²⁴.

- 53

En 1852, Hugo ne prend pas encore de photographie de son intérieur, comme il le fera plus tard pendant l'exil ; la description que Gautier fait de l'appartement de la rue de la Tour d'Auvergne, où Hugo habita de 1848 à 1851, n'en est donc que plus précieuse. Elle fait sentir « l'esprit du lieu ».

Contrairement à Janin, Chassin et Ferrier par exemple, qui se sont rendus sur place avant d'écrire leur article, Gautier écrit très probablement de mémoire. Il connaît bien les lieux et choisit seulement de mettre l'accent sur certains objets. Il ne dit rien par exemple des livres de Hugo qui seront pourtant très recherchés au moment de la vente²⁵. Seule compte pour lui l'atmosphère propice à la création : il évoque de préférence les chenets de fer « sur lesquels Job et Magnus ont peut-être appuyé leurs pieds chaussés d'acier », plutôt que l'objet-livre.

Gautier ne décrit pas non plus très précisément les objets. Il évite les jugements de valeur. Le mot « fantaisie » revient sous sa plume à trois

reprises, au singulier et au pluriel (« nul n'a plus imprimé le cachet de sa fantaisie » ; « la fantaisie patiente du poète » ; ses « fantaisies sombres et farouches »), manière d'affirmer la liberté de l'écrivain et son détachement des conventions. L'intérieur de Hugo est unique, comme sa personnalité.

Quand on y regarde de près, on se rend compte qu'il n'y a rien de gratuit dans cette description : les détails retenus servent à reconstituer une époque et des valeurs. C'est une description orientée, une mini-synthèse des années romantiques. Ainsi, quand Gautier énumère, de manière assez vague, les œuvres et les dessins de maître appendus aux murs (les « tableaux de Saint-Evre, de Paul Huet, de Nanteuil, de Boulanger » ; « les dessins de maître [...], dont quelques-uns portent des épigraphes »), il produit le même effet que dans *Histoire du romantisme* : il tend à recréer le cercle réuni autour de Hugo.

Gautier oriente aussi sa description de manière à en faire un intérieur d'artiste. Il prend soin de souligner que cet intérieur se situe aux antipodes des clichés sur les maisons des célébrités : « au premier l'on trouvait le logis hospitalier du poète, modeste demeure pour un si grand nom, et où les étrangers, venus de loin pour le saluer, s'étonnaient de ne trouver ni portiques ni colonnes de marbre. » On sait qu'Adèle Hugo avait reproché le mauvais état des pièces à vendre. Elle avait reproduit dans une de ses lettres, au discours indirect, le propos supposé du commissaire-priseur : « [...] avec l'élan donné, la foule qu'il y avait, son nom, le désir d'avoir de son mobilier, il aurait dû vendre tout plus cher qu'il n'a acheté. Le mauvais état de presque tous les objets y a mis obstacle²⁶. » Pour Gautier, qui oppose la vraie beauté des choses à l'univers marchand²⁷, l'ancienneté est gage d'authenticité ; les choses ont une histoire. Il mentionne ainsi « une boussole ancienne », des « glaces anciennes », une « tapisserie gothique de très-vieille date, plus ancienne même que la tapisserie de Bayeux », ou encore « un lit à colonnes salomoniques et à dossiers dorés [qui] en occupe le fond avec ses amples pentes de vieux-damas des Indes. »

Pour rendre compte de l'esprit du lieu, Gautier insiste sur le désordre régnant. L'intérieur de Hugo n'obéit à aucune contrainte imposée de l'extérieur : « Tout un monde de chimères, de potiches, de sculptures, d'ivoire, jonche les étagères » ; « Sur les étagères et les bahuts s'entassaient des porcelaines du Japon, des faïences de Rouen et de Vincennes, des verres de Bohême ou de Venise ». On retrouve dans le texte de Gautier – et ceci n'étonnera personne de la part de l'auteur de la préface de *Mademoiselle de Maupin* – le refus de l'utile. Soit la fonction de l'objet ne saute pas directement aux yeux (« la plus grande singularité consistait

en un lutrin mobile tournant comme une roue, et destiné à porter des in-folio sur ses palettes ; une vieille Bible ouverte et posée sur ses rayons faisait comprendre l'usage et l'utilité de ce meuble de bénédictin », soit l'objet est détourné de sa fonction première (« un beau banc de bois de chêne, du travail gothique le plus délicatement fenestré et fleuri, y sert de canapé »).

Enfin, Gautier, qui a pris la défense du « beau cosmopolite » à l'occasion du compte rendu de l'exposition universelle au Crystal Palace de Londres en 1851, ne manque pas de mettre l'accent sur les objets exotiques appartenant à Hugo : les « fontaines *chinoises* » ; la « chaise longue et un fauteuil en bambou de *Chine* » ; « Les murs tapissés de tentures de *Chine* ». Hugo évoque vers 1850 ces « chinoiseries » de la rue de la Tour d'Auvergne dans un poème (sans titre) satirique de *Toute la lyre* :

[...]
Partout, autour de moi, sur maints vieux parchemins,
Sur le satin fleuri, sur les pots, sur les laques,
Vivent confusément les djinns, les brucolaques,
Les dragons, les magots, et ces démons chinois
Forts laids, mais pétillants de malice et de flamme,
Qui doivent ressembler aux rêves d'une femme
Amoureuse de vous, Ô mon ami Crémieux !
Mon esprit dans ce monde étrange songe mieux ;
Comme un oiseau tenté par de lointaines grèves,
Il ouvre lentement les ailes dans ces rêves,
Il part du chimérique et monte à l'idéal²⁸.

- 55

Gautier exprime sa proximité de goûts et de valeurs avec Hugo par l'orientation qu'il donne à sa description²⁹. Ce sera finalement la seule fois, puisque dans les deux textes en partie autobiographiques qu'il écrira à la fin de sa vie, son « Autoportrait » dans *L'Illustration* en 1867 et *Histoire du romantisme* en 1872³⁰, la personnalité de Hugo seule captera son attention³¹.

Un texte moins inoffensif qu'il n'y paraît

Gautier s'est souvent vu accusé de complaisance et de faiblesse, que ce soit vis-à-vis du nouveau régime ou dans sa pratique de la critique admirative, artistique ou théâtrale. En juin 1852 la pression exercée par la censure interdit la critique trop directe, comme le rappelle le journaliste de *La Renaissance illustrée*, qui rappelle que la « contrainte née de l'état actuel

de la presse en France » pèse sur les articles de Gautier et de Janin parus une semaine plus tôt³². Pourtant, il n'est pas besoin de beaucoup d'effort pour voir comment Gautier fait comprendre sa proximité avec Hugo et sa critique de Louis-Napoléon Bonaparte. Son article est courageux, comme le fait remarquer Anne Ubersfeld dans sa belle biographie de Gautier : « [...] prendre de cette manière voyante la défense de Hugo représente un certain courage – et même un courage certain. Mais tout se passe comme si, pour ce qui touche Hugo, Gautier refusait de prendre distance ou précaution : l'amour ne fait pas le détail³³. »

Gautier prend bien sûr des précautions oratoires ; il commence par dire qu'il doit rester neutre et que les marges autorisées pour parler de son sujet sensible sont étroites : « Fatales nécessités, sur lesquelles nous devons nous taire, et qu'il ne nous appartient pas de discuter, mais qu'il nous est permis au moins de déplorer, car nous avons été le disciple, l'admirateur, et nous sommes toujours l'ami du grand homme ainsi frappé. » Les critiques de Gautier se font selon trois modalités : la déploration, le tableau de l'exil, et la glorification du poète face à Louis-Napoléon Bonaparte.

Le mode de la déploration lui permet tout d'abord de personnaliser très fortement sa description :

56 -

Nullé élégie ne nous a plus ému que cette simple nomenclature qui, sous son aridité de style, de vérité, cache un poème de muette douleur. C'est comme une nénie de séparation éternelle, comme l'adieu d'un voyage sans retour. [...] / Certes, c'est là un spectacle navrant, plein d'idées lugubres et de réflexions amères !

Exprimer sa douleur ou sa « sympathie » (mot qui revient constamment chez les journalistes d'opposition, dans lequel on peut voir un cri de ralliement à Hugo³⁴), c'est condamner le départ forcé de Hugo. L'objet de la douleur de Gautier est double : il y a tout d'abord bien sûr la douleur causée par la séparation de l'exil, dont la durée est très incertaine comme il l'indique dans la fin du texte, mais il y a aussi une autre douleur, causée par la dispersion des objets. Cette douleur-là est propre à Gautier. La vente d'une collection d'art équivaut à l'éparpillement des œuvres, comme il l'écrit en 1837 à propos de la « Vente de la galerie de l'Elysée-Bourbon » :

C'est une triste chose qu'une vente, surtout la vente d'une collection d'objets d'art, [...] une galerie de tableaux, une bibliothèque, une collection rare et précieuse, lentement formée, augmentée avec peine et recherches, sacrifices d'argent et de temps, quelque chose qui a été l'occupation d'une vie, l'amour, la passion, la manie et l'orgueil d'un homme, cela est lugubre à voir vendre comme les robes et les bijoux d'une maîtresse morte³⁵.

Gautier préconise alors d'empêcher à tout prix ces mises en vente en incitant les gouvernants à intervenir. Pour lui en effet, une œuvre appartient moins à une personne donnée qu'au public – ce qui est très moderne. D'où sa conclusion :

De plus, il est toujours à regretter que l'on éparpille et que l'on morcelle les grandes galeries. [...] Quand même nous soutiendrions mieux la concurrence, ce serait toujours un malheur pour les arts que les œuvres des maîtres fussent disséminées dans des collections particulières où l'on ne peut les voir que par hasard ou faveur spéciale³⁶.

Dans l'article du 7 juin, c'est le contraire, puisque la vente du mobilier et des objets d'art constitue la réponse de Hugo à la politique de Louis-Napoléon Bonaparte. Ce qui n'empêche pas Gautier de se désoler...

Ce dernier dresse aussi un tableau très noir de l'exil. Le mot est bien sûr connoté. Le 3 mai, dans *La Presse*, il recourait encore à une périphrase, se contentant d'une allusion au « silence ou [à] la dispersion des chefs [...] »³⁷ ; le 15 mai, au moment de décrire l'enterrement de Sophie Gay, il signalait l'absence de certains amis, sans les nommer, mais l'allusion était transparente. Le mot « exil » apparaissait en bonne place, accentué par le rejet : « À son convoi la petite église de la Trinité était pleine du plus beau et du plus illustre monde. Quelques amis manquaient cependant : les uns étaient morts, les autres en exil³⁸. » Le mot n'est pas tabou, certes, mais il implique une critique. Dans son article du 7 juin, Gautier feint de reprendre à son compte l'expression édulcorée de la brochure « pour cause de départ », et la note en italique pour faire entendre l'ironie du propos ; puis il corrige l'euphémisme en faisant référence au « pécule d'exil ». Surtout, il fait éclater son indignation par la répétition des questions rhétoriques :

À quoi bon des meubles à celui qui n'a plus de foyer, et qui va errer de rivage en rivage sur la terre étrangère, suivi du petit groupe de la famille, hélas ! déjà diminué par la mort ? Pourquoi conserver cette maison veuve où le maître ne rentrera plus ? Que ferait d'un lit, d'une table, d'un fauteuil le poète qui n'a plus que le monde pour patrie ?

Souligner la tristesse de la scène, c'est évidemment condamner cet exil. La description que donne Gautier anticipe celle que Hugo fera en conclusion de *Napoléon le Petit* (1852), l'éparpillement du mobilier constituant le pendant de l'errance des proscrits³⁹:

Les exilés sont épars ; la destinée a des souffles qui dispersent les hommes comme une poignée de cendre. [...] Et les meubles vendus à la criée, l'encan envahissant le

sanctuaire domestique ! Oh ! que d'adieux éternels ! Détruit, mort, jeté aux quatre vents, cet être moral qu'on appelle le foyer de famille [...]. Envolés, tous ces objets auxquels s'était empreinte votre vie ! évanouie, la forme visible des souvenirs⁴⁰ !

Enfin, Gautier oppose la grandeur du poète à la petitesse du temps présent – entendons, même si son nom ne figure pas, temps présent incarné par le Prince Président. Il retrouve le ton qu'il avait employé dans le prologue sur Corneille, écrit l'année précédente, et rappelé le 11 avril 1852 par Dumas dans un article intitulé « La censure ». Celui-ci, après avoir retracé la genèse de ce prologue, en particulier la part jouée par Hugo dans sa conception, avait prétendu citer les vers censurés du prologue mais il l'avait fait très incomplètement⁴¹. Gautier, qui avait fait part en privé de son agacement face aux excès de timidité de Dumas dans une lettre à Houssaye, lui répond par feuillets interposés le 14 avril : après avoir remercié l'écrivain de lui avoir rappelé l'épisode (« j'avais tout à fait oublié cette mesquine tracasserie lorsque le feuilleton de *La Presse* est venu m'en faire souvenir. Je n'en veux donc nullement à la censure, puisque sa rigueur m'a valu d'être loué publiquement par Alexandre Dumas⁴² »), il restaure les vers manquants :

58 -

Mais pourquoi s'indigner ? – que viennent les années
L'équilibre se fait entre ces destinées ;
À sa place chacun est remis par la mort
Le roi rentre dans l'ombre et le poète en sort !
[...]
Quand en poudre est tombé le diadème d'or,
Son vivace laurier poisse et verdit encore ;
Dans la postérité, perspective inconnue,
Le poète grandit et le roi diminue !

Hugo l'en remercia vivement : « Vous avez parlé de moi l'autre jour dans *La Presse* en termes nobles et charmants, en grand poète et en bon ami que vous êtes. Je ne vous remercie pas, je vous aime⁴³. »

Or, cette opposition entre la grandeur et la petitesse est bien présente dans le texte sur la vente du mobilier, même si l'incrimination du « roi » y est moins forte : c'est déjà le cas dans l'évocation du bureau de Hugo (« petite table sur laquelle ont été écrits tant de beaux vers, de drames pathétiques et de pages impérissables. ») ; c'est plus encore le cas dans la comparaison de Hugo avec Dante : « [...] cet homme se nomme Victor Hugo, c'est-à-dire le plus grand poète de la France, maintenant en exil comme Dante [...] »⁴⁴. » La fin du texte exprime une vénération absolue ; l'éloge tourne à la quasi-sanctification : « En tous cas qu'ils songent que ce

ne sont pas des meubles qu'ils achètent, mais des reliques. » De la même façon qu'il envisageait un avenir consacrant définitivement le poète dans le prologue de Corneille, Gautier grandit le poète, dont la biographie sera lue par les générations futures⁴⁵ ; quant aux objets lui ayant appartenu, s'ils ne peuvent être rendus « plus tard à leur maître », ils le seront « à la France s'il ne doit pas revenir ». Autrement dit, sous-entendu, la France une fois qu'elle sera redevenue elle-même.

Une comparaison avec les articles qui rendent compte de la vente aux enchères, dans des journaux d'opposition comme *Le Charivari* ou *Le Nouveau journal*, révèle de nombreuses similitudes avec le texte de Gautier, au point que je me suis demandé si les journalistes ne s'étaient pas largement inspirés de son texte... Ainsi Taxile Delord dans son article « L'encan de Victor Hugo » écrit :

Triste chose qu'un encan [...] Ces chers objets, ces chastes reliques de la famille, que deviendront-ils ? qui les achètera ? [...] Ce n'est point la mort, c'est l'exil qui renvoie le maître de sa maison. L'exil qui n'est souvent que la mort lente, la mort par étapes sur les grands chemins, l'exil, mot affreux, mot barbare et qui semble ne plus appartenir à la langue du dix-neuvième siècle.

[...] Puissent du moins ses souvenirs dispersés, ses lares vendus compléter le via-tique du poète⁴⁶ !

On voit donc bien comment Gautier réussit son objectif de répondre à la plate nomenclature de la brochure par un texte où les objets possèdent la « forme visible des souvenirs », pour reprendre l'expression de Hugo, tout en faisant entendre sa position.

Mais, plus encore, si son article nous paraît si personnel c'est qu'il va plus loin que l'objectif qu'il s'est fixé, dans les premières lignes, d'évoquer la « physionomie vivante » de l'appartement de la rue de la Tour d'Auvergne. La vente du mobilier réactive en effet l'imaginaire de la séparation, très présent dans l'ensemble de son œuvre.

La vente du mobilier et l'imaginaire de la séparation

L'article sur la vente du mobilier de Victor Hugo, dans son début, ressemble à une notice nécrologique, comme l'a remarqué Pascal Durand⁴⁷. Gautier a écrit de nombreuses nécrologies (par exemple de Roqueplan, Chasseriau, Déveria ou Bouchardy, surtout à partir des années 1855), qu'il insère sans transition le plus souvent dans sa critique dramatique. Outre le ton de la déploration qui les rapproche, on remarquera que Gautier préfère à nouveau la « physionomie vivante »

au détail biographique. Pas question pour lui de satisfaire la propension au voyeurisme de ses lecteurs, comme il l'explique au début de sa notice nécrologique sur Rachel le 11 janvier 1858 :

Nous n'avons pas envie de faire la biographie de Mademoiselle Rachel. Cette curiosité vulgaire qui cherche des détails insignifiants ou mesquins, nous déplaît plus que nous ne saurions le dire. Cependant, nous croyons pouvoir sans manquer aux convenances fixer quelques traits de la physionomie générale de l'illustre tragédienne [...] ⁴⁸.

La tonalité funèbre dans l'article du 7 juin est très certainement accentuée par le contexte : Gautier vient de perdre brutalement en effet, trois jours plus tôt, son ami, le sculpteur James Pradier. La vente a lieu le jour même de l'enterrement. Gautier ne relie pas directement les deux événements, contrairement à un grand nombre de journalistes ⁴⁹, mais il écrit très probablement les deux articles dans le même temps, d'où leur proximité de ton. Le compte rendu du Salon du 10 juin 1852, « Pradier, etc. », commence ainsi :

Nous n'avons pas ici la place de faire une étude complète de l'œuvre de cet illustre artiste, mais nous ne pouvons nous empêcher d'exprimer notre douleur sur cette regrettable mort, si soudaine, si peu nécessaire [...].

60 - La mort de Pradier est synonyme de désertion de l'atelier, de la même façon que l'exil de Hugo est synonyme de l'abandon de son mobilier : la statue de « Sapho », que Pradier vient de terminer, paraît réagir à la disparition du maître :

Elle nous a paru plus morne, plus désespérée que d'habitude sa tête tombait sur sa poitrine, elle serrait avec force sa main sur ses genoux dans une contraction nerveuse ; un sanglot semblait gonfler sa poitrine et une larme débordait de ses yeux blancs.

L'exil, comme la mort, ont pour effet l'éclatement du monde d'avant. Ce n'est pas simplement chez Gautier l'idée d'une « page qui se tourne » comme on le dirait banalement. Dès son entrée en littérature Gautier exprime l'idée de départ de manière ambivalente : d'un côté il ressent très fortement l'appel de l'ailleurs (ce qu'il nommera plus tard « la maladie du bleu »), de l'autre il exprime le mouvement contraire qui le retient dans son intérieur. C'est sous sa plume un leitmotiv, qu'on rencontre dans tous les champs de sa production littéraire, poésie, fiction ou récits de voyage.

Le mot « départ » dans la périphrase « pour cause de départ » fonctionne chez lui comme un mot déclencheur. On peut relire à ce sujet les lignes qu'il écrit à l'occasion du récit de son voyage en Belgique :

Somme toute, l'impression d'un voyage est douloureuse. On voit combien facilement l'on se passe de gens que l'on croyait le plus aimer, et comme de cette absence temporaire à l'absence absolue la transition serait simple et naturelle ; on sent instinctivement que le coin que l'on occupait dans quelques existences s'est déjà rempli, ou va l'être⁵⁰.

Cette souffrance associée au « départ » se retrouve dans un grand nombre de poèmes de Gautier, comme « La Chanson de Mignon » (1833), ou le beau poème d'*España*, « Le départ » (1841). Volontaire ou imposé le départ implique l'épreuve de l'oubli :

[...] oh ! malheur aux absents !
Les absents sont des morts et, comme eux impuissants,
Dès qu'aux yeux bien aimés votre vue est ravie,
Rien ne reste de vous qui prouve votre vie ;
[...]⁵¹.

Chez Gautier il existe toujours une relation étroite entre les lieux et leurs propriétaires : « un intérieur prend à la longue la physionomie et peut-être la pensée de celui qui l'habite », note-t-il dans *Avatar*⁵². Les demeures décrites dans la fiction sont ainsi toujours à l'image de leurs habitants, qu'il s'agisse du logement du « barbare » Fortunio ou celui de la riche et fade Madame d'Ymbercourt (*Spirite*). C'est pourquoi on ne quitte pas ses meubles si facilement. Ceux-ci, comme la statue abandonnée par Pradier, semblent toujours prêts à réagir. Ainsi dans *La Toison d'or*, au moment du départ de Gretchen « toute la chambre semblait comprendre qu'elle allait perdre sa jeune maîtresse »⁵³.

Entre un intérieur et son propriétaire il existe un même lien vital qu'entre le corps et l'âme. Dans la nouvelle *L'Âme de la maison* la mort du grillon entraîne le désastre de la maisonnée. C'est pourquoi on peut parler de « l'esprit des lieux » au sens métaphorique du terme. L'objet dépossédé de son âme insufflée par son maître au moment du départ de celui-ci devient un objet dévitalisé. On trouverait de nombreux exemples de cette règle dans l'œuvre de Gautier, que ce soit « Versailles », qui devient un « spectre de cité » après la mort du Roi-Soleil dans le poème de ce titre⁵⁴, la tapisserie vendue à un Anglais, roulée comme un vulgaire objet et incapable de se ranimer, dans *Omphale*, ou encore lors des retrouvailles de Gautier avec sa « Maison abandonnée » à Neuilly-sur-Seine en novembre 1870, dans *Tableaux de siège*⁵⁵... Ce qui rend douloureuse la séparation d'avec l'univers dans lequel on a vécu et que rend si sensible la dispersion des meubles de Victor Hugo est la perte de sens. La fin du premier paragraphe de l'article de Gautier est à cet égard significative :

[...] tous ces petits objets familiers, dont se compose la physionomie d'une maison, s'en vont dispersés comme des feuilles éparpillées au vent, deçà, delà, perdant le sens que leur donnait leur réunion, commencer ailleurs une autre existence, souvenirs abolis, hiéroglyphes indéchiffrables désormais.

Gautier n'aura de cesse de revenir sur ces hiéroglyphes qui deviennent impossibles à comprendre parce que la vie en a disparu et qu'on n'a plus la clef pour le faire.

Je ne peux m'empêcher de penser qu'il existe un lien entre le texte sur la vente du mobilier et l'écriture d'*Arria Marcella* publiée pour la première fois dans la *Revue de Paris* le 1^{er} mars 1852, avec pour sous-titre « Souvenir de Pompéi ». La nouvelle est en effet une histoire de retrouvailles, entre Octavien et Arria bien sûr, mais aussi entre la femme morte et la ville morte, qui toutes deux ressuscitent. La remontée du temps par Octavien entraîne la restauration et le retour à la vie⁵⁶. Les objets eux-mêmes (comme les bijoux) servent de médiateurs. Une fois que le désir cesse, la restauration est empêchée, seule reste alors la nostalgie.

62 -

Chez Gautier, la fiction et la critique se nourrissent l'une de l'autre. Si l'auteur d'*Arria Marcella* était tout désigné pour annoncer la vente du mobilier de la Tour d'Auvergne et si son texte est infiniment supérieur à celui, un peu bavard, de Jules Janin, c'est aussi parce qu'il se voit comme investi d'une mission : celle de fixer ce qui est voué à disparaître comme témoignage du temps présent. Il s'intéresse aux maisons destinées à être détruites (comme le logement de la rue du Doyenné ou le Camp des Tartares), au moment où les choses vacillent et vont être englouties⁵⁷.

Il ne s'agit pas pour lui de décrire les choses telles qu'elles sont mais telles qu'il les sent et qu'il les voit. Il écrit aussi pour les générations futures. De ce point de vue, l'article sur la vente du mobilier constitue peut-être un moment de bascule de sa critique, qui va conduire à *Histoire du romantisme*. Il privilégie l'écriture du « souvenir », avec ce qu'elle implique d'embellissement, voire de légendes. Cette entrée dans l'écriture de la légende se retrouvera non seulement dans ses comptes rendus des reprises d'*Hernani*, mais aussi dans le très beau poème d'*Émaux et Camées*, « Le Château du souvenir ». Le poète se décrit comme celui qui détient le mot de passe et peut magiquement faire revivre l'esprit des lieux délaissés aussi bien que celui des chers absents :

[...]
D'un reflet rouge illuminée,
La bande se chauffe les doigts

Et fait cercle à la cheminée
Où tout à coup flambe le bois.

L'image au sépulcre ravie
Perd son aspect roide et glacé ;
La chaude pourpre de la vie
Remonte aux veines du passé.

Les masques blafards se colorent
Comme au temps où je les connus.
Ô vous que mes regrets déplorent,
Amis, merci d'être venus⁵⁸ !

NOTES

1. Ce texte est bien connu des Hugoliens et des Gautiéristes : voir Anne UBERSFELD, *Théophile Gautier*, Paris, Plon, 1992, p. 274 ; Stéphane GUÉGAN, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, 2011, p. 389 ; Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo, 1851-1864*, tome II, Paris, Fayard, 2008, p. 49-50. Pourtant, en dehors de Marie-Clémence RÉGNIER qui lui a consacré quelques paragraphes dans « Le spectacle de l'homme de lettres au quotidien : de l'intérieur bourgeois à l'intérieur artiste (1840-1903) » (*Romantisme*, 2015, 2, n° 168, p. 71-80), il n'a pas fait à ma connaissance l'objet d'une étude spécifique.

2. *La Presse*, 3 juin 1852, rubrique « Nouvelles du jour ».

3. Jean-Claude FIZAINE, « Les gouffres qui nous séparent : Victor Hugo et Théophile Gautier de 1852 à 1872 », *BSTG*, 9, 1987, p. 80.

4. « Lettre d'Adèle Hugo à Auguste Nefftzer », *La vie d'un grand journaliste, Auguste Nefftzer, d'après sa correspondance et des documents inédits*, Tome I, Besançon, édition L. Camponovo, 1948, p. 102. L'original n'a malheureusement pas encore été identifié.

5. « À Madame Victor Hugo », 3 juin 1852, *Correspondance*, t. II (années 1849-1866), Paris, Ollendorff, Albin Michel, « Impr. Nationale », 1950, p. 105. Nous ne savons pas si Louis Desnoyers a répondu à la demande de Hugo. Une recherche dans *Le Siècle* en juin 1852 n'a rien donné.

6. Jules JANIN, « Le poète et le commissaire-priseur », *Journal des débats*, 7 juin 1852 ; Gautier, *art. cité*.

7. Hugo dans sa lettre du 9 juin qu'il adresse à Jules Janin le remercie avec émotion de son article : « Je ne vous connaissais pas bien encore ; je savais de vous le grand esprit, je ne savais pas le grand cœur. Maintenant, je vous vois comme vous êtes, je vous aime deux fois et cela vaut bien un peu d'exil. » (*Correspondance*, éd. citée, p. 109).

8. GAUTIER, *Correspondance générale, 1852-1853*, éd. Cl. Lacoste-Veysseyre, t. V, Paris-Genève, Droz, 1991, p. 60 (CG par la suite). Théodore Chassériau, dans la lettre de félicitations qu'il envoie le même jour à Gautier, met l'accent sur ses qualités de cœur et

son courage : « Je vous félicite pour votre article sur Hugo *c'est admirablement écrit, digne et bien* à vous de cœur » (en italique dans le texte), *Ibid.*, p. 60.

9. Journal, 20 mai 1852, publié dans « Le journal inédit d'Adèle Hugo », 20 mai, publié par Henri Guillemin, dans *Le Monde*, 4 février 1956, repris dans https://www.lemonde.fr/archives/article/1956/02/04/le-journal-inedit-d-adele-hugo_2248432_1819218.html

10. Journal, 2 juin 1852, *Ibid.*

11. Guy ROSA, « *Ce que c'est que l'exil* de Victor Hugo », communication au Groupe Hugo du 20 octobre 2001, consultable sur <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/01-10-20rosa.htm>. Hugo le 17 mai écrit à Adèle qu'il « vaudrait mieux le vendre à l'hôtel des Jeûneurs que le laisser confisquer par le Bonaparte » (éd. cit., p. 101).

12. Les deux ventes sont alors explicitement regroupées sous le chapeau commun de « Ventes de mobiliers d'hommes politiques » dans *L'Industrie*, le 6 juin 1852 et le *Journal du Cher*, le 5 juin 1852.

13. H. FERRIER, dans *Le Phare de la Loire* du 10 juin 1852, fait le lien, lui, entre les trois ventes de Marrast, de Hugo et... du mobilier provenant de résidences royales ayant appartenu à la famille d'Orléans », qui se tenait rue des Jeûneurs, tout en soulignant cette coïncidence incongrue.

14. *La Gazette de France*, 14 juin 1852, rubrique « Nouvelles diverses ».

15. *Le Nouveau journal*, 5 juin 1852.

16. Édouard HOUSSAYE, *L'Artiste*, V^e série, tome VIII, 1852, p. 160.

17. L'élegie de Louise Colet « Hugo » écrite le 10 juillet n'a pas été publiée, semble-t-il ; le poème d'Auguste Vacquerie, « Vente de meubles » sera recueilli dans *Depuis*, Calmann-Lévy, 1894, accessible sur gallica. Sur ces deux poèmes, voir Jean-Marc Hovasse, *op. cit.*, p. 943, note 8.

18. Voir l'article de P. BERTHIER, dans le présent volume et celui d'A. GEISLER-SZMULEWICZ, « L'histoire littéraire et les vertus de la répétition, ou comment se façonnent les légendes », *BSTG*, n° 36, 2014, p. 103-122.

19. « Théodore Rousseau », *La Presse*, 25 février 1850. Voir aussi « Vente de M. Lessore », *La Presse*, 7 mai 1849.

20. « Une vente très curieuse aura bien lieu jeudi 26 et vendredi 27 rue des Jeûneurs : elle touche assez à l'art pour que nous puissions l'annoncer », écrit GAUTIER dans « Vente d'une collection d'objets d'art italiens » (*La Presse*, 23 décembre 1850).

21. *La Presse*, 28 février 1847.

22. *La Dame aux camélias* a été représentée le 2 février 1852 pour la première fois au Théâtre du Vaudeville. Le roman de Dumas commence, faut-il le rappeler, par la description de cette vente aux enchères (*La Dame aux camélias*, Paris, Alexandre Cadot, 1848).

23. Manuel CHARPY, « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle, La Bourgeoisie, mythes identité et pratique*, 2007, n° 34, p. 124.

24. Voir à ce sujet ce qu'il écrit dans *Ce qu'on peut voir en six jours* repris dans *Loin de Paris*, Michel Lévy, 1865, p. 267-369.

25. H. Ferrier, dans l'article déjà cité, indique : « On remarquait beaucoup d'artistes et de littérateurs qui se sont disputés avec acharnement les livres du poète et les dessins échappés au crayon original et romantique de l'illustre auteur de *Notre-Dame de Paris*. [...] Des livres fort ordinaires ont été vendus dix fois leur valeur, à cause de quelques notes marginales. »
26. Propos rapporté par Adèle dans une lettre à Victor le 12 juin 1852, cité par J.-M. Hovasse, *op. cit.*, p. 52.
27. Il affirme ainsi dans « Vente de la galerie de l'Élysée-Bourbon » : « c'est plus au nom du peintre qu'à la valeur même du tableau que tiennent les amateurs, pour qui, en général, l'art n'est guère qu'un luxe comme les chevaux de race et l'argenterie anglaise » (*La Charte de 1830*, 8 mai 1837, repris dans *Fusains et eaux-fortes*, Paris, G. Charpentier, 1880, p. 119).
28. Poème n° IX, *Toute la lyre, Œuvres complètes*, Poésies, t. XIII, Paris, imprimerie nationale, Ollendorff, 1935, p. 21.
29. Il en fera de même dans son étude sur Balzac. Voir Marie-Clémence RÉGNIER, « La mise en œuvre des intérieurs de Balzac dans la "grande étude" de Théophile Gautier », *L'Année balzacienne*, 2017, n°18, p. 279-296.
30. Gautier évoque seulement le nom des rues où se trouvent les logements où Hugo a habité : la place Royale dans son « Autoportrait » (*L'Illustration*, 9 mars 1867), la rue Notre-Dame des Champs et la rue Jean Goujon dans *Histoire du romantisme* (Paris, Charpentier, 1874, p. 9).
31. *Ibid.*, p. 11. Sur Hugo et la Chine, voir l'article de Gérard POUCHAIN, « Victor Hugo, un écrivain sinophile engagé » : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Pouchain_Hugo%20sinophile.pdf
32. « La maison vendue », *La Renaissance illustrée*, 14^e année, 15 juin 1852, p. 1.
33. Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 274.
34. *Le Siècle*, 9 juin 1852 ; *Le Nouveau Journal*, 12 juin 1852 ; *L'Artiste* 13 juin 1852.
35. « Vente de la galerie de l'Élysée-Bourbon », *La Charte de 1830*, 8 mai 1837, repris dans *Fusains et eaux-fortes, op. cit.*, p. 111. Cette idée de dispersion injuste se retrouve entre autres dans l'article sur la vente de Théodore Rousseau le 25 février 1850 : « Nous n'avons qu'un regret, c'est de songer que ce bel ensemble ne pourra être vu qu'un seul jour, et ira se disperser le lendemain dans les cabinets des amateurs, assez heureux pour formuler leur admiration à beaux deniers comptants, sans qu'il nous reste même l'espoir d'en revoir quelque échantillon au musée du Luxembourg où pourtant, comme disent les prospectus, « le besoin s'en faisait senti depuis bien longtemps ! » » ; ou encore dans celle de Duglere du 1^{er} février 1853 : « M. Duglere s'est attaché à ce maître avec un amour tout particulier, et c'est avec chagrin que nous voyons la vente disperser cette réunion de chefs-d'œuvre. »
36. *Ibid.*, p. 111-112. Voir aussi *Un tour en Belgique et en Hollande*, à propos de la *Leçon d'anatomie du docteur Tulp* : « Le jour des enchères était annoncé, et le chef-d'œuvre allait probablement être perdu pour la Hollande, lorsque le roi mit opposition à la vente, donna trente-deux mille florins aux chirurgiens, et fit appendre le cadre rayonnant dans la salle d'honneur du musée de la Haye » (*Caprices et zigzags*, éd. citée, p. 98-99).

37. *Critique dramatique*, tome X, novembre 1851-1852, éd. Patrick Berthier, Paris, Champion, 2018, p. 429.
38. « Madame Sophie Gay », *La Presse*, 15 mai 1852.
39. Voir Jean-Marc Hovasse, *op. cit.*, p. 53.
40. *Napoléon le petit*, Londres, Jeffs, 1852, p. 375-377. Ce parallèle est souligné par J.-M. Hovasse, *op. cit.*, p. 53.
41. Voir sa lettre à A. Houssaye du 12 avril 1852 (*CG*, p. 31).
42. « Suite de l'histoire des soixante vers, petite note aux *Mémoires* d'Alexandre Dumas », *La Presse*, 14 avril 1852, *Critique théâtrale*, éd. citée, p. 386-390.
43. « Lettre de Hugo à Gautier », 17 avril 1852, *CG*, p. 35.
44. Le rapprochement entre les deux exils, de Dante et de Hugo, se retrouve également dans le poème d'Adolphe Dumas cité plus haut.
45. Il écrit à ce sujet : « Ces quelques lignes seront peut-être plus tard consultées comme documents pour la biographie du poète. »
46. *Le Charivari*, 9 juin 1852. Voir aussi *Le Nouveau Journal*, 12 juin 1852.
47. Pascal DURAND, « Les progrès de la poésie en 1867. Portrait de Gautier en grand rapporteur », *BSTG, Théophile Gautier : l'invention médiatique de l'histoire littéraire*, n° 36, 2014, p.139.
48. *Moniteur universel*, 11 janvier 1858, repris dans *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p. 423. Même affirmation dans la notice sur Provost : « Nous n'avons pas ici à faire l'historique de sa vie. Nous ne demanderons rien qu'à nos souvenirs personnels, qui remontent déjà bien haut. » *Ibid.*, p. 435.
49. Voir *supra*, Jules LECOMTE, *L'indépendance belge*, 12 juin 1852 et *L'indicateur*, 13 juin 1852.
50. « Un tour en Belgique », *Caprices et Zigzags*, Paris, V. Lecou, 1852, p. 36.
51. « La Chanson de Mignon », *Poésies*, 1, éd. Peter Whyte et François Brunet, Paris, Honoré Champion, 2022, p. 424.
52. *Avatar*, dans *Contes et nouvelles*, 2, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 592.
53. *La Toison d'or*, dans *Contes et nouvelles*, éd. citée, p. 107.
54. « Versailles », *Poésies*, 1, éd. citée, p. 441.
55. *Tableaux de siège, Paris 1870-1871*, Paris, Charpentier et Cie, 1871, p. 92-105.
56. Voir Anne GEISLER-SZMULEWICZ, « Rien de nouveau sous le soleil : Pompéi, la ville morte, dans *Arria Marcella* (1852) », *Villes mortes, Sociétés et représentations*, printemps 2016, n° 41, p. 31-46.
57. Voir par exemple le début de la notice nécrologique sur Marilhat du 13 octobre 1848 (*Portraits contemporains*, éd. cit., p. 234 et suiv.).
58. « Le Château du souvenir », *Émaux et camées, Œuvres poétiques complètes*, éd. M. Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 549.

Présence de Victor Hugo dans le feuilleton théâtral de Théophile Gautier

Patrick BERTHIER

Après avoir lu le compte rendu, par Gautier, de la reprise de *Lucrèce Borgia* à la Porte Saint-Martin¹, Hugo envoya une lettre brève mais chaleureuse au feuilletoniste, l'appelant « Mon Théophile », l'assurant qu'il était « toujours le grand poète et le grand ami », et précisant : « Nous revoilà jeunes comme autrefois, et votre main n'a pas quitté ma main². » Gautier fut si content de ces mots qu'il recopia tout le billet dans une lettre à Carlotta Grisi. Quarante ans après la bataille d'*Hernani*, à quelques jours près, il tenait là un signe fort de la continuité, malgré tout, d'une relation qui avait connu des éclipses.

Il ne saurait s'agir ici de retracer l'histoire de ces décennies, mais on peut donner un aperçu des divers modes de la présence de Victor Hugo dans le feuilleton théâtral de Gautier. Cette présence n'a pas pu être immédiate, puisque Gautier et Nerval ne sont devenus feuilletonistes à *La Presse* qu'en juillet 1837, et que même *Ruy Blas*, Gautier ne put en rendre compte, Granier de Cassagnac s'étant réservé l'analyse de ce drame qui marquait l'ouverture du théâtre de la Renaissance³ ; Gautier put seulement, à sa suite, ajouter quelques lignes sur la salle elle-même, et sur le génie de Frédéric Lemaître (12 novembre 1838, I, 695). Par la suite, la seule création évoquée dans le feuilleton, longuement il est vrai, est celle des *Burgraves* (13 et 14 mars 1843, IV, 121-140), puisqu'après ce succès contesté Hugo se retire de la scène, et que Gautier n'a pu connaître les pièces du futur *Théâtre en liberté*. En revanche, il a rendu compte des reprises des anciens drames jusqu'à la dernière, celle de son cher *Ruy Blas*⁴. Et surtout, au fil des années, il n'a cessé d'évoquer ou de citer Hugo, non seulement ses pièces mais ses romans, et ses poèmes, qu'il a lus et relus. Par ces biais-là, la présence hugolienne devient un tissu continu d'allusions élogieuses, quelles que soient dans le détail les préférences de Gautier, et ses rares réticences.

- 67

Roman

Puisqu'il est question de réticences, commençons, malgré la chronologie, par *Les Misérables*, monument qui n'a pas séduit Gautier, on le sait. Il a en tout cas gardé le silence lors de la publication, et pas seulement parce que, feuilletoniste d'un quotidien gouvernemental, il ne voulait pas y parler de Hugo ouvertement, du moins à cette date de 1862 ; c'est vraiment que la peinture sociale proposée par cette fresque contemporaine ne lui a pas "parlé" (il se passionne bien davantage pour son propre *Capitaine Fracasse*, qu'il parvient enfin à rédiger). Ce retrait remarquable ne l'empêche pas d'avoir lu le livre, qui laisse quelques traces dans son feuilleton de théâtre. La première apparaît dans le compte rendu des *Mohicans de Paris*, drame de Dumas créé à la Gaîté et qui n'est pas sans rappeler çà et là *Les Mystères de Paris*, mais aussi *Les Misérables* ; s'y trouve en particulier un « limier » nommé Jackal, « un agent de police, qui fait de son métier un art comme Javert, et suit la piste des criminels avec un flair de chien de chasse ou de sauvage » (29 août 1864, XVII, 83). Trois ans après, c'est Frédérick Lemaître, à qui Hugo avait jadis offert le rôle de Ruy Blas, qui crée celui du « père Gachette » dans le drame homonyme posthume de Paulin Deslandes, donné aux Folies-Dramatiques ; il y est un vieux serrurier en charge d'enfant, « une petite fille qu'il a recueillie, une Cosette [...] que maltraitait indignement un couple infâme rappelant les époux Thénardier » (17 juin 1867, XIX, 28). Troisième allusion, plus mince encore, dans l'analyse de *L'Abandonnée* du jeune François Coppée créée au Gymnase : son héroïne incarne pour Gautier le type de la « grisette séduite », comme « [l]a Fantine de Hugo, la Mimi de Murger, et même, si vous voulez, la Marguerite de *Faust* »⁵. Le seul élément curieux est ici la présence de Goethe, sinon on en reste presque au degré zéro de la référence hugolienne.

L'intensité n'est guère plus grande si l'on recherche des allusions à d'autres romans de Hugo, mais il n'en est pas de vraiment négligeable. En voici une dans le feuilleton sur *Rosemonde*, tragédie « féroce et flasque » de Latour de Saint-Ybars créée à la Comédie-Française et dont même l'interprétation du rôle-titre par Rachel ne parvient pas à masquer l'« absence de style et de relief » (29 novembre 1854, XII, 288) ; et pourtant les détails horribles y abondent, parmi lesquels ce crâne de l'un de ses ennemis dans lequel le roi Alboin boit jusqu'à l'ivresse : « Han d'Islande ne faisait pas pis, – seulement [il] se contentait de boire "l'eau des mers dans le crâne des morts" » (*ibid.*, 284). La citation, faite de

mémoire, n'est pas exacte⁶, mais elle atteste que le souvenir de ce brutal roman de jeunesse est resté vivant dans l'esprit du critique. À l'autre extrémité de la carrière jusqu'alors parcourue par Hugo, Gautier a lu aussi *Les Travailleurs de la mer*, présents par allusion sous sa plume à propos d'une revue de fin d'année du Châtelet, *Le Diable boiteux* de Clairville, Blum et Flan, qui, conformément à l'attente du public, attire par une surenchère spectaculaire tout en présentant les nouveautés de l'année écoulée ; en l'occurrence, la pose du câble transatlantique au fond de l'Océan, prétexte à décors et à trucages machinés : « Il y a même dans cette population océanique une pieuvre à laquelle Giliatt [*sic*] n'aurait pas le courage de faire sauter les yeux avec son couteau quand elle l'enlacerait de ses bras à le faire mourir » (24 décembre 1866, XVIII, 546). Ici aussi, renvoi imprécis⁷, mais le roman a été publié en 1866 même, et l'allusion peut parler à plus d'un lecteur du feuilleton.

Un seul roman de Hugo occupe vraiment une grande place dans le feuilleton théâtral de Gautier, c'est *Notre-Dame de Paris*, non seulement cette œuvre elle-même, mais ses adaptations. Les renvois au roman sont nombreux, et de types divers. Le premier qui soit remarquable figure au début de l'analyse des *Maquignons*, vaudeville de Langlé et Rochefort créé aux Variétés et sifflé par le public. Gautier espère que ce n'est pas parce qu'il se lasse d'Odry, vedette de ce théâtre depuis 1808, car Odry a récemment « créé un des types du siècle, Bilboquet », « sublime pendant de Robert Macaire » (30 décembre 1839, II, 472). Or « créer un type » demande « un grand talent et un grand bonheur » ; cela n'arrive « qu'une fois dans la carrière d'un homme de génie. Cervantès en a fait deux, Odry en a fait un, Frédérick un autre ; Hugo a inventé Quasimodo, ce Mayeux⁸ sublime » (*ibid.*, 473). L'allusion, ailleurs, est parfois moins explicite, mais reste aisément lisible, comme dans cet éloge de l'art des décorateurs de théâtre qui doivent connaître « tous les styles, tous les temps, toutes les architectures, toutes les flores. Un jour on leur demande le temple de Salomon, le lendemain un palais byzantin ou la vue à vol d'oiseau d'une ville gothique » (19 septembre 1864, XVII, 418). Gautier va jusqu'au détail, comme dans cette analyse d'une autre revue, *Le Royaume du Calembour* de Théodore Cogniard et Clairville, aux Variétés ; l'acteur Lassagne, « grotesquement ployé dans un chariot d'enfant », y joue un « moutard » qui demande qu'on le mouche, « afin qu'on ne puisse lui appliquer la célèbre phrase de *Notre-Dame de Paris* : "Vu la rigueur de la saison, il se faisait de sa langue un⁹ mouchoir" » (10 décembre 1855, XIII, 133). Le point commun de ces renvois est qu'ils sont faits de mémoire,

ainsi lorsque Gautier écrit « Ungaddi » le nom de « Hungadi », le “roi” de la Cour des miracles (29 décembre 1856, XIII, 604, ou 7 novembre 1859, XV, 144) ; ils témoignent d’une familiarité avec l’œuvre, rappelée naturellement lorsque le critique relève l’anachronisme du *Gringoire* de Banville, à la Comédie-Française : « Malgré *Notre-Dame de Paris*, Gringoire n’a jamais été contemporain de Louis XI, M. de Banville le sait aussi bien et mieux que nous » (25 juin 1866, XVIII, 353).

Le roman de Hugo est encore bien présent dans le feuilleton à travers l’estime que Gautier porte, malgré son peu de succès, à l’opéra de Louise Bertin *Esmeralda*, dont Hugo a écrit le livret. La création remonte au 14 novembre 1836, avant le début du feuilleton, mais durant les années 1837-1838 le critique y fait plusieurs allusions louangeuses. La jeune danseuse est même parfois évoquée sans relation avec une œuvre précise, comme lorsque Gautier, félicitant Gavarni d’avoir si bien « compris la Parisienne », mentionne parmi ses traits distinctifs « ce sourire demi-moqueur dans lequel Victor Hugo a trouvé la petite moue d’Esmeralda » (2 juin 1845, V, 500) – qui ne serait donc pas si « égyptienne » que cela... Un rappel général est permis par l’analyse du drame tiré du roman de Hugo par Paul Foucher, son beau-frère, et créé à l’Ambigu : Gautier y parle surtout du livre, qui « est dans l’œuvre de Victor Hugo comme la cathédrale elle-même dans la ville » ; on a beau lire et admirer tout Hugo, « toujours, au bout de quelque perspective subite, se dressent les deux grandes tours s’élevant vers le ciel comme les deux bras d’un géant en prière » (1^{er}-2 avril 1850, VIII, 721). Cet éloge du monument revient encore lors de la création parisienne du ballet *Esmeralda*, chorégraphié par Jules Perrot sur une musique de Cesare Pugni, et que Gautier avait vu à Londres dès sa création (voir 18 mars 1844, IV, 672-673). Le revoyant à Paris, il mêle personnages et décor dans une évocation qui mérite d’être citée un peu longuement (29 décembre 1856, XIII, 603-604) :

Esmeralda ! À ce nom, une figure étincelante tourbillonne comme une abeille d’or dans un rayon de soleil ; les imaginations les plus froides s’émeuvent, et chacun se penche de la galerie de Notre-Dame pour voir danser sur le parvis, avec sa folle toilette de bohémienne et son tambour de basque à plaquettes de cuivre, la poétique sœur de Mignon et de Fenella¹⁰. Claude Frolo fait luire ses yeux de braise au fond de son capuchon noir ; Quasimodo en extase frotte l’une contre l’autre ses mains noueuses, et rit, montrant les crocs de sa bouche dentue ; Jehan l’escolier cherche en sa pochette son dernier liard à l’aigle ; Phœbus de Châteaupers, le stupide bellâtre, passe fier et cambré sur son destrier qui caracole ; Pierre Gringoire mêle la philosophie à l’équilibre ; Mathias Ungaddi, duc d’Égypte et de Bohême, coupe quelque bourse de badaud. Puis le fond s’ébauche derrière les personnages : la cathédrale élève ses

le ciel ses grands bras de pierre et sa flèche amputée depuis¹¹ ; les toits se découpent ; les escaliers, les pignons, décrivent leur angle aigu ; des aiguilles, des clochers, des tours, des beffrois jaillissent de toutes parts, et le Paris gothique se refait comme dans le livre immortel du poète.

Rien d'étonnant à ce que Gautier enchaîne : « Qui n'a pas été amoureux d'Esmeralda après la lecture de *Notre-Dame de Paris* ? Qui n'a vu passer dans ses rêves ce fantôme charmant paré de toutes les beautés et de toutes les perfections ? » (*ibid.*, 604). La jolie danseuse symbolise ici tout l'art d'un créateur admiré.

Poésie

De même que pour le roman, une œuvre poétique de Hugo l'emporte nettement sur les autres au fil du feuilleton dramatique, ce sont *Les Orientales* ; et, comme pour *Notre-Dame de Paris*, souvent par le biais des adaptations. On sait pourtant que Hugo refusait (mot suspect mais légendaire) de voir *déposer de la musique le long de ses vers* ; mais c'est un fait qu'un de ses poèmes souvent évoqués, « La captive », l'est par ses versions musicales, le premier compositeur nommé étant Berlioz (« musique digne de l'*Orientale* du poète, exécution digne de tous les deux », 25 mars 1839, II, 105-106), suivi d'Henri Reber (6 mai 1839, II, 157) et d'Hippolyte Monpou (19 septembre 1843, IV, 383) – mais c'est bien Berlioz qu'évoque ce décor d'*Il Trovatore* de Verdi, des arbres « s'inclinant sur une eau diamantée où la lune ouvre et referme son éventail d'argent comme dans l'*Orientale* de Victor Hugo, si merveilleusement mise en musique par Berlioz » (9 janvier 1855, XII, 357)¹².

Parmi les autres poèmes du recueil présents dans le feuilleton de théâtre, les plus « orientaux » sont « La sultane favorite », par trois vers cités inexactement de mémoire (1^{er} mai 1865, XVIII, 20), et « Nourmahal la rousse » mentionné trois fois (15 août 1838, I, 585 ; 11 juillet 1854, XII, 127 ; 20 mars 1860, XV, 284) ; mais Gautier évoque aussi la pièce intitulée « Fantômes », donnée comme la première source de *Giselle* dans la lettre à Heine où il rend compte de son ballet (5 juillet 1841, III, 142), ou le Danube naissant vu en allant à Stuttgart, et qui « côtoie piteusement le chemin de fer sans entrer dans ces colères superbes que décrit si bien Victor Hugo » (18 juillet 1854, XII, 135)¹³. Et il rêve d'entendre Rachel donner des séances de lecture de poèmes où elle réciterait, par exemple, « Le feu du ciel », première pièce du recueil et non des moindres (23 novembre 1846, VI, 485). Quant à savoir pourquoi *Les Orientales* se

rencontrent si souvent au détour du feuilleton, c'est Gautier qui nous le dit lui-même, dans son feuilleton sur *Nabucco*, premier opéra de Verdi à avoir rencontré le succès en France. Si le feuilletoniste a mis des années à voir en Verdi un vraiment grand, parce que ses formules d'écriture déroutaient en lui le *dilettante*, il a toutefois senti tout de suite que ce qui se passait, c'était « l'apparition d'un maître » (20 octobre 1845, V, 617) ; et c'est alors que s'ouvre, inattendu, un paragraphe confidentiel et capital, dont voici l'essentiel (*ibid.*) :

Cet homme, dont vous saviez à peine le nom, va devenir pour vous une occupation de tous les jours, de toutes les heures ; [...] vous acquerez un frère que vous n'avez jamais vu et qui vous dira mille secrets intimes, votre mélancolie aura un compagnon ; [...] vous irez vous réchauffer à ce soleil bienfaisant, vous vous jetterez dans le sein de cet ami universel que Dieu accorde à l'humanité. De cette circonstance d'un tableau regardé, d'un livre lu, d'un morceau de musique entendu par hasard, peut dépendre le sort d'une vie entière ; nous qui sommes aujourd'hui journaliste (nous n'osons plus dire poète), nous aurions probablement été peintre sans un volume de Victor Hugo qui nous tomba dans les mains à l'atelier¹⁴ ; – c'était les *Orientales* ! – L'effet que nous produisit ce livre étincelant ne peut se rendre. À dater de ce moment, l'illustre maître a eu dans notre existence une part plus grande que nos compagnons les plus chers ; nous lui devons les émotions les plus vives que nous ayons éprouvées ; c'est une si douce chose d'admirer, de se sentir pénétré par une pensée supérieure, d'être l'humble flacon qui contient le nectar, de voir réalisé d'une manière éclatante ce qu'on rêvait confusément. – Ce bonheur est si grand pour nous, que nous voudrions le voir renouveler, et que nous assistons à tout début avec le vif désir de trouver un dominateur, et d'être encore possédé par un de ces génies-démons qui vous obsèdent sans relâche et qui ne peuvent être chassés par aucun exorcisme.

72 -

L'hommage que rend ici à l'« illustre maître » le poète devenu critique par nécessité aide à comprendre pourquoi la poésie et les vers de Hugo sont si souvent cités ou évoqués dans son feuilleton de théâtre. Parmi des centaines d'exemples possibles, on n'en peut retenir que quelques-uns, mais qui disent ce que le titre de cet article appelle « présence de Victor Hugo » : même s'il n'est pas nommément évoqué, il est là par une citation, une allusion, un écho. C'est net pour un poème comme la célèbre « Guitare » des *Rayons et les ombres*, évoquée près de dix fois et notamment par le biais de la fantasque version musicale de Monpou sous le titre *Gastibelza, le fou de Tolède* (première allusion le 26 décembre 1841, III, 288) – Monpou qui, précise ailleurs Gautier, « seul savait dignement rendre les vers de Victor Hugo et d'Alfred de Musset » (18 janvier 1847, VII, 591). Un autre bel exemple, c'est « La fête chez Thérèse » des *Contemplations*, d'abord brièvement citée à propos du théâtre de verdure du Pré Catelan, « décoration naturelle où de vrais arbres ne dédaignent pas

de « faire les coulisses »¹⁵ et contribuent à « réalise[r] la délicieuse fantaisie de *La Fête chez Thérèse* » (18 août 1856, XIII, 450) ; puis convoquée dans le texte intitulé par Gautier lui-même « À propos de la liberté des théâtres », un rêve autour de la prochaine disparition du système des « privilèges » qui permettrait, enfin, de jouer le théâtre qu'il aime : « Ce serait quelque chose comme le théâtre de *La Fête chez Thérèse* : Watteau fournirait le vestiaire et les décors ; Ariel et Puck écriraient les canevas sous la dictée de la reine Mab » (14 décembre 1863, XVII, 98). Et juste avant la guerre, *Florise*, comédie de Banville non jouée mais éditée chez Lemerre, montre encore des couples d'amoureux qui « vont se perdre sous les ombrages comme dans *La Fête chez Thérèse* »¹⁶. Dans les trois cas, Hugo et le titre de son poème suffisent à faire surgir une scène propre à « charmer les yeux et l'esprit » (XVII, 98).

Dans d'autres cas, ce qui frappe, ce sont les écarts de ton d'une allusion à l'autre. La geste napoléonienne, illustrée au Cirque-Olympique par Laloue et Labrousse dans leur drame *L'Empire*, mène Gautier à citer six « beaux vers » de « Regard jeté dans une mansarde » (« Puis il donnait la croix à ces hommes stoïques » [etc.], 17 février 1845, V, 341) ; mais quatre ans plus tard, c'est pour évoquer la mort de Marie Dorval en deuil de son petit-fils que Gautier évoque plus gravement « *Fiat voluntas* », du même recueil *Les Rayons et les ombres* (29 mai 1849, VIII, 264). *Les Voix intérieures* aussi renvoient des échos variés : à propos du ballon de Nadar, promis à bien des malheurs, Gautier rappelle non sans malice « L'antique pesanteur à tout objet pendante », vers de « Ce siècle grand et fort... » qui ouvre le recueil (21 octobre 1863, XVII, 41) ; deux ans plus tard, il caractérise joliment un passage orchestral de *L'Africaine* de Meyerbeer comme « le sanglot de l'invisible, et ce que Virgile appelle les larmes des choses » (1^{er} mai 1865, XVIII, 25), renvoi implicite, mais qui va de soi pour un lecteur de Hugo, à « *Sunt lacrymæ rerum* »¹⁷ ; et plus tôt, l'allusion s'était faite paraphrase dans l'analyse du *Salvator Rosa* de Dugué : ce drame est créé à la Porte Saint-Martin, grand théâtre jadis, et qui retrouve là un peu de son lustre car, « comme l'a dit un grand poète, on y entend les larmes de la foule tomber comme une pluie d'orage sur les ramures touffues du drame », proche reflet d'un sixain d'un autre poème des *Voix*, « À Eugène, vicomte H. » (21 juillet 1851, IX, 520). On pense aussi, dans un feuilleton sur le compositeur Félicien David, à la mention enthousiaste du poème « Pan », « cet hymne digne d'Orphée » (20 janvier 1845, V, 274) ; et bien d'autres. Des nuances encore séparent les rares allusions du feuilleton à la première série de *La Légende des siècles* : simple

salut à l'exilé dans le compte rendu de *Diane au bois*, comédie de Banville créée à l'Odéon et où apparaît Gniphon, « petit cousin du satyre de *La Légende des siècles* » (21 octobre 1863, XVII, 34) ; salut plus amusé au compositeur Auber, quatre-vingt-six ans mais toujours vigoureux : « Comme Eviradnus, le bon chevalier presque centenaire, il prendrait encore par le pied les petit Zéno et les grand Josse de la musique et les ferait tournoyer au-dessus de sa tête en guise de massue ou de fronde » (17 février 1868, XIX, 238).

Pour clore ces quelques lignes sur la présence de Hugo poète dans le feuilleton de Gautier, revenons en arrière jusqu'à la création de l'*Antigone* de Vacquerie et Meurice à l'Odéon, avec les chœurs de Mendelssohn. Le double fait que ce drame soit adapté de Sophocle, et que les deux auteurs soient des hugoliens déclarés, est probablement à l'origine d'un passage moins personnel que celui sur l'influence des *Orientales*, mais non moins intéressant, car il situe Hugo dans le panthéon des génies intemporels :

Si l'on disait à de certaines gens que le poète qui ressemble le plus à Virgile c'est Victor Hugo dans *Les Feuilles d'automne* et *Les Rayons et les ombres*, on passerait pour un fou et pour un enragé et l'on étonnerait énormément les prétendus classiques en leur faisant voir l'étroite parenté de Sophocle et de Shakespeare. Rien n'est plus vrai cependant. Tous les génies sont frères et forment à travers l'espace et les siècles une famille rayonnante et sacrée. Les scholiastes, les rhéteurs, les pédants, les gratteurs de syllabes peuvent être admirés pendant leur vie, mais le mérite de leur travail de marqueterie ne se comprend bientôt plus. Ils ont étudié les livres et non la nature. Ce qui vient du cœur peut seul aller au cœur, et le cri de l'âme jeté il y a deux mille ans s'entend encore aujourd'hui (26 mai 1844, IV, 765-766).

Avant même de passer à des exemples directement théâtraux, on peut déjà voir la riche diversité de la présence de Hugo chez le feuilletoniste, par le détail minime comme par la comparaison la plus vaste.

Théâtre 1 : allusions et rapprochements

La présence du théâtre de Hugo dans la critique de Gautier étant évidemment plus écrasante encore que celle de ses romans et de sa poésie, il a fallu diviser en deux la matière et donner d'abord des exemples des rapprochements avec Hugo faits par le feuilletoniste lorsqu'il parle d'œuvres scéniques d'autres auteurs. Il sera question ensuite des drames de Hugo lui-même, le plus souvent à travers leurs reprises.

Commençons par les sommets, c'est-à-dire par ceux des contemporains de Hugo que Gautier place aussi haut que lui, et d'abord par de simples associations de noms. Il peut s'agir de comparaisons

désobligeantes, comme celle-ci, dans le compte rendu féroce de *La Fille du Cid* de Delavigne : « Sous Delacroix, vous avez Delaroche ; sous Rossini, Donizetti ; sous Victor Hugo, M. Casimir Delavigne » (30 mars 1840, II, 612) ; à l'inverse, Gautier peut procéder par parallèles flatteurs, ainsi lorsqu'il prévoit, quelques mois après la cabale contre *Les Burgraves*, que Hugo va se retirer de la scène comme l'a fait Rossini après *Guillaume Tell* : « Les aigles, sans atmosphère, ne peuvent monter vers le soleil » (22 janvier 1844, IV, 589). L'artiste qui bénéficie le plus du rapprochement avec Hugo est Berlioz, que Gautier a défendu obstinément et jusqu'au bout contre ses détracteurs. D'entrée ces deux génies sont montrés unis par leur souci de « se soustraire au vieux rythme classique avec son ronron perpétuel » (17 septembre 1838, I, 624-625) ; un an après, au début du feuilleton sur *Roméo et Juliette*, Gautier salue chez Berlioz « une volonté inébranlable et persistante » qui fait de lui le frère de « Victor Hugo, ce sublime entêté » (11 décembre 1839, II, 443) ; encore quelques années, et c'est au contraire à la fin de l'éloge de *La Damnation de Faust* que figure une phrase souvent citée : « Hector Berlioz nous paraît former, avec Victor Hugo et Eugène Delacroix, la trinité de l'art romantique » (7 décembre 1846, VI, 515). Enfin c'est dans la nécrologie de Berlioz que, l'unissant cette fois dans son estime à Beethoven, Gautier rappelle le mal qu'a eu Habeneck à imposer les symphonies de ce dernier, « que les classiques d'alors prétendaient n'être pas plus de la musique que les vers de Victor Hugo n'étaient de la poésie, et les tableaux d'Eugène Delacroix de la peinture » (16 mars 1869, XIX, 613). Nous sommes bien là entre « aigles ».

Même dans un mode mineur, comparer un dramaturge à Hugo n'est jamais futile, qu'il s'agisse d'affirmer que « Bouchardy a renouvelé le mélodrame comme Victor Hugo avait renouvelé le drame » (5 janvier 1857, XIII, 617) ou de « voir avec quelle raison et quelle puissance de dialectique » Beaumarchais a jadis composé « l'éloquente préface d'*Eugénie*¹⁸, [...] ce qui n'a pas empêché Victor Hugo d'écrire son admirable préface de *Cromwell* » (30 juillet 1849, VIII, 343). Qu'un nouvel auteur surgisse et surtout s'impose, et lui aussi a droit à la référence hugolienne ; c'est le cas de Sardou, pour sa comédie des *Ganaches* d'abord (« Près de la cheminée sommeille à demi le duc de la Roche-Péan, le Job de ce burg à ganaches », 10 novembre 1862, XVI, 351), pour le triomphe de *Patrie !* ensuite (« un des plus francs et des plus unanimes succès auxquels il nous ait été donné d'assister [...] depuis [...] les victoires à jamais célèbres de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas » (22 mars 1869, XIX, 628).

Inversement, lorsque Gautier rend compte d'œuvres manquées ou parle d'auteurs secondaires à ses yeux, la référence à Hugo peut se faire cruelle. Le plus joli cas est peut-être l'analyse de *Jeanne de Flandre*, tragédie d'Hippolyte Bis jouée une seule fois à la Comédie-Française, et dont Gautier détaille les ridicules avec brio. À un moment paraît

un homme en haillons, un pèlerin qui revient de la Terre Sainte ; il baisse son capuchon, il redresse la tête, il parle... Ô ciel ! Est-ce possible ?... – Mais vous connaissez *Les Burgraves* ; mettez Beaudouin à la place de Barberousse, les vers de M. Bis à la place des vers de Victor Hugo, parodiez la scène, et nous n'aurons plus rien à ajouter [...] (2-3 novembre 1845, V, 644).

Bis est ici victime de son statut de classique attardé. Ce n'est pas le cas de Scribe, qui est seulement pour Gautier un homme sans style ; on ne s'étonne pas de le voir lui reprocher de n'avoir pas même utilisé, pour sa comédie historique *Le Fils de Cromwell*, les « types tout tracés » du *Cromwell* de Hugo (6 décembre 1842, III, 632). En fait, il ne fait pas très bon vouloir repasser dans les chemins frayés par le maître : même Émile Augier, dont Gautier ne nie pas le talent, a eu tort de donner sa *Diane* à la Comédie-Française : « M. Augier ignore-t-il qu'un poète nommé Victor Hugo a déjà traité d'une façon assez supérieure les principales situations de *Diane* dans un drame intitulé *Marion de Lorme*¹⁹, qui a fait quelque bruit dans son temps [...] ? » (24 février 1852, X, 252). Et voilà que trois mois plus tard un inconnu, Félix Peillon, ose faire représenter à l'Odéon un *Richelieu*, une autre « de ces pièces dont *Marion de Lorme* est le glorieux prototype » : s'il avait connu le modèle, « peut-être, en lisant la pièce entière, il eût été détourné de faire un Louis XIII après Victor Hugo » (25 mai 1852, X, 521 et 524). C'est à vrai dire souvent que *Marion* traverse le feuilleton, par exemple dans *Les Grands Siècles* de Barrière et Henry de Kock, vaste fresque créée au Cirque-Impérial, et dans un des tableaux de laquelle Richelieu « passe sur le Pont-Neuf, dans cette fameuse²⁰ litière soutenue par vingt-quatre porteurs » (1^{er} octobre 1855, XIII, 62) ; ou encore dans le compte rendu d'*Une pécheresse*, autre drame de Barrière, créé à la Gaîté, et dont l'héroïne à la fois naïve et dévoyée, qui s'appelle Marie, est nommée par Gautier « Marie-Marion » car André, son amant non moins naïf mais généreux, lui fait penser par contraste à Didier : André pardonne, lui, et « ne se livre pas aux rugissantes imprécations de Didier lorsqu'il découvre que sa Marie à lui n'est que la Marion de tout le monde » (28-29 mai 1860, XV, 358).

Ces nombreux échos de *Marion de Lorme* ne sont qu'un exemple ; d'autres pièces en suscitent aussi, même de façon plus neutre, voire amusée

comme dans l'analyse des *Poseurs*, pièce de Lambert-Thiboust créée aux Variétés et dans laquelle, parmi d'autres pérorateurs, figure « Marius Taupier, le rapin chevelu dont la barbe ferait trois fois le tour de la table sur laquelle il avale des chopes de bière » au lieu de peindre (24 mars 1862, XVI, 198). Pas de modalisation humoristique, en revanche, ou à peine, dans le compte rendu de *César Borgia* de Devicque et Crisafulli, drame de l'Ambigu qui montre César « le Valentinois » assistant, « muet, sinistre et masqué », à la réunion de ceux qui complotent contre lui. « Quand ils ont bien déroulé leur plan, il ôte son masque comme Charles Quint dans les caveaux d'Aix-la-Chapelle » (17 décembre 1855, XIII, 149). Le même genre de renvoi, mais plus implicite, figure dans le compte rendu du *Fantôme* de Bayard et Sauvage, au Vaudeville, dont l'héroïne Charlotte, censée morte, « connaît toutes les cachettes de [son] vieux manoir et se promène dans les murs comme un personnage de Victor Hugo » (8 mars 1847, VI, 674). Les titres de vaudevilles étant souvent inattendus, il ne faut pas s'étonner de voir Hugo apparaître, sur la même scène, à propos de *Ouistiti* de Leuven et Brunswick, seulement parce que l'action est située « en Espagne, à la cour de ce pâle Charles II [...] dont Victor Hugo a résumé la correspondance dans cet alexandrin : “Madame, il fait grand vent et j'ai tué six loups” » (6 octobre 1851, IX, p. 630). Dans ce cas (*Ruy Blas*) comme dans le précédent (*Angelo*), il est clair que Gautier compte sur la culture hugolienne de son lecteur... ou se fait juste plaisir à lui-même en évoquant son « illustre maître ». D'autres fois cette évocation est explicite, et du coup plus personnelle, comme dans le cas des *Enfants de la Louve*, drame historique de Barrière et Séjour, à la Gaîté, dans lequel Paulin Ménier, acteur admiré de Gautier, joue le rôle d'un bouffon : « Notre vieux cœur romantique s'est réjoui de voir un fou en scène avec un pantalon collant mi-parti, un bonnet à cornes et une marotte bruissante de grelots, comme [...] dans *Cromwell* [...], sans compter Triboulet dans *Le roi s'amuse* » (19 avril 1865, XVII, 699). Et il faudrait, bien sûr, un article entier semblable à celui-ci, seulement pour recenser toutes les allusions à *Ruy Blas* – des centaines entre 1838 et 1872 –, à commencer par les occurrences du « ver de terre amoureux d'une étoile » ou de « Donc je marche vivant dans mon rêve étoilé ».

Comme plus haut à propos de roman ou de poésie, l'éventail des contextes et des tons est ici largement ouvert. Gautier peut évoquer Hugo par dépit ; ayant subi au théâtre de la République (nom repris par la Comédie-Française après Février) « l'ennui brumeux, compact et sombre »

du drame de Charles Lafont *La Marquise d'Aubray*, qui ne saurait plaire qu'à « un auditoire vulgaire » (1^{er} mai 1848, VII, 474), il constate, lui, qu'« [o]n en revient à Lachaussée²¹, après avoir passé par Victor Hugo et par Shakespeare. C'était bien la peine de faire trois révolutions » (*ibid.*, 477). Le nom de Hugo peut aussi venir dans une observation relevant de l'histoire littéraire, sans réelle appréciation positive ou négative ; c'est le cas lors de la reprise d'*Une fête de Néron* de Soumet et Belmontet à l'Odéon, trente ans après sa création par Mlle George. Gautier replace la pièce dans le contexte de 1829 et résume l'inconfortable position médiane d'Alexandre Soumet, « racinien » aux « hardiesses timides », juste admis « comme allié » par les « novateurs ». Mais sa *Fête* ayant été créée à peine deux mois avant *Hernani*, « l'avènement de la pléiade dont Hugo était le soleil central, et qui succéda, en l'éclipsant, à la constellation des poètes transitoires, fit sentir à Soumet que son règne finissait » (4 mars 1861, XV, 619). D'une façon générale, cette position « centrale » de Hugo en son temps est une raison pour Gautier de le mettre aussi au centre de ses propres réflexions ; on le voit bien dans le compte rendu de la première pièce de Victor Séjour, *Diégarias*, créée à la Comédie-Française à l'été 1844 ; c'est alors le moment des débuts de Ponsard ou d'Augier, futurs meneurs (fût-ce malgré eux) du réalisme et de l'« école du bon sens », et Gautier se demande qui encourager parmi les nouveaux auteurs. Séjour a choisi d'écrire une pièce romantique, ce que d'aucuns jugent retardataire ; pas lui, Gautier :

[...] quant à nous, qui nous faisons honneur d'appartenir comme disciple à cette école que d'autres ont rendue illustre, nous féliciterons M. Victor Séjour d'avoir imité franchement le plus grand poète de ce temps-ci. [...]

[...] nous croyons, jusqu'à preuve du contraire, que le théâtre moderne ne possède rien de supérieur aux drames de l'auteur d'*Hernani*, de *Lucrèce Borgia* et de *Ruy Blas*, et nous pensons qu'un jeune homme qui débute à la scène ne peut suivre un meilleur guide que M. Victor Hugo (29 juillet 1844, IV, 873 et 874).

Peut-être, à cette date, Gautier écrit-il cela justement parce qu'il pressent le silence théâtral de Hugo ; en tout cas, et c'est ce qu'il reste à voir, il ne cessera jamais, jusqu'à son *Histoire du romantisme* interrompue par la mort, de faire de Victor Hugo un de ces « phares » identifiés par Baudelaire.

Théâtre 2 : reprises

Plutôt que de suivre passivement l'ordre chronologique, parlons des pièces de Victor Hugo en fonction de la fréquence avec laquelle elles

sont évoquées dans le feuilleton. Pas de reprise, on le sait, des *Burgraves*, mais des allusions, dont quelques-unes ont été cueillies au passage. Pas de reprise non plus pour *Le roi s'amuse* joué une fois et interdit, et pourtant Gautier ne s'est pas fait faute d'espérer le revoir (voir notamment 22 mai 1842, III, 442 ; 10 mars 1845, V, 371 ; 6 mars 1848, VII, 406 ; 23 juillet 1849, VIII, 335) ; le lecteur du feuilleton doit se contenter d'allusions ponctuelles au vieux Saint-Vallier, ou de cette notation dans l'analyse du *Pont-Rouge*, mélodrame de Barbara et Deslys créé à la Gaité : « Thillard entre, et son entrée donne le frisson, comme celle [...] de Blanche chez Saltabadil ; on sent qu'il met le pied sur le seuil de son tombeau » (7 juin 1858, XIV, 505).

Deux autres pièces apparaissent moins dans le feuilleton, mais c'est, en partie en tout cas, parce qu'elles sont moins jouées : *Marie Tudor* et *Angelo*²². Les premières reprises hugoliennes signalées par Gautier, et avec enthousiasme parce que c'est Mlle George qui joue comme lors de la création, sont, à la Porte Saint-Martin, celles de *Lucrèce Borgia* et de *Marie Tudor* (voir 4 décembre 1837, I, 257-259, et 8 janvier 1838, I, 328). Puis *Marie Tudor* s'éclipse, mais pas le personnage, puisque Mlle George, toujours elle, l'incarne dans la *Jane Grey* de Soumet père et fille, à l'Odéon : pièce discutable, mais interprète de génie, qui sait faire oublier son âge : « Dire qu'elle s'est souvenue d'elle-même, c'est dire qu'elle a été tour à tour imposante et terrible » (9 avril 1844, IV, 701) ; elle le reste quatre ans plus tard, quand elle reprend *Marie Tudor* pour un bénéfice au Théâtre-Historique, attirant la foule car « on voulait la suivre encore une fois “depuis le sourire exquis par lequel elle ouvre le second acte, jusqu'au cri déchirant par lequel elle clôt la pièce”, pour nous exprimer comme la postface de Victor Hugo » (28 août 1848, VII, 626). Dans ce cas, et même si Gautier cite les mots mêmes du poète, c'est moins Hugo qui est présent qu'une actrice qui l'a toujours fasciné. Il en va un peu de même lorsque Rachel, après avoir créé son premier rôle moderne dans l'*Adrienne Lecouvreur* de Scribe et Legouvé, reprend le rôle de Tisbe dans *Angelo* ; curieusement, Gautier n'évoque dans ce rôle que Mlle Mars, qui l'a créé en 1835, et oublie sa chère Marie Dorval, qui a laissé Catarina pour Tisbe dès 1836 ; quant à Rachel, il consacre les deux tiers de son analyse à sa prise du rôle, détaillant son art de la tenue en scène, du costume, de la diction de la prose, et terminant par ceci, qui nous concerne : « Mlle Rachel, maintenant qu'elle a mis le pied sur le riche théâtre de Victor Hugo, devrait penser à Lucrèce Borgia et à Marie Tudor, qui seraient pour elle l'occasion de triomphes non moins

éclatants » (27 mai 1850, VIII, 806) ; il n'en fut rien, comme on sait, mais ici aussi Gautier se concentre sur l'interprète plus que sur le dramaturge, qui n'est vraiment présent qu'à travers le génie de l'actrice. Il l'avait déjà écrit lors de deux reprises de *Marion de Lorme*, l'une illuminée par Marie Dorval (9 novembre 1839, II, 396), l'autre endeuillée par sa mort et bien que Mlle Judith soit jugée digne de lui succéder (10 novembre 1851, X, 36).

Il reste à parler des trois drames de Hugo dont il est le plus souvent question dans le feuilleton, *Hernani*, *Lucrèce Borgia* et *Ruy Blas*. Il est impossible de relever, à leur sujet, toutes les occurrences du nom ou de la personnalité de Hugo ; mais le discours de Gautier sur chacune de ces œuvres comporte des particularités qui viennent varier et enrichir son propos.

La première mention notable d'*Hernani* dans le feuilleton est sa reprise, obtenue de la Comédie-Française par voie de justice, et magnifiée par la présence dans le rôle de doña Sol de Marie Dorval, en tout préférable à Mlle Mars et dont Gautier avoue même : « nous ne savons comment la louer » (*sic*, 22 janvier 1838, I, 335-336) ; mais le plus intéressant, c'est que dès cette première reprise de l'œuvre, le critique insiste sur la façon dont, pièce à scandale en 1830, elle « n'a pas excité le plus léger murmure » huit ans plus tard ; « le public s'est abandonné de bonne foi au poète et l'a suivi complaisamment jusque dans les écarts de sa fantaisie » (*ibid.*, 332). Malgré des variantes dans la façon de le dire, Gautier, par la suite, a toujours mis l'accent sur ce fait qu'*Hernani* était presque aussitôt devenu un classique. Lorsqu'à son tour Émilie Guyon joue doña Sol, le feuilleton est consacré d'abord à l'évocation détaillée de la bataille de 1830 : « [...] c'était une belle chose que toute cette jeunesse ardente, passionnée, combattant pour la liberté de l'esprit et introduisant de force dans le temple de Melpomène la muse moderne dont Victor Hugo était à cette époque le prêtre le plus fidèle » (22 juin 1841, III, 127). Quatre ans passent, et Mme Mélingue n'a droit qu'à quatre lignes, alors que l'histoire de l'œuvre et son auteur ont à nouveau la vedette, et ici tous les mots comptent :

Cet *Hernani*, si sauvage, si féroce, si baroque, si extravagant, qui a fait soupçonner M. Hugo de cannibalisme par les bonnes têtes de l'époque, est aujourd'hui une œuvre calme, sereine, se mouvant et planant, comme l'aigle des montagnes, dans cette région d'azur éternel et de neige immaculée que les fumées et les brouillards ne peuvent atteindre. — On en met des morceaux dans les cours de littérature et les jeunes gens en apprennent des tirades pour se former le goût. C'est maintenant une pièce classique (10 mars 1845, V, 368).

Il ne resterait plus, ajoute Gautier, qu'à jouer la pièce entière, sans couper le monologue de don Carlos au tombeau de Charlemagne supprimé dès 1830 et qui n'a pas été rétabli en 1838 et 1841. En commentant la reprise suivante, Gautier redit qu'on apporte désormais « à cette belle pièce [...] l'admiration sereine et tranquille qu'inspire la contemplation des chefs-d'œuvre classiques » (8 novembre 1847, VII, 201), non sans un inconvénient inattendu, c'est que les acteurs jouent désormais Hugo comme un classique parmi d'autres, et disent « deux à deux », platement, les « vers à enjambement ou à césure déplacée » (*ibid.*, 202) ! Reste bien sûr la reprise de 1867, obtenue du pouvoir pour cause d'Exposition universelle, et qui permet à un Gautier vieillissant d'entendre encore une fois ce texte connu par cœur. À sa longueur près (le feuilleton entier est consacré à l'événement), le propos de Gautier est celui ébauché lors des premières reprises : une évocation de la bataille, esquisse du récit inachevé de *l'Histoire du romantisme* ; la destinée de l'œuvre, que plus rien n'entrave (« le public a fait comme don Carlos, il a pardonné au rebelle et lui a rendu tous ses titres », 25 juin 1867, XIX, 32) ; des souvenirs personnels, comme le passage au village d'Hernani trente ans après le poète alors enfant ; enfin l'interprétation, qui ne suscite cette fois aucune réserve, et se clôt sur un éloge appuyé de Mlle Favart (« elle est la véritable doña Sol ; hautaine et soumise à la fois, faisant plier sa fierté devant l'amour, et se révoltant contre la galanterie ; aventureuse et fidèle comme une héroïne de Shakespeare, elle a au dernier acte une agonie digne de Rachel », *ibid.*, 37). Dans tout ce feuilleton le nom de Hugo le proscrit n'apparaît qu'une fois, mais qu'il y est présent par tout son panache...

Gautier a encore eu deux autres occasions, dont l'une multiple, d'évoquer l'auteur d'*Hernani*. La première est jolie, c'est le « vaudeville-revue » des frères Cogniard intitulé *1841 et 1941*, à la Porte Saint-Martin. Les auteurs, imaginant la vie cent ans plus tard, y montrent les « lionnes » désormais dominatrices courtisant « *grisets* » et « *lorets* » (*sic*, 6 janvier 1842, III, 308) et autres innovations modernes. Et surtout, on parle

de la reprise d'*Hernani*, pièce de Victor Hugo, ancien poète fort célèbre de l'autre siècle, un peu obscur à cause de ses archaïsmes, et dont une jeune académicienne pleine de goût vient de refaire les vers, inintelligibles pour les jeunes spectateurs, qui ne sont pas bien familiers avec la vieille langue française. – C'est la nouvelle du jour, et les feuilles publiques opposent aux jeunes renommées ce grand nom de Victor Hugo, qu'elles auraient traîné dans la boue s'il eût vécu de leur temps (*ibid.*).

L'autre occasion d'évoquer *Hernani*, c'est l'opéra de Verdi, dont Hugo interdit d'abord la venue en France (30 septembre et 28 octobre 1844, V, 66 et 102), puis qu'il tolère sous le titre *Il Proscritto*, avec un livret refait (5 janvier 1846, VI, 18). Et ironiquement c'est sous l'Empire que, le poète étant au loin, *Ernani* est joué tel qu'il a été composé ; on note alors que le feuilletoniste s'abrite derrière Verdi pour parler du drame avant d'évoquer l'interprétation de l'opéra : il rappelle une fois de plus la bataille, « un de [ses] plus vifs souvenirs de jeunesse », et précise : « Encore aujourd'hui, nous réciterions des tirades entières de la pièce, et malgré nous, sous les chants de Verdi, nous murmurons les vers de Victor Hugo » (5 décembre 1854, XII, 293).

Lucrece Borgia aussi permet d'évoquer Hugo et par ce drame lui-même, et par son adaptation en opéra. Le drame, même s'il arrive à Gautier d'évoquer Gubetta ou la Negroni, c'est pour lui et à nouveau Mlle George d'abord, actrice qu'il admire sans doute plus encore que Marie Dorval. La première fois qu'il commente une reprise de la pièce, il insiste surtout sur le contraste entre la vraie Lucrezia Borgia et le « type de scélérateuse titanique » qu'elle est devenue sous la plume de Hugo s'inspirant des chroniqueurs (21 février 1843, IV, 92). Plus tard, parce que la représentation unique où Mlle George va incarner Lucrece est (faussement) annoncée comme l'ultime avant sa retraite, Gautier centre son propos sur ce qui sera perdu du génie de Hugo quand on n'entendra plus « ce son de voix si majestueusement caverneux ; – ce fameux “hein ?” du troisième acte de *Lucrece Borgia* par exemple » (21 mai 1849, VIII, 253-254) : d'autres le diront, mais sera-ce encore celui de Victor Hugo ? Et le ton est encore un peu différent dans la nécrologie, très personnelle malgré le nous de (fausse) majesté, qu'il consacre à la comédienne : « Elle nous a ébloui, ému, passionné [...]. Son souvenir est lié à celui d'œuvres qui ont été les événements de notre jeunesse, et il nous semble qu'une partie de nous-même s'en aille avec elle » (14 janvier 1867, XVIII, 571). D'où la nécessité de se souvenir de ce que Victor Hugo lui a confié de plus beau, sa tendresse « quand elle se penchait sur le front de Gennaro endormi », et sa « fierté terrible sous le foudroiement d'insultes » auquel elle ne pouvait répondre, mais qui laissait « luire comme une réverbération d'enfer le projet de quelque épouvantable vengeance » (*ibid.*, 570).

Une seule autre interprète a pour Gautier incarné l'héroïne de Hugo, c'est Mme Ronconi dans la *Lucrezia Borgia* de Donizetti. L'œuvre est assurément faible, Felice Romani s'étant « contenté de mettre en méchants vers de livret l'admirable prose du poète », dont en outre le compositeur

n'a pas su conserver « la couleur tragique » (7 novembre 1840, II, 667 et 668). Et c'est pire quand, à cause de l'hostilité déjà signalée de Hugo, l'œuvre doit un temps reparaitre défigurée sous le titre de *La Rinegata* : Gautier va jusqu'à adresser de francs reproches au « maître souverain », qui par son intolérance se dessert au lieu de se défendre (20 janvier 1845, V, 270) ; qu'il imite donc Alexandre Soumet, qui a libéré *Norma* de Bellini ! Il faudra encore attendre, mais lorsque le poète autorise à nouveau la représentation de l'opéra original, c'est la *Lucrèce* même de Hugo que l'on retrouve grâce à Giovannina Ronconi :

Il est difficile d'imaginer une actrice qui réponde plus exactement à l'idéal qu'on se forme de *Lucrèce Borgia* que Mme Ronconi ; sa beauté sévère, ses yeux à l'éclat sombre et doux, sa pâleur mate sur laquelle tranchent des cheveux plus noirs que la nuit, lui donnent l'air fatal et passionné que réclame ce rôle complexe : elle est aimante et terrible ; elle effraie et ravit, mère tendre, empoisonneuse impitoyable (26 mars 1849, VIII, 164).

Seul des grands drames de Hugo dont Gautier parle si souvent, *Ruy Blas* n'a pas connu de version lyrique (il existe seulement une ouverture composée par Mendelssohn dès 1839, mais rarement jouée). En revanche, il s'est enrichi d'une excroissance, le *Don César de Bazan* de Dumanoir et Dennery créé en 1844 à la Porte Saint-Martin ; les auteurs ont profité de ce que, dans son acte IV, Hugo avait « ouvert [...] une large porte à la fantaisie » (18 mars 1839, II, 99) pour placer *Zafari* au centre de l'action ; mais pour le public de l'époque comme pour nous, l'attraction est ailleurs : c'est que le même acteur, Frédéric Lemaître, à qui Hugo avait offert le rôle exaltant de *Ruy Blas* qu'il n'osait espérer obtenir, joue cette fois le rôle central ; la pièce « n'a rien de bien fantasque » (5 août 1844, IV, 887), mais le comédien « a été merveilleux dans son rôle [...] et il a donné à tout le monde une envie prodigieuse de lui voir jouer le vrai don César dans le drame où il représente si admirablement *Ruy Blas* » (*ibid.*, 890-891). Gautier espérait même que cela pourrait se faire à la Comédie-Française (24 novembre 1845, V, 692), mais on sait que Frédéric n'y accéda jamais²³ ; lorsqu'il reprit *Ruy Blas*, ce fut à la Porte Saint-Martin et dans le rôle-titre (23 février 1846, VI, 122-124), et des années plus tard Gautier le voyait encore jouer la pièce de Dumanoir et Dennery, au Châtelet (15 juin 1863, XVI, 584), puis à l'Ambigu : c'est dans ce dernier cas que surgit sous sa plume une rêverie dont voici le début :

Ceux qui ont vu représenter *Ruy Blas* à la *Renaissance*, tout en admirant Frédéric Lemaître dans ce rôle de passion et de poésie où il atteignit une hauteur à jamais inac-

cessible, ne pouvaient s'empêcher de former le souhait de lui voir jouer aussi don César de Bazan. On rêvait pour l'acteur [un] dédoublement fantastique où il eût été à la fois l'aventurier de génie s'élevant au pouvoir sur les ailes de l'amour et le gentilhomme tombé, mais non déchu, gardant sous son manteau en loques la fierté et la grâce de la grandesse. [...] sublime dans Ruy Blas, quelle étonnante fantaisie il eût déployée dans cette figure de don César [...], d'un caprice si charmant et si picaresque ! [etc.] (8 février 1869, XIX, 579).

En somme, il eût fallu que Frédérick pût à la fois « animer Ruy Blas de sa flamme », comme Hugo lui en a en effet confié la tâche, et dire « les mots héroïques et burlesques » de César, comme il croyait en 1838 que le même Hugo le lui demanderait (*ibid.*, 580). Rêve de Gautier trop antérieur aux trucages du cinéma pour avoir pu être autre chose qu'un rêve ! Du moins a-t-il eu le bonheur – nuancé d'« un indéfinissable charme mélancolique » – de revoir encore *Ruy Blas*, à l'Odéon cette fois, et de sentir frémir en lui « le romantique endormi qui vit toujours », même si cette fois le vieux Lemaître a dû renoncer à paraître – mais Gautier ne croit pas à sa disparition, et lance ce dernier trait qui est aussi un hommage direct à Hugo rentré d'exil : « [...] si l'on reprenait *Les Burgraves*, cette œuvre titanique et digne d'Eschyle, il ne faudrait pas aller chercher d'autre acteur que Frédérick. Quel magnifique Job ou quel superbe Barberousse il ferait ! comme il rendrait également bien le bandit patriarche et l'empereur fantôme²⁴ ! »

84 -

Conclusion ?

Ce n'est guère possible, tant il a fallu laisser de choses de côté. Partout Hugo surgit en une notation aussi fugitive que frappante – puisque j'en étais à *Ruy Blas*, je pense à cette remarque sur le don Juan de Molière : « [...] c'est Satan grand seigneur, pour emprunter à Victor Hugo l'expression dont il se sert pour caractériser don Salluste » (25 décembre 1848, VII, 800)²⁵. Même quand, dans les feuilletons du temps de l'exil, Hugo semble absent parce que Gautier ne le nomme pas, il est encore là, parfois de la façon la plus étonnante ; ici aussi, un seul exemple, à nouveau sur *Ruy Blas*. Gautier rend compte d'une pièce historique de Lonsay, *Le Maréchal de Villars*, au Cirque-Impérial ; y figure Eugène de Savoie qui, « mal accueilli [par Louis XIV], passe à l'ennemi et se venge du roi sur le royaume, tâchant de justifier le vers de Louis Bouilhet : “La Savoie et son duc sont pleins de précipices” » (2 août 1858, XIV, 561). Or on sait bien que ce vers vient de la tirade de Ruy Blas aux ministres ;

une distraction de Gautier n'est jamais à écarter, mais ici elle serait de taille. Ruse pour tromper la censure, alors ? elle serait naïve. Curieux petit mystère.

Pour finir vraiment, deux citations remarquables encore. La première vient du compte rendu de *L'Âne mort* de Barrière et Jaime fils ; ce drame créé à la Gaîté est bien sûr une adaptation (tardive : 1853) de Janin, mais il ne vaut pas grand-chose. Du coup, Gautier a relu le roman, qui lui a fait le même plaisir que quand il l'avait « dévoré sur les bancs du collège, à demi recouvert d'un exemplaire de l'*Iliade* pour tromper l'œil inquisiteur du pion » (27 juin 1853, XI, 282-283). Et, oubliant la pièce, Gautier commente ainsi la réussite paradoxale de Janin romancier (*ibid.*, 283-284) :

Ce réalisme brutal, cette peinture crue des choses, cette horreur exacte prise sur nature ont produit des tableaux d'une énergie incroyable et d'un effet inconnu, des morceaux d'étude d'une force de ton et de touche à faire évanouir toutes les pâles peintures de convention [...]. En passant à son pouce cette ardente palette et en prenant ces rudes brosses, Jules Janin pensait à faire des caricatures, mais il lui est venu des tableaux d'un relief et d'une vigueur inespérée. – Il était trop artiste, malgré son envie d'être sceptique, pour les effacer et le livre s'est trouvé fait, concluant en sens inverse de l'intention de l'auteur, mais superbe, échevelé, furibond, haut en couleur, réaliste à toute outrance [...], et arrivant aux mêmes effets qu'Hugo dont il attaquait les idées et la manière. – Singulière punition du blasphémateur ! on ne peut guère mettre à côté du *Dernier Jour d'un condamné* que certaines pages de *L'Âne mort*.

- 85

L'autre belle citation n'est pas moins inattendue : on la trouve dans le commentaire d'une reprise de *La Camaraderie* de Scribe, auteur dont on sait ce que pense Gautier. Et ce mot de « camaraderie », lancé comme un sarcasme par un article célèbre de Latouche, il décide de le prendre au pied de la lettre et d'en faire, dans un énième retour sur sa jeunesse, la base du plus bel hommage, peut-être, qu'il ait rendu à Victor Hugo dans son feuilleton – ce qui rend tout commentaire inutile (15 juillet 1844, IV, 849). Ce mot, écrit-il,

a exprimé quelques instants un des plus doux penchants de l'âme humaine : l'admiration pour ceux qu'on aime. On l'appliquait alors à ce qu'on a appelé aussi le Cénacle, c'est-à-dire aux coryphées de la nouvelle école et à leurs élèves enthousiastes. Ce furent les premiers camarades, et nous nous glorifions d'avoir été un de ceux-là. Nous et plusieurs autres, nous aimions et nous admirions un grand poète à qui il ne manque que de mourir pour être immortel ; nous chantions ses louanges aux quatre vents, nous en parlions tout le jour, parce que nous lisions ses vers toute la nuit ; pour défendre ses pièces, que nous trouvions et que nous trouvons encore les plus belles du théâtre moderne, nous soutenions des luttes et des querelles contre les adversaires qui, en France, ne font jamais défaut à toute idée neuve. La plupart

de nous n'avaient de leur vie aperçu l'homme pour lequel avaient lieu ces combats littéraires, les plus vifs et les plus acharnés qui se soient livrés dans le parterre d'un théâtre. Le génie a ce noble privilège de se faire partout des amis inconnus, de se créer des Séides heureux d'entrevoir de loin leur Mahomet, et qui se dévouent à lui sans aucun espoir de retour. [...] Qui nous a causé de plus vives et de plus profondes émotions, qui nous a consolé dans nos tristesses, qui nous a dit le secret de nos cœurs et montré tout réalisé l'idéal que nous cherchions en tâtonnant le long des chemins obscurs ?

NOTES

86 -

1. Voir le feuillet du *Journal officiel* du 7 février 1870, in Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, éd. dirigée par Patrick BERTHIER, Paris, Honoré Champion, t. XX, sous presse, p. 137-143. Les t. I à XIX de cette édition ont été publiés de 2007 à 2023. Les références des citations seront identifiées in-texte, entre parenthèses, par la date du feuillet, le tome et la page. Étant donné le sujet abordé ici, il convient de rendre hommage au travail antérieur de Françoise Court-Pérez dans son anthologie, ainsi que dans l'introduction substantielle qui la précède (Th. Gautier, *Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 2000).
2. Lettre datée « Hauteville House, 9 février 1970 » (Victor HUGO, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jean MASSIN, Paris, Club français du livre, t. XIV, 1972, p. 1293 ; et Gautier, *Correspondance générale*, éd. Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE sous la direction de Pierre LAUBRIET, Genève, Droz, t. XI, 1996, p. 27).
3. Voir dans gallica le feuillet de *La Presse* du 11 novembre 1838.
4. Voir *La Gazette de Paris* du 28 février 1872, t. XX, sous presse. Cet article est comme on sait le dernier feuillet théâtral rédigé par Gautier.
5. Feuillet de *La Gazette de Paris* du 19 novembre 1871, t. XX, sous presse.
6. Voir feuillet cité, la note 11 renvoyant au chap. vi de *Han d'Islande*. Cette citation inexacte revient le 1^{er} décembre 1856 (XV, 571).
7. À la fin de son combat mortel Gilliatt ne crève pas les yeux de la pieuvre, mais la décapite avec son couteau pour se délivrer de son étreinte (voir *Les Travailleurs de la mer*, 2^e partie, livre III, chap. III, éd. du Club français du livre, t. XII, 1969, p. 745).
8. Type comique de bossu créé par le dessinateur Traviès en 1831, année de la publication du roman de Hugo, d'où le rapprochement naturel avec Quasimodo lui aussi bossu. – Bilboquet est le héros de la farce de Dumersan et Varin *Les Saltimbanques*, créée par Odry le 25 juin 1838, et Macaire est bien sûr le repris de justice si burlesquement magnifié par Frédéric Lemaître dans *L'Auberge des Adrets* dès 1823.
9. Hugo dit exactement du « gros garçon » dont il s'agit qu'il « faisait de sa langue son mouchoir » (livre VI, début du chap. III).
10. Gautier évoque la célèbre « danse des œufs » de Mignon dans *Wilhelm Meister* de Goethe, et le rôle muet mimé confié à une danseuse dans la non moins célèbre *Muette de Portici* d'Auber (1828).

11. La flèche originelle, érigée au XIII^e siècle, s'étant détériorée puis écroulée au fil du temps, a été démontée en 1786 et la cathédrale est encore sans flèche au moment où Gautier écrit ce feuilleton. Celle qui a brûlé en 2019 est l'œuvre de l'équipe de restauration de Viollet-le-Duc, qui ne vint à bout de son travail qu'en 1864.
12. L'« éventail d'argent » est évoqué au dernier vers de « La captive ».
13. Gautier avait déjà évoqué « Le Danube en colère » le 25 avril (XI, 690).
14. L'atelier du peintre Louis-Édouard Rioult, dont le jeune Gautier suivit quelques années les leçons.
15. Gautier cite trois mots du vers 54 du poème.
16. Feuilleton du *Journal officiel* du 4 juillet 1870, t. XX, sous presse.
17. Les mots latins eux-mêmes apparaissent encore dans le compte rendu de *Deux douleurs* de Coppée (25 avril 1870, t. XX, sous presse, p. 233).
18. C'est le texte souvent désigné aujourd'hui par son titre d'*Essai sur le genre dramatique sérieux*.
19. Comme toujours Gautier écrit « *Delorme* », je rétablis la graphie exigée par Hugo.
20. Fameuse car décrite par Hugo dans l'ultime didascalie de *Marion de Lorme*, juste avant le « Pas de grâce ! » plus fameux encore (acte V, sc. 7).
21. Nivelles de la Chaussée (1692-1754), l'inventeur de la « comédie larmoyante ».
22. N'oublions pas, toutefois, que si Gautier, n'étant pas encore feuilletoniste, n'a pas pu rendre compte de la création d'*Angelo, tyran de Padoue*, il a parlé longuement de la pièce lors de son édition chez Renduel (voir *Le Monde dramatique* de Nerval, 5 juillet 1835, et Gautier, *Critique théâtrale*, I, 41-51).
23. Hugo eut du moins la joie de voir son drame entrer au répertoire en 1878, deux ans après la mort de Frédérick.
24. Trois citations du feuilleton de *La Gazette de Paris* du 28 février 1872, t. XX, sous presse.
25. Hugo dit exactement que Salluste est « Satan grand d'Espagne de première classe » (« Note » sur les acteurs, à la fin de l'édition originale de la pièce).

« Rien n'aura donc manqué au succès des *Burgraves* » : Théophile Gautier dans la cabale de 1843

Agathe GIRAUD

La fidélité de Théophile Gautier à Victor Hugo et aux idées romantiques n'est plus à prouver¹. En revanche, on retient bien plus son rôle en 1830 dans la bataille d'*Hernani* que dans la cabale des *Burgraves* qui se déchaîne treize ans après : cette préférence historiographique donnée à l'événement de 1830 s'explique en partie par les récits des romantiques eux-mêmes qui glorifient le moment de gloire et passent sous silence les instants moins éclatants². Pourtant, en 1843, Gautier, journaliste pour *La Presse*, exprime à nouveau sa loyauté en défendant Hugo aux prises avec des critiques acharnés contre *Les Burgraves*, joués le 7 mars 1843 à la Comédie-Française. Pendant longtemps, cette date a été retenue comme une borne de périodisation de l'histoire théâtrale : l'œuvre aurait chuté, entraînant avec elle la fin de tout le drame romantique. En réalité, les ennemis néoclassiques de Hugo ont voulu faire croire à l'échec de la pièce pour mettre à mort Victor Hugo et le drame romantique. Pour parvenir à leurs fins, ils utilisent différents arguments qu'ils diffusent par une campagne médiatique efficace et tenace : d'une part, avant la première, les spectateurs ont déjà entendu parler de la nouvelle pièce de Hugo, mais d'une manière tout à fait négative puisque l'actrice M^{lle} Maxime qui devait jouer le rôle de Guanhumara est évincée au bout d'une trentaine de répétitions et, pour se venger, ameute ses amis journalistes et hommes de lettres et traîne le théâtre ainsi que Victor Hugo en justice. D'autre part, dès le mois d'avril, les détracteurs de Hugo trouvent un nouveau moyen d'attaquer la pièce avec la représentation de la *Lucrece* de Ponsard à l'Odéon, assimilée à une tragédie classique par ses partisans et dont on dit que le succès enterrerait définitivement le drame romantique.

Je ne parlerai pas ici de la manière dont ce mythe, devenu un *credo* incontournable de l'histoire culturelle, peut être aujourd'hui déconstruit grâce à un renouveau récent des études théâtrales et hugoliennes³. Je me concentrerai plutôt sur la place de Théophile Gautier dans cette bataille

médiatique. Si son rôle est d'abord celui d'un critique dramatique (ce que j'étudierai dans un premier temps), il joue aussi celui de partisan et de défenseur des romantiques. Après avoir vu ce deuxième point, j'étudierai dans un dernier temps la postérité des arguments et des discours critiques de Gautier au sujet des *Burgraves*.

Gautier journaliste et critique des Burgraves

Si une grande partie de la critique dramatique et littéraire s'oppose aux *Burgraves*, certains journalistes – souvent amis de Hugo ou proches du clan romantique – essaient de contrecarrer les attaques en adoptant une double stratégie : dénoncer les cabalistes et démontrer en quoi leurs commentaires et réflexions ne reflètent en rien la réalité des représentations⁴. Pourtant, les voix dissidentes (comme celles de Charles Maurice ou d'Antoine Jay) ont eu plus d'écho que celles de Théophile Gautier, de Charles Magnin ou d'Édouard Thierry : ceux qui s'opposaient à Victor Hugo ont eu le soutien de la presse et la force du scandale. L'histoire littéraire a retenu leurs voix, et étouffé celles qui osaient dénoncer l'orchestration de ces voix.

90 -

Comme d'autres, Gautier, tente donc – en vain⁵ – de contrer la cabale contre la pièce en n'accordant aucun crédit aux détracteurs mais il va plus loin que d'autres en se livrant à ce que Patrick Berthier a appelé une « réécriture admirative du drame »⁶. Par ces articles, Gautier permet surtout de mettre au jour une dimension de la pièce qui désarçonne la critique de l'époque : la force épique du drame. Alors que nombre de journalistes et de spectateurs ne comprennent pas l'aspect invraisemblable, gigantesque et injouable de la pièce, il y voit une force poétique inédite, ce qu'il essaye de rendre dans son feuilleton du 13 mars pour *La Presse* :

Autrefois, sur la faite des rochers qui hérissent les bords du Rhin se dressaient au milieu des nuées des donjons inaccessibles habités par des burgraves, bandits gentilshommes, voleurs homériques qui rançonnaient les passants, pillaient les convois et remontaient ensuite à leurs nids avec leur proie dans les serres. – Éventrées par les assauts, ébréchées par le temps, disjointes par l'envahissement de la végétation, les hautes tours des burgs abandonnés tombent pierre à pierre dans le fleuve ou pendent formidablement sur l'abîme en fragments démesurés. – Aux brigands héroïques bardés de fer ont succédé les filous et les escrocs⁷.

L'adverbe initial place d'emblée l'intrigue dans un temps mythique ; le vocabulaire appartenant au registre soutenu comme « les nuées » sublime l'espace ; les appositions à « burgraves » formées d'un nom et d'un adjectif

antithétiques à la grandeur des personnages, l'opposition entre leur héroïsme guerrier et leur vice moral, renforcent davantage leur aspect formidable ; la métaphore animale de l'aigle, outre la puissance qu'elle connote, allie la nature prodigieuse des lieux à ces hommes surhumains ; le rythme ternaire formé de trois appositions à « hautes tours » en ouverture de la deuxième phrase amplifie le rythme du paragraphe et mime ainsi la grandeur de ses châteaux. Tout est là pour donner à voir aux lecteurs la grandeur épique du drame hugolien. Pourtant, dans son article du *Constitutionnel*, Antoine Jay, au moment de résumer l'intrigue, l'abaisse à une vulgaire histoire domestique en ayant recours à une ironie mordante et à un effet de chute à la fin du paragraphe :

Maintenant le sujet de la pièce : le but où tend l'action dramatique est l'assassinat du Burgrave centenaire par ce fils qu'il ne connaît pas, mais dont, par un instinct secret, le sort l'intéresse au plus haut degré. On serait porté à croire, d'après les phrases poétiques de la préface dont j'ai parlé, que nous allons assister au spectacle d'une lutte acharnée entre les Burgraves et l'Empire germanique [...]. Point du tout : il s'agit seulement d'un père sur le point d'être tué par son fils, et cela pour satisfaire le ressentiment d'une vieille femme dont le cœur est altéré de vengeance⁸.

Pour Jay, il n'y aurait aucune ressemblance entre un père, un fils, une vieille femme et les héros d'Eschyle. Ici, le journaliste du *Constitutionnel* s'en prend à la préface parue à la fin de mars 1843 : les détracteurs s'indignent que Hugo établisse des parentés littéraires entre son œuvre et celles d'Eschyle. Au contraire, les défenseurs des *Burgraves* accordent du crédit à cette filiation qu'explore Hugo, l'Antiquité d'Eschyle et les burgraves du Moyen Âge. Gautier loue par exemple dans l'œuvre « l'ampleur et la poésie à pleine volée de la tragédie antique »⁹. Il célèbre également l'inspiration germanique en montrant combien l'influence de la mythologie antique alliée à celle des légendes germaniques permettrait de donner à l'œuvre toute sa grandeur : les héros de l'histoire prendraient la force et la grandeur des héros antiques.

Sous la plume de Gautier, les personnages des *Burgraves* ne sont plus des personnages de mélodrame ridicules ou grotesques, mais des patriarches dignes et puissants. Ainsi la vieillesse de Job, Magnus et Barberousse est-elle acclamée par le critique, notamment dans un tableau, la scène d'arrivée du mendiant, qu'il loue aux côtés d'autres critiques comme Jules Sandeau, Granier de Cassagnac ou Charles Magnin. Pour Gautier, ce moment est « l'un des plus grands, des plus épiques qui soient au théâtre, et qui, dans l'effet grandiose de l'idée et de la forme, n'a d'équivalent que la scène de l'affront dans *Lucrece Borgia* »¹⁰. Cet entrelacement a lieu

principalement aux moments où la parole se fait récit. Pour Gautier, le tableau est l'instant privilégié d'expansion de l'épique : l'immobilité des personnages et la stase de l'action permettent l'amplification de la parole dramatique et laissent place au récit. Grâce à l'amplification du rythme, à l'intertexte légendaire, aux figures d'opposition et de personnification, aux métaphores majestueuses, aux décors et aux gestes indiqués par les répliques, la poésie se donne à voir et à entendre, la puissance verbale des répliques s'alliant à la force spectaculaire de ces burgraves immobiles. Comme le rappelle Olivier Bara, le feuilleton dramatique sert aussi à « donner à voir au lecteur, avec les yeux de l'imagination, un spectacle complet dans son déploiement verbal, mais aussi visuel et sonore »¹¹ : c'est ce que veulent faire les critiques favorables aux *Burgraves*, qui ont saisi ce que Florence Naugrette appelle « l'imagination picturale poussée » de Hugo, pour qui « le plateau programmé par le texte est sculpté à la fois par l'architecture du décor et par les mouvements mêmes des acteurs, seul ou en groupe »¹². C'est le cas à la scène 6 de la deuxième partie, lorsque, par un jeu de scène et des gestes mesurés, Barberousse dévoile son identité. Contrairement aux critiques hostiles qui rejettent l'épique hors du cadre théâtral, Gautier (de même que Sandeau et Granier de Cassagnac) le considère comme une force spectaculaire et poétique.

Louer la poésie de l'œuvre est aussi une stratégie rhétorique de la part des journalistes qui répondent ainsi aux accusations de trivialité, de prosaïsme et de faiblesse du vers que les critiques assènent à la plume de Hugo. Gautier multiplie les commentaires positifs et admire la versification « ferme, carrée, robuste, familière et grandiose [...] que nul écrivain n'a possédée au même degré »¹³ ; c'est la beauté du vers qui l'intéresse et à l'aune de laquelle il juge le reste de la pièce, y compris la représentation scénique. Dans son feuilleton des 13 et 14 mars, il loue le jeu de Beauvallet et Ligier avant tout pour leurs qualités vocales qui servent le texte en donnant à entendre le vers hugolien et la grandeur épique de l'œuvre : « Aidés tous deux par des voix magnifiques, [ils] sont restés constamment à la hauteur de leur personnage¹⁴. » Patrick Berthier, commentant le feuilleton de Gautier, explique ainsi l'attachement du critique à ces deux acteurs : il applaudit à tout rompre car ils « sont avant tout des voix, et les porteurs d'une "manière énergique et sombre" [citation de Gautier] qui peut, en effet, rendre justice au hiératisme épique des *Burgraves* »¹⁵.

Gautier, quand il évoque la poésie de Hugo, se concentre aussi sur sa force imaginative et créatrice, ce qui lui permet de répondre aux reproches

d'in vraisemblance, notamment historiques. La pièce n'appartiendrait pas au régime de la réalité historique mais à son propre régime créatif : la force de la représentation théâtrale hugolienne reposerait sur la capacité du langage poétique à créer sa propre réalité et à s'émanciper de la vraisemblance historique. Pour Gautier, Hugo aurait « la puissance de faire apparaître et parler les ombres »¹⁶ du Moyen Âge. Et si la représentation est réussie en mars 1843, c'est, selon Gautier, grâce à la mise en scène qui serait à la hauteur de la puissance d'imagination du poète. Il admire et décrit, toujours d'une manière à magnifier l'œuvre hugolienne, « ce monde fantastique qui sépare du monde réel cet étincelant cordon de feu », un décor capable de représenter « un coucher de soleil aux teintes menaçantes et sanguinaires »¹⁷. La poésie de Hugo serait dramatique puisqu'elle ferait voir aussi bien qu'entendre. Gautier reprend la même idée en 1867, à la reprise d'*Hernani*, lorsqu'il évoque la force visuelle du vers de Hugo :

Dans le grand monologue de don Carlos devant le tombeau de Charlemagne, il nous semblait monter par un escalier dont chaque marche était un vers au sommet d'une flèche de cathédrale, d'où le monde nous apparaissait comme dans la gravure sur bois d'une cosmographie gothique, avec des clochers pointus, des tours crénelées, des toits à découpures, des palais, des enceintes de jardins, des remparts en zigzag, des bombardes sur leurs affûts, des tire-bouchons de fumée et tout au fond un immense fourmillement de peuple. Le poète excelle dans ces vues prises de haut sur les idées, la configuration ou la politique d'un temps¹⁸.

- 93

Par la métaphore de l'escalier qui sert à désigner le vers hugolien, Gautier nous fait voir un paysage et une architecture créés par la force poétique du vers qui aurait en lui-même un pouvoir scénographique.

Malgré les détracteurs qui crient au scandale, *Les Burgraves* trouvent donc des admirateurs dans la presse, parmi lesquels Gautier. Mais prendre part à la bataille médiatique de 1843 revient moins à juger une œuvre qu'à se positionner dans un débat plus large, et qui a commencé au XVIII^e siècle, sur les fonctions assignées à la littérature, les pouvoirs reconnus au théâtre et la légitimité morale, esthétique, politique et institutionnelle de l'écrivain. Si romantiques et néoclassiques partagent l'idée que la littérature, le théâtre et l'écrivain ont un rôle politique à jouer, ils ne l'envisagent pas sous les mêmes modalités. D'un côté, les critiques néoclassiques refusent de voir le répertoire prétendument national être perturbé par des œuvres nouvelles qui mettraient en péril les codes esthétiques, moraux et sociaux qu'ils veulent faire passer pour des règles

immuables ; de l'autre, les romantiques, comme Gautier, rêvent d'un art libre sans hiérarchisation des sujets, des styles et des genres où tout aurait droit de cité et où tout serait voué à l'évolution et au changement. La querelle des *Burgraves* réactive donc toutes ces questions en germe depuis le XVIII^e siècle, ce qui explique la virulence des critiques qui ne peuvent se contenter de la demi-mesure pour défendre ou condamner le prétendu chef de file du romantisme. Pour le dire autrement, Gautier en fait peut-être un peu trop car il est l'ami de Hugo et le partisan des romantiques tout autant qu'un critique dramatique.

Gautier partisan des romantiques

94 -

Si Gautier prend position dans le combat de mars 1843, il ne semblait pas se douter, quelques semaines plus tôt, de l'ampleur qu'allait prendre le conflit, lorsqu'il écrivait dans *La Presse* en janvier 1843 : « L'époque est favorable, les querelles romantiques et classiques sont assoupies¹⁹. » Il est curieux de lire cela en parallèle des lettres de Juliette Drouet où elle envisage au contraire une nouvelle bataille littéraire digne des débuts du romantisme²⁰. Cet optimisme ou cette mollesse de Gautier (tout dépend du point de vue) est d'ailleurs parodié par Paul-Aimé Garnier, ami de Paul Meurice, qui écrit sous le pseudonyme de Paul Zéro une parodie nommée *Les Barbus graves*. Plus qu'une parodie, cette pièce, qui n'a jamais été jouée, est un « pamphlet »²¹. Le procès que l'actrice M^{lle} Maxime a intenté à Hugo et à la Comédie-Française n'est pas une simple référence ponctuelle²² ; elle devient la trame de cette parodie qui représente la lutte entre les classiques et les romantiques, lutte où M^{lle} Maxime a cette fois le premier rôle. L'histoire se fonde sur un principe récurrent des parodies : la métathéâtralité (très souvent, les intrigues tournent autour de troupes de théâtre ou de conflits d'auteurs). Dans le *dramatis personae*, les personnages de la pièce sont explicitement associés à un auteur des années 1830-1840. Trois générations s'affrontent : les vieux barbus Job et Magnus (Victor Hugo et Dumas), enfermés dans un caveau, sont nostalgiques d'un temps héroïque du romantisme et contemplent leurs œuvres passées. Ils déplorent la littérature de pure imitation, vile et marchande à laquelle s'adonnent leurs fils, les jeunes barbus : Hatto est Foucher, Gorlois Vacquerie, Gilissa George Sand, Platon Sainte-Beuve, Giannilaro Janin, Lupus Méry, Cadwalla Thomas Corneille, Darius Flourens et Gerhard de Thuringe celui qui nous intéresse ici, Théophile Gautier. La scène 5 le montre avec les autres jeunes barbus se vautrant

dans la débauche et l'oisiveté, alors que des rumeurs prétendent que les classiques (les imberbes, qui attendent un renouveau de la tragédie) seraient de retour pour les assaillir. Devant les yeux ébahis de leurs aînés (Hugo et Dumas – sous les traits de Job et Magnus), ils ne bougent pas et Gautier-Thuringe rassure les troupes : « C'est tout simple. On crie, on se remue, / Tant qu'on est dans la foule et qu'on est dans la rue. / Mais à tous le bien-être est notre opinion, / Et nous n'avons plus rien à mettre en question²³. »

Pourtant, dès que la bataille réelle (et non parodiée) commence, Gautier est en première ligne pour accuser la cabale en train d'être fomentée. S'il s'exprime peu avant la première au moment du procès intenté par M^{lle} Maxime, il prend la parole dès les premières représentations et surtout au sujet de *Lucrece* de Ponsard. La pièce prétendument néoclassique et l'auteur lyonnais sont plus qu'un titre ou qu'un nom ; ils constituent deux références polémiques que chaque camp utilise pour son propre compte : les antiromantiques les érigent en modèle tandis que d'autres les prennent comme repoussoir. Par exemple, si Théophile Gautier reconnaît chez Ponsard une « honnête et consciencieuse nature » et déplore « qu'on fasse de lui un instrument » lors de la cabale de 1843, il condamne son travail et ce qu'il symbolise pour le monde littéraire, à savoir une littérature facile et complaisante. Françoise Court-Perez montre que pour Gautier, Ponsard n'est pas un nouveau Racine, mais « un habile doseur », qui « pose quelques touches de drame moderne pour ne pas être accusé de passéisme et ronronne classiquement pour plaire à son temps »²⁴. À ceux qui font du dramaturge un nouveau talent classique, Gautier oppose le génie de Corneille. Selon Françoise Court-Perez, cette stratégie rhétorique annule l'antagonisme traditionnel entre classiques et romantiques :

On assiste donc à une inversion : Corneille, qui était un classique, un antimoderne, un frein, devient un auteur supérieur aux modernes : c'est qu'il ne s'agit pas des mêmes modernes ; il faut distinguer les novateurs, les romantiques, et les faiseurs qui peuvent être des néoclassiques affirmés, des néoclassiques masqués, des amuseurs, et surtout des imitateurs. Corneille, auteur de tragédies, et peu importe cette fois, le genre auquel il sacrifie, est mille fois supérieur à ceux qui prétendent suivre sa voie et ne sont que de pâles copies²⁵.

Gautier est aussi le premier dans l'histoire littéraire à exposer un argument qui sera essentiel pour déconstruire le mythe de la chute des *Burgraves* : le nombre important de parodies. D'après *Le Constitutionnel* du 26 mars 1843, le genre parodique étant toujours dirigé vers les pièces

au départ absurdes et ridicules, il serait normal que « la trilogie bouffonne des *Burgraves* » le soit. Au contraire, Gautier, après avoir regretté que les parodies des *Hures-Graves* et des *Buses-Graves* ridiculisent les qualités poétiques de l'œuvre, tient l'existence même des parodies pour une preuve de la réussite de la pièce :

Les parodies frappent souvent à faux et elles ont l'inconvénient de ridiculiser même les plus belles choses ; mais il n'en est pas moins convenu qu'elles font honneur aux ouvrages qui les provoquent ! – Rien n'aura donc manqué au succès des *Burgraves* : ni l'ardente sympathie des lettres et de toute la presse, ni les applaudissements et l'argent de la foule, – ni l'oppression systématique qui s'attache à toutes les grandes idées [...] ²⁶.

Il est indéniable, en effet, que le nombre de parodies témoigne de l'importance médiatique de la pièce de Hugo : néanmoins, pendant des décennies, le relatif succès de l'œuvre a été occulté au profit du mythe de sa chute et l'argument du nombre de parodies passé sous silence (il sera convoqué à nouveau seulement à la fin du XX^e siècle par Patrick Berthier²⁷). Même si, dans *La Presse* du 14 mars 1843, Théophile Gautier proclame avec assurance que le public s'est montré digne de l'œuvre, ce sont les paroles de Charles Maurice et d'Antoine Jay qui seront retenues par la postérité : *Les Burgraves*, cet « amas indigeste »²⁸, resteront synonyme d'échec.

96 -

Postérité des arguments de Gautier en faveur des Burgraves

Si le jugement de Gautier est absent du discours scolaire et universitaire des XIX^e et XX^e siècles, il se fait parfois entendre au détour de quelques opuscules du XIX^e siècle et au gré de quelques éditions de la pièce. *Les Études politique et littéraire sur Le Rhin et Les Burgraves*, publiées en 1849 par Philoxène Boyer, attaquent les discours contre la pièce de Hugo²⁹ : l'auteur cherche explicitement à faire l'éloge des *Burgraves* – ce qui empêche de prendre pour argent comptant toutes ces allégations. Le texte de Philoxène Boyer pose problème à plusieurs égards : d'une part, l'auteur voue un culte à Hugo et commence en montrant toute son admiration pour les idées politiques du dramaturge dont il fait un adversaire du socialisme et un poète défenseur de la patrie mais aussi du christianisme, notamment dans *Le Rhin* et *Les Burgraves*. La lecture que Boyer fait des deux textes est orientée par des convictions politiques qui privilégient certains aspects de l'œuvre pour en oublier d'autres ; *Les Burgraves* résumant pour lui les principes élémentaires du

christianisme – ce qui n'est pas faux mais ce qui n'explique pas toute la pièce : le remords, la vengeance et le pardon, la piété filiale, la paternité. D'autre part, Philoxène Boyer propose un récit de ce qui s'est passé en 1843 mais il n'est à l'époque qu'un adolescent et n'a pas assisté aux représentations, comme il l'avoue lui-même ; son texte, qui pourrait passer pour un témoignage, n'est en fait qu'une reconstruction des faits. Cependant, il nous permet de comprendre que les jugements positifs à l'égard du drame de Hugo existent bel et bien. Philoxène Boyer est un des seuls, dans les années 1840, à parler des articles positifs sur la pièce, citant Janin, Magnin, Thierry et Gautier qui jouent pour son texte le rôle de caution intellectuelle et d'argument d'autorité. À partir de leurs articles, l'auteur décrit une salle comble et ravie par la beauté du spectacle.

Enfin, l'avis de Gautier se retrouve dans l'édition de l'Imprimerie Nationale, publiée en 1905 avec un important appareil critique. Ce dossier doit être lu avec précaution : constitué par Paul Meurice et Gustave Simon, tous deux amis proches de Hugo, il célèbre le génie hugolien dans le but de réhabiliter l'œuvre. Leurs arguments ne s'appuient pas sur autre chose que sur leur admiration pour Hugo. Ainsi, lorsqu'ils composent la revue de presse des *Burgraves*, ils commencent par rappeler l'hostilité de la presse envers Hugo puis, plutôt que de démontrer en quoi les jugements traditionnels à l'encontre de la pièce sont conditionnés par des logiques qui dépassent l'œuvre, ils se contentent de les balayer d'un revers de main : selon eux, rien ne vaudrait la peine d'être retenu dans les articles de 1843 contre la pièce. Dans cette logique, ils citent des analyses de Charles Magnin et de Théophile Gautier mais non pas de Charles Maurice ou d'Antoine Jay. Ils donnent la parole à ceux qui ont aimé l'œuvre et non aux autres.

- 97

En 1843, Gautier est donc encore une fois aux côtés de son ami Hugo. Et il sait utiliser sa meilleure arme : sa plume de critique dramatique. En effet, ce qui fait la différence entre lui et les autres défenseurs de Hugo (comme Sandeau, Magnin, Granier de Cassagnac, Édouard Thierry), c'est son attention à l'aspect littéraire : au moment même où il s'attaque à l'aspect le plus médiatique de la cabale – l'embrigadement de Ponsard aux côtés des néoclassiques – il développe des arguments d'ordre littéraire, esthétique et dramatique au contraire des autres défenseurs qui retiennent des détails concrets (les applaudissements, la satisfaction des spectateurs)

comme preuve de la réussite de l'œuvre hugolienne. Gautier, lui, insiste sur la force épique de l'œuvre. Or, c'est justement cette dimension qui sera retenue pour la reprise de 1902 à la Comédie-Française, au détriment d'autres facettes de l'œuvre que seul Vitez exploitera bien plus tard, en 1977. Si Gautier a défendu la pièce de Hugo, il l'a donc peut-être aussi en partie condamnée à être lue d'une façon qui ne devait pas la servir le plus efficacement possible au cours du XX^e siècle : ne voir dans *Les Burgraves* qu'une dimension épique et poétique, c'est en partie condamner l'œuvre à un hiératisme sclérosant pour la scène.

NOTES

98 -

1. Sur ce point, voir par exemple Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo*, t. 1, *Avant l'exil, 1802-1851*, Paris, Fayard, 2011.

2. Les *Mémoires* d'Alexandre Dumas mythifient par exemple la bataille romantique. Sur ce point, voir notamment Florence NAUGRETTE, « Une première mythique », *Le Théâtre romantique*, Éditions du Seuil, 2001 ; Myriam ROMAN, « La "bataille" d'Hernani racontée au XIX^e siècle : pour une version romantique de la "querelle" », *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, sous la direction de Corinne Saminadayar-Perrin, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008 ; Agnès SPIQUEL, « La Légende de la bataille d'Hernani », *Quel scandale !*, sous la direction de Marie Dollé, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2006 ; Agnès SPIQUEL et Myriam ROMAN, « Hernani, récits de bataille », 2006, contribution du groupe Hugo, disponible à l'adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/06-12-16romanspiquel.htm> (consulté le 11 avril 2023) ; Sylvie VIELLEDENT, « Les parodies de *Hernani* », communication au groupe Hugo, disponible à l'adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/99-05-29vielledent.htm> (consulté le 11 avril 2023) ; Anne UBERSFELD et Noëlle GUIBERT, *Le roman d'Hernani*, Paris, Comédie-Française Mercure de France, 1985.

3. Sur le mythe de la chute des *Burgraves*, voir mon ouvrage *L'Autre Légende du siècle : création et réception des Burgraves de Victor Hugo*, Paris, Classiques Garnier, 2023. Voir également Patrick BERTHIER, « L'"échec" des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270 ; Olivier BARA, « Le triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, *op. cit.*, p. 151-167 ; Florence NAUGRETTE, « Le drame romantique, un contre-modèle ? Sa place dans les histoires littéraires et manuels scolaires de la III^e République », *L'Idée de littérature dans l'enseignement*, sous la direction de Martine Jey et Laetitia Perret-Truchot, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 195-211.

4. Parmi les journalistes autres que Théophile Gautier qui défendent *Les Burgraves*, on peut citer Jules Janin dans *Le Journal des débats* (en réalité, sa position est ambiguë au

sujet du drame romantique : il est un ami de longue date de Hugo – il va par exemple fréquemment aux Roches avec Hugo et Bertin –, il loue « l'ivresse élatante » (Jean-Marc Hovasse, *op. cit.*, p. 600) des vers de son ami, mais n'hésite pas à critiquer ce qu'il considère comme des débordements et des fautes de goût) ; Jules Sandeau qui écrit dans *La Revue de Paris*, racheté en 1834 par François Buloz favorable aux romantiques ; Granier de Cassagnac dans *Le Globe* ; Charles Magnin dans la *Revue des deux mondes*.

5. En effet, le mythe de la chute des *Burgraves* perdure pendant près d'un siècle et demi dans l'histoire littéraire et dramatique, malgré les cris de victoire que pousse Gautier dans *La Presse*.

6. Patrick BERTHIER, introduction au t. IV (1843-août 1844) des *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, de Théophile Gautier, édition par Patrick Berthier, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 9.

7. Théophile Gautier, *La Presse*, 13 mars 1843.

8. Antoine Jay, *Le Constitutionnel*, 15 avril 1843.

9. Théophile Gautier, *La Presse*, 14 mars 1843.

10. Théophile Gautier, *La Presse*, 13 mars 1843.

11. Olivier BARA, « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral », *Le Miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Marianne Bury, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2008, p. 26.

12. Florence NAUGRETTE, « Pantomime et tableau », *Victor Hugo et la langue*, textes réunis par Florence Naugrette et Guy Rosa, Actes du colloque de Cerisy d'août 2002, Paris, Bréal, 2005, p. 429.

13. Théophile Gautier, *La Presse*, 14 mars 1843.

14. *Ibid.*

15. Patrick BERTHIER, introduction au t. IV des *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, note 21, p. 140.

16. Théophile Gautier, *La Presse*, 13 mars 1843.

17. *Ibid.*

18. Théophile GAUTIER, « La reprise d'*Hernani* », [21 juin 1867], repris dans *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier et Cie, 1874, p. 124.

19. Théophile Gautier, *La Presse*, janvier 1843.

20. La colère de Juliette Drouet, sensible dans les lettres qu'elle adresse à Hugo chaque jour, reprend un vocabulaire militaire qu'on retrouve dans les récits de la bataille d'*Hernani*. Par exemple, le jour de la première, Juliette est nerveuse et en appelle aux valeurs guerrières de Hugo : « Voici un soleil d'Austerlitz qui reluit comme un présage de victoire pour la bataille que tu livreras ce soir [...]. Je voudrais être plus vieille de douze heures pour avoir à me réjouir de ton succès [...]. » (lettre du 2 mars, jeudi matin onze heures, disponible sur le site juliettedrouet.org).

21. Maurice LEVAILLANT, « Victor Hugo et *Les Burgraves* », préface aux *Burgraves*, Eaux fortes de Charles Bisson, Les bibliophiles du papier, Paris, 1930, p. XXIV.

22. C'est le cas dans les pièces *Les Hures-Graves, trifouillis en vers... et contre Les Burgraves* et *Les Buses-Graves*, déjà citées.

23. Paul ZÉRO, *Les Barbus-Graves*, Paris, Garnier, 1843.
24. Françoise COURT-PÉREZ, « "Les beautés choquantes" : Corneille dans la critique dramatique de Gautier », *Corneille des Romantiques*, sous la direction de Myriam Dufour-Maitre et Florence Naugrette, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 38.
25. *Ibid.*
26. *La Presse*, 4 avril 1843.
27. Patrick BERTHIER, « L' "échec" des *Burgraves* », article cité.
28. Antoine JAY, *Le Constitutionnel*, 4 avril 1843.
29. Philoxène BOYER, *Études politique et littéraire sur « Le Rhin » et « Les Burgraves »*, lettre à Monsieur Victor Hugo, Grenoble, Banel, 1849.

L'histoire littéraire en portraits : *Les Grotesques vs William Shakespeare*

Myriam ROMAN

Le grotesque occupe une place évidente parmi les fils directeurs qui permettent d'étudier les débats esthétiques entre Théophile Gautier et Victor Hugo. Au commencement, bien sûr, se trouve la préface de *Cromwell* (1827), — célébrée dans *Histoire du romantisme* comme « les Tables de la Loi sur le Sinaï »¹, — et à laquelle répondent les portraits commandés par Charles Malo en décembre 1833 pour *La France littéraire* : les neuf études publiées de janvier 1834 à septembre 1835, enrichies d'une dixième étude sur Scarron publiée dans *La Revue des Deux mondes* en 1844, donneront lieu en 1844 à une publication en volume sous le titre *Les Grotesques*². Les années 1860 poursuivent le dialogue en revenant explicitement sur le romantisme flamboyant des années 1830. Reprenant un projet initié ces années-là et dont *Les Grotesques* porte la trace en maints endroits, Théophile Gautier publie *Le Capitaine Fracasse* en 1863, tandis que Victor Hugo en 1864 conçoit un essai où l'œuvre et la figure de William Shakespeare lui permettent de dégager les principaux traits esthétiques, philosophiques et moraux du « génie », qui remplace la catégorie du « grotesque », tout en maintenant un certain nombre de ses traits, en particulier l'exagération et la démesure. En 1869, avec *L'Homme qui rit*, Hugo semble répondre au *Capitaine Fracasse* par un roman des comédiens dans lequel le grotesque vire au rire noir et au tragique métaphysique, tandis que l'époque choisie, la fin du XVII^e siècle et les débuts du XVIII^e siècle anglais, marque nettement son écart, et avec le siècle de Shakespeare, et avec le premier XVII^e siècle de *Fracasse*. Du baroque, nous passons à sa surenchère, le rococo³. Les échanges sur le grotesque procèdent donc de Victor Hugo vers Théophile Gautier au tout début de la carrière de Gautier, mais aussi de Théophile Gautier à Victor Hugo dans les années soixante. Aux échos intertextuels que Pierre Laforgue a relevés entre *Le Capitaine Fracasse* et *L'Homme qui rit*⁴, nous ajouterons une autre référence en soulignant combien la fabuleuse salle

- 101

de bain de la duchesse Josiane dans le Palais de Corleone-lodge fait écho aux passages cités et commentés par Gautier sur le Palais enchanté de Georges de Scudéry dans son poème *Alaric*⁵.

Entretemps, l'écart s'est creusé entre les deux hommes autour de l'utilité du beau. Apparue dans les années 1830 à propos des débats de l'art pour l'art, — terme que le Théophile Gautier de la préface de *Mademoiselle de Maupin* pas plus que le Victor Hugo des *Orientales* ne revendique⁶ —, cette question aux réponses nuancées tend à se radicaliser sur le mode de l'opposition sous le Second Empire. Datée d'octobre 1863, la préface du *Capitaine Fracasse* insiste sur le désengagement politique d'une œuvre qui place son engagement dans l'esthétique : « On n'y trouvera aucune thèse politique, morale ou religieuse. Nul grand problème ne s'y débat. On n'y plaide pour personne. L'auteur n'y exprime jamais son opinion⁷. » Victor Hugo, de son côté, consacre un livre entier dans *William Shakespeare* au « beau serviteur du vrai » (II, VI) et, s'il y mentionne Théophile Gautier (trait remarquable dans la mesure où l'essai réserve très peu de place aux contemporains), c'est aux côtés de Jules Janin, Paul de Saint-Victor, Littré et Renan, dans une mention ironique sur les gages que l'Académie, sous le Second Empire, demande à ses candidats. Hugo cite ceux qui ont échoué à l'Académie, signe positif pour le « génie » hugolien, par définition réfractaire et attaqué de toutes parts. Aucun des quatre écrivains cités ne figure néanmoins parmi les « génies », ni même les « très-grands » et ils paraissent davantage évoqués, sous la plume de Victor Hugo, pour leur activité critique et journalistique que pour leurs œuvres littéraires⁸.

Dans le vaste sujet du grotesque et de la définition du (des) romantisme(s), nous avons choisi de centrer notre étude sur *Les Grottesques* et de situer la position et la manière gautiéristes par rapport à la préface de *Cromwell* mais aussi à *William Shakespeare*⁹. La préface de *Cromwell* ne constitue pas *stricto sensu* une œuvre ; c'est un paratexte et un discours d'accompagnement. *William Shakespeare* se présente comme une œuvre, proche de la forme souple de l'essai ; elle rassemble autour d'un auteur un ensemble de réflexions sur l'art et, à ce titre, se rapproche davantage des portraits des *Grottesques*, même si dès la préface, Shakespeare est donné comme une simple « occasion » dans une perspective qui est celle de l'« agrandissement du point de vue »¹⁰.

Consonances et accords

Dans la préface de *Cromwell*, en 1827, Victor Hugo posait « la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles »¹¹.

Mettant en valeur les « Homères bouffons » (L'Arioste, Cervantès, Rabelais), il relisait l'histoire des genres à l'aune d'un grotesque surgissant depuis l'Antiquité et n'affectant pas seulement la littérature mais les beaux-arts :

Il y aurait, à notre avis, un livre bien nouveau à faire sur l'emploi du grotesque dans les arts. On pourrait montrer quels puissants effets les modernes ont tirés de ce type fécond sur lequel une critique étroite s'acharne encore de nos jours¹².

Les Grotesques semblent répondre à cet appel¹³, en particulier dans l'ultime étude, celle de 1844, consacrée à Scarron (lequel n'était que très brièvement mentionné dans la préface de *Cromwell*, et comme époux de la future Mme de Maintenon¹⁴). Gautier y reprend l'idée d'un grotesque présent dans une nature bi-frons, dans laquelle la laideur met en valeur le beau, suivant une esthétique des contrastes :

Le burlesque, ou, si vous aimez mieux, le grotesque, a toujours existé, dans l'art et dans la nature, à l'état de repoussoir et de contraste. La création fourmille d'animaux dont on ne peut s'expliquer l'existence et la nécessité que par la loi des oppositions. Leur laideur sert évidemment à faire ressortir la beauté d'être mieux doués et plus nobles [...] ¹⁵.

Dans la préface de *Cromwell*, Victor Hugo déclarait : « tout dans la création n'est pas humainement *beau*, [...] le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime¹⁶ » ; « Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau¹⁷. »

Lorsque Gautier prend la défense d'une langue souple et variée, susceptible d'inclure les contraires, le lecteur retrouve les accents de Hugo peignant la souplesse extrême de l'alexandrin idéal du drame et rêvant « un vers libre, franc, loyal », « pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites, [...] tel que le ferait l'homme qu'une fée aurait doué de l'âme de Corneille et de la tête de Molière¹⁸. » Écoutons Théophile Gautier : « C'était une langue charmante, colorée, naïve, forte, libre, héroïque, fantasque, élégante, grotesque, se prêtant à tous les besoins, à tous les caprices de l'écrivain, aussi propre à rendre les allures hautaines et castillanes du Cid qu'à charbonner les murs des cabarets de chauds refrains de goinfrerie¹⁹. »

Les deux écrivains se retrouvent principalement sur la question de la langue : contre une langue classique normée et censurée, ils mettent en valeur la vigueur du français de la Renaissance et son vieux fonds

« gaulois », proposant d'y ressourcer la langue du XIX^e siècle. Dans la préface de *Cromwell*, Victor Hugo refusait de « fixer » une langue qui évolue sans cesse depuis Rabelais (« Le jour où elles se *fixent*, c'est qu'elles meurent²⁰ ») mais c'est surtout dans l'article daté du 29 mai 1833 dans *L'Europe littéraire* et repris en 1834 comme préface de *Littérature et philosophie mêlées* que, défendant la « forme » consubstantielle à l'idée et « chose beaucoup plus absolue qu'on ne pense », il relate l'histoire de la langue comme celle d'un appauvrissement décidé « dans la seconde moitié du dix-septième siècle » par « une mémorable école de lettrés [...] qui décida, à tort selon nous, pour Malherbe contre Rénier » et aboutit au « dépouill[ement] de presque toutes ses propriétés savoureuses et colorantes »²¹. Cette extension de la langue à tous ses registres, du sublime au trivial, dans son inventivité lexicale, sa couleur et sa saveur, constitue un leitmotiv des *Grotesques*²². Dans son opposition aux grammairiens et à ce moment grammatical de la langue et de la littérature que constitua le classicisme en France, dans son rejet des régents et des pédants de collège, Gautier se montre d'ailleurs bien plus radical que Hugo, tournant en dérision par exemple « le sec, le coriace et filandreux Malherbe, sur qui Nicolas Despréaux Boileau, esprit de même trempe, a fait[d]es vers triomphants (*sic*) et superlatifs, qui renferment à peu près autant d'erreurs que de syllabes »²³. L'opposition à Boileau, dont les satires et l'*Art poétique* sont régulièrement mentionnés, apparaît comme le fil conducteur des *Grotesques* ; l'ouvrage de Gautier se révèle plus tranchant encore que la célèbre préface hugolienne et son aspect polémique anticipe le ton du célèbre poème antidaté des *Contemplations*, chargé de décrire l'atmosphère polémique des combats romantiques de 1830, « Réponse à un acte d'accusation ».

Les deux hommes se retrouvent enfin, prolongement de la question du style, dans la défense des tropes et des métaphores liée à un goût certain de la *copia* : « car les figures et les métaphores sont, à proprement parler, les fleurs du jardin de poésie, et celui-là qui veut qu'on les coupe, ne s'entend aucunement en ce métier²⁴ ». Ces lignes tirées de l'article sur « Théophile de Viau » se prolongent dans la description du « resplendissant jardin des Muses » dans *William Shakespeare*, « où s'épanouissent en tumulte et en foule à toutes les branches ces divines éclosions de l'esprit que les grecs appelaient Tropes, partout l'image idée, partout la pensée fleur, partout les fruits, les figures, les pommes d'or, les parfums, les couleurs, les rayons, les strophes, les merveilles »²⁵. On pourrait trouver chez les deux écrivains un même éloge de l'« arabesque » et de la fantaisie, et mettre en parallèle

sur ce point la postface des *Grotesques*²⁶ et le chapitre II, I, 2 de *William Shakespeare*²⁷.

Dans *Les Grotesques* comme dans *William Shakespeare*, enfin, les deux écrivains cherchent à inventer une critique littéraire qui rompe avec la critique des censeurs et des rhétoriciens, négative et normative, une critique accueillante et bienveillante. Dans la préface de *Cromwell*, Victor Hugo revendiquait sur ce point l'autorité de Chateaubriand : « On quittera, et c'est M. de Chateaubriand qui parle ici, *la critique mesquine des défauts pour la grande et féconde critique des beautés*²⁸. » Gautier, à qui sera souvent reprochée, au cours de sa carrière de critique, son indulgence, l'érige en principe choisi dans la postface des *Grotesques* :

Dans le cours de nos appréciations, nous avons fait petite la part de la critique [...] occupé que nous étions à faire valoir les perles fines que nous avons trouvées dans le fumier de ces Ennius, et aussi, il faut bien l'avouer, les perles fausses. — Un bijou, pour n'être que de cuivre, n'en est pas moins précieusement travaillé, et digne de l'attention des curieux, et, dans une érudition de pur délassement, il ne faut pas apporter une trop grande rigueur, de crainte de tomber dans le pédantesque²⁹.

De fait, dans leur pratique, les deux écrivains réhabilitent le « défaut », soit qu'il appartienne à une œuvre qu'on ne saurait décomposer car elle est conçue comme un tout (V. Hugo³⁰), soit qu'il dessine une époque à saisir elle aussi comme un tout en s'imprégnant de toutes les formes contemporaines d'art, y compris, et peut-être surtout, de celles qui ont été oubliées (T. Gautier)³¹.

- 105

Divergences : Victor Hugo dans Les Grotesques

Les articles des *Grotesques* font apparaître certaines figures romantiques, Lamartine, Musset, Vigny, Gautier lui-même, convoqués pour soutenir la cause des grotesques, la modernité romantique s'identifiant, par le biais de l'opposition à la doctrine classique, aux écrivains malmenés par Malherbe et Boileau. Certaines anecdotes humoristiques mettent en scène Hugo aux côtés de Gautier, dans un groupe romantique solidaire : Victor Hugo déteste l'opéra, comme Lamartine le piano, comme A. Dumas chante faux et comme Gautier lui-même ne saurait distinguer « le grincement d'une scie [de] la quatrième corde du plus habile violoniste »³². La même censure qui confond l'auteur et ses personnages voudrait que Byron fût un meurtrier ou un vampire, et « bien des gens ne sont pas encore bien certains que l'auteur de *Han d'Islande* et du *Dernier jour d'un condamné* n'ait mangé de la

chair humaine et n'ait été guillotiné» (!)³³. Certaines références, pourtant, laissent deviner des divergences.

Certaines allusions au « génie » interrogent. On fera la part de l'auto-dérision et de la posture comique, mais on lit dans l'article consacré à Scalion de Virbluneau : « Je vous avoue que j'ai par-dessus la tête de grands poètes, de grands génies et autre engeance de cette espèce qui pullule effroyablement par le temps qui court, et que j'aime assez à lire un auteur que je puis trouver mauvais³⁴. » Le tout premier article, sur « François Villon », s'ouvre sur une auto-justification qui associe les « grands poètes » qui recherchent l'ascendant sur les « masses » (à la fois le succès et l'influence) aux « lieux communs » et au genre du drame, laissant donc les « curiosités » et la « fantaisie » aux « petits poètes » à la lecture plus confidentielle, mais aussi plus étrange et plus singulière :

La lecture de ces petits poètes est incontestablement plus récréative que celle des célébrités plus reconnues ; car c'est dans les poètes du second ordre, je crois pouvoir l'avancer sans paradoxe, que se trouve le plus d'originalité et d'excentricité. C'est même à cause de cela qu'ils sont des poètes du second ordre ; pour être un grand poète, du moins dans l'acception où l'on prend ce mot, il faut s'adresser aux masses et agir sur elles ; il n'y a guère que des idées générales qui puissent impressionner la foule ; chacun aime à retrouver sa pensée dans l'hymne du poète, c'est ce qui explique pourquoi la scène se montre si rebelle aux curiosités de la fantaisie³⁵.

106 -

Dans les années 1834, le combat des « grands romantiques » se joue au théâtre, dont Hugo répètera maintes fois qu'il est une tribune ; le poète s'adresse aux masses, à la foule, qu'il s'agit de constituer en peuple... ce que *William Shakespeare* réaffirme de façon forte : « 1830 a ouvert un débat, littéraire à la surface, social et humain au fond. Le moment est venu de conclure. Nous concluons à une littérature ayant ce but : Le Peuple³⁶. »

Théophile Gautier n'ignore rien des enjeux socio-politiques du drame hugolien. L'on trouvera dans son article consacré à Théophile de Viau une analyse socio-historique de la féodalité détruite par Richelieu afin de renforcer le pouvoir royal et se révélant cause, sur le long terme, de la chute de la monarchie, Richelieu préparant la Révolution française, voire la Terreur. L'analyse de Gautier est celle-là même des légitimistes et des nostalgiques de l'ordre ancien aristocratique ; Victor Hugo n'y souscrirait pas en ces termes, même en 1830 où il n'est pas républicain³⁷ mais lorsque Gautier appuie son analyse sur une citation tirée d'*Hernani*, placée dans la bouche du roi Don Carlos affrontant la rébellion du vieux Don Ruy Gomez — « Et j'irai par les monts, de mes mains aguerries, / Dans leurs

nids crênelés tuer les seigneuries ! » (Acte III, scène VI) —, il propose une lecture des failles du pouvoir absolutiste extrêmement pertinente pour comprendre, à l'acte V de la pièce, la solitude de l'Empereur Charles Quint, environné de ses courtisans : « Il n'y a plus de grands seigneurs, il n'y a plus que des courtisans. Le roi est placé tout seul debout sur un haut piédestal ; il paraît plus grand au premier coup d'œil, mais cette élévation et cet isolement le rendent le point de mire de toutes les attaques³⁸. » La citation d'*Hernani*, tout en étant très libre, ne trahit pas l'esprit de la pièce.

Il n'en est pas de même pour deux autres allusions détournées de leur signification originelle. Décrivant le poème de Saint-Amant « La Solitude », Théophile Gautier en extrait une strophe dans laquelle la mer est décrite comme un « miroir flottant » où le soleil se reflète si bien que l'on ne sait si c'est « lui-même ou son image » ... La vision d'un monde de reflets, incertain, le caractère recherché du point de vue, la confusion du haut et du bas, de l'eau et du feu, du macrocosme et du microcosme, rendent la pièce singulière (nous dirions aujourd'hui caractéristique de l'esthétique baroque). Mais Gautier, pour l'introduire, la présente comme « cette strophe avec laquelle Victor Hugo s'est si merveilleusement rencontré dans le *Feu du Ciel (Orientales)* »³⁹. Or Théophile Gautier ne considère ici qu'une partie du « Feu du Ciel », poème narratif long subdivisé en onze poèmes de formes différentes et se terminant par un distique. C'est le second poème qui décrit la mer, sur un mode exclamatif célébrant l'infini mouvement des flots en surface ; ce n'est pas le soleil que l'œil voit dans l'eau, mais l'argent des grands poissons qui voyagent « à fleur d'eau » ; au loin seulement, « Le ciel bleu se mêle aux eaux bleues ». Certes, l'on y retrouve les traits baroques de l'eau comme surface miroitante, mais le lien entre Victor Hugo et Saint-Amant paraît ténu, et surprenant quand on lit l'intégralité du poème hugolien. Ouvrant *Les Orientales*, « Le Feu de Ciel » met en scène la nuée de feu qui passe et détruit Sodome et Gomorrhe. Poème biblique, apocalyptique, châtement divin qui annonce d'une certaine façon *La Légende des Siècles*, « Le Feu du Ciel » paraît très éloigné de l'ode à la solitude : l'usage de Gautier le prive de sa dimension épique, narrative et grandiose.

Un second cas de citation détournée affecte les deux vers suivants, convoqués pour résumer la défense du poème épique par Georges de Scudéry dans la préface d'*Alaric* :

Dans la même dissertation, il s'excuse, par les plus illustres autorités, d'avoir fait son Alaric amoureux de la belle Amalazonthé. Hugo a dit :

L'amour chaste agrandit les âmes,
Et qui sait aimer sait mourir.

Scudéry est aussi d'avis qu'il n'y a pas d'héroïsme sans amour [...] ⁴⁰.

Ces deux vers sont tirés du « Poète dans les Révolutions » daté de mars 1821, publié dans les *Odes* de 1822 et dans les *Odes et Ballades* de 1828, poème liminaire dialogué qui, sur le modèle qui sera plus tard celui de « Fonction du poète » dans *Les Rayons et les Ombres*, confronte une voix invitant le jeune poète à rester éloigné des malheurs du monde avec les réponses du jeune poète qui, au contraire, choisit, sous le patronage d'André Chénier, d'assumer une fonction collective et sacrificielle. L'amour n'y tient presque aucune place, et les deux vers cités par Gautier constituent la réponse du poète « engagé » à l'objection de l'amour humain, autant maternel d'ailleurs qu'amoureux :

« Jeune homme, n'as-tu pas de mère ?
» Poète, n'as-tu pas d'amours ? »

Eh bien ! à mes terrestres flammes,
Si je meurs, les cieux vont s'ouvrir.
L'amour chaste agrandit les âmes,
Et qui sait aimer sait mourir.
Le poète, en des temps de crime,
Fidèle aux justes qu'on opprime,
Célèbre, imite les héros ;
Il a, jaloux de leur martyre,
Pour les victimes une lyre,
Une tête pour les bourreaux ⁴¹ !

108 -

Cités comme un argument d'autorité (mais au sujet de Scudéry, auteur ridicule), les deux vers de Victor Hugo ne laissent rien deviner de leur sens en contexte. Bien au contraire, ils semblent vidés de leur sens premier ⁴², qui est de servir une apologie du Poète-Mage. L'héroïsme qu'ils définissent n'a plus rien de collectif ; il correspondrait au panache de Sigognac ou d'Isabelle, vertus individuelles dans un monde dégradé. La lecture presque à contresens du « Poète dans les Révolutions », le grossissement d'un détail (comme si Victor Hugo faisait l'apologie de l'amour) trahissent le point d'opposition entre les deux romantismes de Hugo et de Gautier, sur la question de l'intervention de l'artiste dans les questions politiques et sociales ou du repli de l'art au sein d'un petit groupe d'amis.

Les deux romantismes se positionnent l'un par rapport à l'autre ; face à la voix haute, sonore, du romantisme hugolien, qui occupe les

tonalités majeures et les grands genres, Théophile Gautier délimite un terrain qui lui est propre et qu'il revendique comme tel.

En marge

Les Grotesques s'approprie le grotesque sur le mode de la variation d'un même type et suivent le principe d'une galerie ou d'une collection. Cette esthétique du divers, de la « trouvaille » qu'on aurait beau jeu d'opposer aux plans de Victor Hugo et à ses structures très hiérarchisées (parties, livres, chapitres, sous-chapitres) et dotées de titres dans *William Shakespeare*, ne révèle pas une absence totale de composition ou plus exactement de principe d'écriture : les études commandées par Charles Malo font succéder poètes majeurs et poètes mineurs, type et caricature. Le premier article (janvier 1834) est consacré à François Villon, présenté comme « le plus grand poète de son temps »⁴³ ; il est suivi par Scalion de Virbluneau (février 1834), « très certainement un des plus détestables poètes qu'il soit possible de trouver »⁴⁴. La notice consacrée à Théophile de Viau (avril et juin 1834) rompt totalement avec la médiocrité : « Cette fois, c'est d'un véritable grand poète que nous allons parler⁴⁵. » T. de Viau sera présenté à la fin de la notice, comme celui « qui a commencé le mouvement romantique »⁴⁶. Un personnage ridicule lui succède, le Père Pierre de Saint-Louis (septembre 1834), « un ridicule énorme et titanique qui n'admet aucune comparaison »⁴⁷ ; il laissera la place à un grand poète, Saint-Amant (octobre 1834), suivi cette fois-ci d'une figure ambivalente, Cyrano de Bergerac (novembre 1834, portrait parodique mais émouvant d'un Matamore qui ne serait pas brave seulement en paroles). La galerie se termine en 1835 sur les trois figures ridicules de Colletet (février 1835), Scudéry (juillet/juin 1835) et Chapelain (septembre 1835). Le dixième article, sur Scarron, écrit et ajouté à la fin en 1844, clôt la série sur une figure plus importante, comme l'ont été Villon, T. de Viau et Saint-Amant et, dans une moindre mesure, Cyrano. La rédaction successive des articles privilégie les contrastes, valorise la surprise⁴⁸, Gautier n'hésitant pas à jouer du récapitulatif ou de la surenchère, comme dans l'incipit, remarquable par sa liberté provocatrice de ton, de l'article sur Georges de Scudéry :

Scudéry est assurément un très détestable poète et un non moins détestable prosateur ; il mérite de tout point l'oubli où il est tombé, et il est difficile de rencontrer un fatras plus énorme et plus indigeste que la collection de ses œuvres⁴⁹.

Difficile pour le lecteur de ne pas s'interroger sur l'intérêt qu'il peut y avoir à les exhumer. Difficile aussi de ne pas lire l'article de façon ludique

comme un morceau de bravoure, une gigantesque prétérition, qui réalise avec humour la métamorphose du critique en héros de l'histoire littéraire :

— Ce qu'il faut de courage obstiné pour lire de pareilles inepties ne se peut concevoir que par ceux qui ont l'habitude de ce genre de recherches. — Quand je songe à cela que j'ai lu d'un bout à l'autre l'*Alaric*, ou la *Rome vaincue*, j'en ai la chair de poule⁵⁰ !

Théophile Gautier renouvelle le sujet en exhumant l'ancien, l'oublié et le mineur : il revendique le choix de « poètes du second ordre »⁵¹, voire « de troisième ordre »⁵². À côté mais aussi contre Victor Hugo. Même si, dans *William Shakespeare*, celui-ci étendra le génie à toutes les époques, y incluant des savants, des inventeurs et des philosophes, il ne retient que les figures d'exception, lesquelles sont donc rigoureusement égales puisqu'il en a d'emblée exclu les auteurs de moindre envergure. Les « génies » de *William Shakespeare* appartiennent à la « région des égaux » : le refus hugolien de la hiérarchie mais aussi de la filiation littéraire correspond à un refus de penser le fait artistique en termes de modèles ou de tradition. La grande œuvre, par essence, est révolutionnaire et, en même temps, éternelle car elle échappe au temps. Les génies sont les « hommes de l'idée » par opposition aux « hommes de force », et ils échappent à l'histoire (III, III, « L'histoire réelle »).

110 -

À la catégorie hugolienne de l'exceptionnel, Théophile Gautier préfère celle de l'excentrique : « En s'habituant au commerce de ces auteurs de troisième ordre, dédaignés ou tombés en désuétude, on finit par se remettre au point de vue de l'époque, non sans quelque difficulté⁵³. » Plus historiciste que celle de Victor Hugo, ou plus justement, archéologique, dans la mesure où elle cherche à reconstituer l'ensemble de la production littéraire d'une époque par l'exhumation des œuvres oubliées, la démarche de Théophile Gautier dessine un champ littéraire hiérarchisé, forcément, avec des auteurs mineurs : en termes de grotesque et pour reprendre une distinction présente dans la préface de *Cromwell*, disons qu'il y aura le grotesque risible et le grotesque émouvant. Elle fait aussi la part des modes et de la mode, le beau selon Gautier réunissant déjà le « transitoire et l'éternel » dont parlera Baudelaire dans le *Peintre de la vie moderne* (sur Constantin Guys) :

Beaucoup moins soucieux de la pureté classique que les écrivains de premier ordre, [les auteurs de troisième ordre] donnent dans leurs compositions une bien plus large place à la fantaisie, au caprice régnant, à la mode du jour, au jargon de la semaine, choses qui vieillissent promptement⁵⁴.

Dans le champ — nouveau — qui est dessiné, celui du siècle de Louis XIII (plus Villon), Théophile Gautier recherche les « perles », c'est-à-dire les curiosités, les saillies, ce qui relève de l'« originalité »⁵⁵ et du style. Partant du principe qu'énonçait La Bruyère, « Tout est dit et l'on vient trop tard », Gautier en déduit que seul le style (et non les idées) sauvera l'œuvre, le style, — dans toutes ses dénnotations et ses connotations, c'est-à-dire l'art des mots, la manière, l'allure, le costume, le panache... On trouverait assurément chez lui une éthique du style, — et le costume est une forme beaucoup plus absolue qu'on ne pense... Les portraits des *Grotesques* laissent percer des formes d'auto-dérision et parfois une jouissance du ratage (à des fins, peut-être, conjuratoires ou propitiatoires), lorsque Gautier cite par exemple les vers très mauvais de Chapelain ou de Colletet, lorsqu'il précise que son « double » Théophile de Viau, « était né sous une étoile enragée et de tout temps les hommes de prudence l'ont emporté sur les hommes d'audace »⁵⁶.

Les figures dessinées par Gautier lui permettent de radicaliser la marge : il campe des formes Bohême de vocation littéraire, le poète voleur qui fut presque le poète pendu (François Villon), le poète meurt-de-faim⁵⁷, le poète bretteur (Cyrano), le poète contrefait (Scarron), plus généralement les poètes ratés (Virbluneau and Cie). Il est significatif que l'adjectif substantivé de la préface de *Cromwell*, qui désignait une notion, soit devenu avec Gautier une antonomase : le grotesque correspond à un personnage. Il constitue la version baroque dont le dandy formera la variante moderne et, par rapport au « génie » hugolien, une sorte d'anti-génie. Les portraits de Gautier soulignent les conditions matérielles de la création littéraire et ses servitudes, quitte à s'en amuser, ainsi avec ces festins de mots qui, par une verve toute rabelaisienne et avant *Fracasse*, compensent les tables et les ventres vides par les jouissances de l'imaginaire. Chacun des articles comprendra également un portrait des auteurs, tous diversement laids (« Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille⁵⁸ », écrivait Hugo dans la préface de *Cromwell*), et tous travaillés avec virtuosité par Théophile Gautier, de façon à renouveler, à chaque fois, l'art de peindre la laideur. Ainsi le portrait de Villon, sorte de collage à la manière d'Arcimboldo, où pêle-mêle, par le jeu des comparaisons, se rencontrent un pendu d'été, une mûre, un balai à nettoyer les fours et un navet : « il n'était rien moins que joli garçon ; il était maigre et sec comme un pendu d'été, avait le teint aussi noir qu'une mûre, ou qu'un balai à nettoyer les fours ; il n'avait ni cheveux, ni barbe, ni sourcils, non plus qu'un navet qu'on pèle : ce sont ses propres expressions⁵⁹. »

Le portrait compose une sorte d'autoportrait réalisé à partir des propres expressions du poète tirées du Petit Testament et du Testament : en une variante curieuse de l'ekphrasis, l'homme est dessiné par des fragments de son œuvre. La description du poète se donne souvent comme la description de la gravure qui le représente au début de son livre : « S'il faut s'en rapporter à un portrait qui illustre la dernière édition de ses œuvres, [Théophile de Viau] n'était rien moins que beau garçon⁶⁰. » Les visages dessinés dans *Les Grottesques*, « collection de têtes grimaçantes »⁶¹, sont proches de la caricature (l'article sur Cyrano s'ouvre sur son nez démesuré, et son portrait se présente comme l'amplification rhétorique de son nez, de même que celui de Saint-Amant était tout « ventre »⁶²). Dans *William Shakespeare*, les « génies » n'ont pas de visage, ni de portraits. Leur présence tient à l'incantation de leur nom. Un seul d'entre eux, le « génie » éponyme, fait l'objet d'une esquisse, mais ce sera celle d'un beau jeune homme, en aucun cas d'un grotesque⁶³.

Une autre différence importante entre *Les Grottesques* et *William Shakespeare* tient à la relation mise en place entre Gautier critique et les œuvres dont il parle. La réussite des *Grottesques* aura été (entre autres) de faire découvrir des textes très peu connus. Ses articles composent une anthologie singulière puisque l'œuvre de chaque auteur est largement citée, mais aussi recréée en de véritables morceaux de bravoure : Gautier paraphrase (il faudrait inventer un terme nouveau qui n'ait pas de connotation péjorative), décrit et met en récit tel poème en insérant dans son texte des termes issus de l'œuvre originale, comme des sortes d'inserts ou des bois précieux composant une marqueterie. Il lui arrive de transposer le poème dans un autre art, architecture ou peinture⁶⁴. L'œuvre se diffuse ainsi dans le portrait d'écrivain, à moins que ce ne soit l'inverse, — l'écrivain fait corps avec son œuvre, une œuvre recomposée qui devient la somme de fragments d'art, de « perles », les siennes auxquels vient s'ajouter la manière de Gautier. En paraphrasant l'ode à la solitude de Saint-Amant, Gautier la raconte et la métamorphose en un paysage qui rivalise avec ceux de l'abbé Delille, puis en un tableau évoquant la « mine de plomb si pétillante et si colorée » de Newton Fielding⁶⁵ ; la paraphrase de « La Chambre du débauché » est introduite par des références aux gravures de Callot⁶⁶ ; celle du « Poète crotté » contient une comparaison avec le poète Gringoire de *Notre-Dame de Paris*⁶⁷.

Dans *William Shakespeare* en revanche, Victor Hugo commente les œuvres mais ne les cite pas. Ayant à évoquer la carrière de Shakespeare, il énumère les titres des pièces à la date à laquelle Shakespeare les écrivit

et les met en parallèle avec des événements historiques qui n'ont rien à voir avec elles et trahissent l'inanité de l'histoire politique des rois et des reines : l'art apparaît comme le contrepoint nécessaire et mémorable d'une Histoire trop longtemps envisagée du point de vue des « grands »⁶⁸. Quand Hugo met en valeur des pièces particulières, il ne cite pas (ou très peu) et s'attache au personnage, étudié poétiquement comme un type. Il commente la signification des personnages principaux, vus comme des hommes agissant ou les structures dramaturgiques (Hugo serait ainsi, selon Jean Ricardou⁶⁹, celui qui a le premier remarqué et théorisé la mise en abyme dans les pièces baroques) ; ce ne sont pas, comme chez Gautier, des remarques nées du tissu interne du texte, du style. En un sens, l'approche critique des pièces de Shakespeare, dans *William Shakespeare*, repose sur les catégories de la *Poétique* d'Aristote, le personnage et l'intrigue. L'appréhension hugolienne du phénomène artistique est dominée par une pensée de l'analogie : Hugo propose des équivalences⁷⁰. Parler de Shakespeare, c'est la même chose que parler de son œuvre, et c'est aussi la même chose que de parler d'une vague de l'océan. Le modèle de l'art, organique, renvoie au cosmos et à la nature :

La poésie est élément. Elle est irréductible, incorruptible et réfractaire. Comme la mer, elle dit chaque fois tout ce qu'elle a à dire [...]

Flot sur flot, vague après vague, écume derrière écume, mouvement puis mouvement⁷¹.

Les livres, dans *William Shakespeare*, quand ils sont convoqués, se trouvent soit dotés d'une dimension sociale et politique, rattachés à la nécessité d'une instruction offerte à tous⁷², soit dématérialisés par les progrès de l'imprimerie qui permettent aux œuvres de ne plus disparaître car elles deviennent indéfiniment reproductibles⁷³. Ces deux dimensions, qui associent le livre à une dématérialisation de l'écrit, se trouvaient déjà au cœur de *Notre-Dame de Paris*, dans la célèbre digression « Ceci tuera cela ». Au contraire, dans *Les Grottesques*, le livre et l'art conservent toute leur matérialité ; ils sont même objets d'art ou pièces de collection. Les livres apparaissent dans chaque portrait : anciens, rares, devenus presque uniques ; on les trouve sur les quais et ils sont réservés aux bibliophiles et aux amateurs d'ancien.

Quelle(s) histoire(s) littéraire(s) Victor Hugo et Théophile Gautier proposent-ils à travers leur intérêt commun pour des sensibilités baroques ? Pas la même, assurément. À proprement parler, Victor

Hugo récuse la notion d'histoire littéraire dans *William Shakespeare*, — c'est pour cela que la diachronie importe peu et qu'Eschyle devient « Shakespeare l'Ancien » : l'art échappe au temps, c'est d'ailleurs ce qui le différencie de la science, dont la vérité n'est que provisoire, et de l'art utile. Le « génie », naturel, est éternel. Gautier propose quant à lui une histoire originale et moderne, s'il en est — celle des écrivains oubliés, marginaux, excentriques. La catégorie majeure, dans *William Shakespeare*, sera, de façon à la fois surprenante et parfaitement logique, l'avenir : « L'avenir presse. Demain ne peut pas attendre⁷⁴. » *A contrario* on a souvent parlé, — et *Les Grottesques* le montrent, tout comme *Fracasse* en 1863, — du passéisme de Théophile Gautier, mais celui-ci n'a rien à voir avec un culte du passé. Le « neuf » du romantisme que Gautier représente, s'invente dans l'exhumation de l'« ancien », en une archéologie de « trouvailles » et de « coïncidences » : « Tout apparaît bien plus charmant lorsqu'on est séparé de tout, et les choses vues à la chambre noire du souvenir prennent un relief singulier⁷⁵. » Le passé qu'on y exhume, en un indéfinissable mélange de mélancolie et d'humour, réenchante le présent⁷⁶.

NOTES

1. T. GAUTIER, *Histoire du romantisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1993, p. 4-5.
2. Nous suivons la présentation de Cécilia RIZZA dans l'édition qui constituera l'édition de référence de cet article. T. GAUTIER, *Les Grottesques*, Fasano/Paris, Schena-Nizet, Biblioteca della ricerca, 1985.
3. Le baroque forme une catégorie critique relativement récente, inventée (théorisée) au XX^e siècle pour désigner des pratiques esthétiques et des philosophies avant la régulation classique (Eugenio d'Ors, Jean Rousset, Gérard Genette, Didier Souiller...). Cette notion est pressentie au XIX^e siècle par la redécouverte, par un certain nombre d'écrivains, dont Stendhal, Baudelaire et Gautier, de l'art baroque (églises, tableaux, architecture). Dans l'invention du baroque, l'apport de Théophile Gautier, qui paraît être le premier à s'intéresser à la littérature du siècle de Louis XIII, constitue un maillon essentiel.
4. Pierre LAFORGUE, « Gautier, Hugo et *Le Capitaine Fracasse*. Note sur la genèse de *L'Homme qui rit* », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°9, 1987, p. 103-111.
5. T. GAUTIER, « Georges de Scudéry », *Les Grottesques*, p. 325-329. L'apparition de la guerrière, la description d'une fontaine, de la façade du palais, de l'escalier, puis de la salle de bain octogone, avec ses facettes et ses reflets, se terminant sur quatre nymphes de marbre, « découvri[ant] un corps aussi blanc qu'il est beau », jusqu'au baroque outrancier de Scudéry, tout ceci trouve des échos frappants avec le livre II, VII, « La titane » du roman

de Hugo, et tout particulièrement la description du palais (II, VII, 2, « Ressemblance d'un palais avec un bois ») et l'apparition de Josiane, endormie sous un léger voile transparent, dans une salle octogone de marbre noir, avec une vasque-baignoire...

6. Pour Gautier, nous renvoyons à l'introduction d'Anne GEISLER dans son édition de *Mademoiselle de Maupin* et de sa célèbre préface, autonome. Voir T. GAUTIER, *Œuvres complètes. Romans, contes et nouvelles*, t. I, *Mademoiselle de Maupin*, texte établi, présenté et annoté par Anne GEISLER-SZMULEWICZ, Honoré Champion, 2004. Les ambivalences et les nuances des positions de Hugo et de Gautier sur l'art ont été étudiées par Martine Lavaud, côté Gautier, et par Jacques Seebacher et Claude Millet, côté Hugo. Nous ne les reprenons pas ici.

7. T. GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*, éd. de Jean-Luc Steinmetz, Paris, coll. Le Livre de poche classique, 1985, Avant-propos, p. 12-13.

8. V. HUGO, *William Shakespeare*, II, I, 4, p. 349.

9. Voir Elisheva ROSEN, « Les Grotesques ou le grotesque ? Aspects d'un débat romantique », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°9, 1987, p. 91-102.

10. V. HUGO, *William Shakespeare*, dans V. HUGO, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, coll. Bouquins, vol. Critique, 1985, p. 241.

11. V. HUGO, Préface de *Cromwell*, dans V. HUGO, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, coll. Bouquins, vol. Critique, 1985, p. 31.

12. *Ibid.*, p. 11.

13. C. RIZZA, Introduction, *Les Grotesques*, éd. citée, p. 31.

14. V. HUGO, Préface de *Cromwell*, « Plus tard, dans le siècle de l'étiquette, [le grotesque] nous montrera Scarron sur le bord même de la couche de Louis XIV. » *Op. cit.*, p. 11.

15. T. GAUTIER, « Scarron », *Les Grotesques, op. cit.*, p. 403.

16. V. HUGO, Préface de *Cromwell, op. cit.*, p. 9.

17. *Ibid.*, p. 12.

18. *Ibid.*, p. 29.

19. T. GAUTIER, « Scarron », *Les Grotesques, op. cit.*, p. 391.

20. V. HUGO, Préface de *Cromwell, op. cit.*, p. 31.

21. « But de cette publication », *Littérature et philosophie mêlées*, dans V. HUGO, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, coll. Bouquins, vol. Critique, 1985, p. 52-54.

22. Sur la langue chez Gautier, nous renvoyons aux articles de Jérémie NAÏM, en soulignant qu'on trouverait de nombreux points communs entre Gautier et Hugo sur cette question. Voir par exemple, « Pratique et représentation de la langue chez Théophile Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°39, 2017, p. 15-31.

23. T. GAUTIER, « Théophile de Viau », *Les Grotesques, op. cit.*, p. 146.

24. *Ibid.*, p. 151.

25. V. HUGO, *William Shakespeare*, II, I, IV, *op. cit.*, p. 346.

26. T. Gautier, Postface, *Les Grotesques, op. cit.*, p. 452.

27. V. Hugo, *William Shakespeare*, II, I, 2, *op. cit.*, p. 344.

28. V. Hugo, Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 38. V. Hugo cite un article de Chateaubriand tiré des *Annales littéraires de Dussault*, février 1819 (Note d'Anne Ubersfeld dans l'éd. citée).
29. T. GAUTIER, Postface, *op. cit.*, p. 453.
30. Voir la préface de *Cromwell*, p. 38-39, où Hugo précise qu'il ne se corrige pas d'éventuels défauts dans une pièce en la réécrivant, mais qu'il préfère écrire une autre pièce. D'autant que « les défauts, du moins, ce que nous nommons ainsi, sont souvent la condition native, nécessaire, fatale, des qualités. » Voir aussi *William Shakespeare*, I, IV, 3, *op. cit.*, p. 382 : « Ce que vous qualifiez défaut, je le qualifie accent. »
31. Pour Gautier, le défaut mérite attention : « Le poème du père Pierre de Saint-Louis est indubitablement l'ouvrage le plus excentrique, pour le fond et pour la forme, qui ait jamais paru dans aucune langue du monde ; et, à ce titre, quoiqu'il soit détestable, il méritait qu'on s'en occupât. Le suprême mauvais est aussi utile à connaître que le suprême beau. Avec l'un l'on apprend comme il faut ne pas faire, avec l'autre comme il faut faire : le jour n'existerait pas sans la nuit, car il faut à toute chose son contrepoids. » « Le Père Pierre de Saint-Louis », *Les Grottesques*, *op. cit.*, p. 192.
32. T. GAUTIER, « Saint-Amant », *Les Grottesques*, *op. cit.*, p. 205.
33. T. GAUTIER, « Cyrano de Bergerac », *ibid.*, p. 238.
34. T. GAUTIER, « Scalion de Virbluneau », *ibid.*, p. 91.
35. T. GAUTIER, « François Villon », *ibid.*, p. 45.
36. V. HUGO, *William Shakespeare*, II, V, « Les esprits et les masses », 5, *op. cit.*, p. 394.
37. L'ordre féodal ancien, représenté par le père d'Hernani et le vieux Don Ruy Gomez, n'est pas regardé avec nostalgie et ses valeurs d'honneur et de vengeance constituent la fatalité et donc le tragique d'*Hernani*.
38. T. GAUTIER, « Théophile de Viau », *Les Grottesques*, *op. cit.*, p. 127.
39. T. GAUTIER, « Saint-Amant », *ibid.*, p. 214.
40. T. GAUTIER, « Georges de Scudéry », *ibid.*, p. 322.
41. V. HUGO, *Odes et Ballades*, dans V. HUGO, *Œuvres complètes*, vol. Poésie I, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, Livre Premier, p. 72.
42. Sur la question de la citation et de ce à quoi son principe, voire sa "manie", renvoie, voir l'article de Marie-Claude SCHAPIRA, « Le vice de la citation », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°39, *Gautier et la langue*, 2017, p. 105-117.
43. T. GAUTIER, « François Villon », *Les Grottesques*, *op. cit.*, p. 48.
44. T. GAUTIER, « Scalion de Virbluneau », *ibid.*, p. 90.
45. T. GAUTIER, « Théophile de Viau », *ibid.*, p. 111.
46. *Ibid.*, p. 140. Le prénom de Théophile, commenté dans l'article, souligne une forme d'identification avec l'auteur des *Grottesques*.
47. T. GAUTIER, « Le Père Pierre de Saint-Louis », *ibid.*, p. 173.
48. Voir par exemple l'*incipit* de l'article sur le Père Pierre de Saint-Louis : « Vous avez peut-être cru, ami lecteur, en lisant l'article du sieur Scalion de Virbluneau, que c'était le comble du ridicule, les colonnes d'Hercule du mauvais goût [...] vous vous

êtes étrangement trompé : l'esprit de l'homme n'a point de bornes en ses aberrations. » S'ensuit l'éloge paradoxal du plus ridicule poète qui fût. *Ibid.*, p. 173.

49. T. GAUTIER, « Georges de Scudéry », *ibid.*, p. 295.

50. *Ibid.*

51. T. GAUTIER « François Villon », *ibid.*, p. 46.

52. T. GAUTIER, Postface, *ibid.*, p. 451.

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*

55. T. GAUTIER, « François Villon », *ibid.*, p. 45.

56. T. GAUTIER, « Théophile de Viau », *ibid.*, p. 116. L'expression est réutilisée dans le portrait de Pétrus Borel ; on signalera aussi, dans *Histoire du romantisme* (et dans *Les Jeunes-France*) la fascination de Gautier pour les œuvres ratées ou non écrites, pour le poète sans œuvre, forme d'ironie et de jeu qui construit un romantisme ironique. Sur cette contre histoire littéraire, de l'échec et des ratages, voir l'article de Martine LAVAUD, « L'invention médiatique de l'échec littéraire », dans Corinne SAMINADAYAR-PERRIN (dir.), *Théophile Gautier : l'invention médiatique de l'histoire littéraire*, *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°36, 2014, p. 69-82.

57. T. GAUTIER, « François Villon », *ibid.*, p. 58. Les grotesques de Gautier ont souvent faim, voir Scarron ou Scudéry, p. 312. Nombre d'entre eux correspondent à cette Bohème d'Ancien Régime décrite par Jean-Marie GOULEMOT qui vaut ici transposition de la Bohème du premier XIX^e siècle. Voir Jean-Marie GOULEMOT et Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire (1630-1900)*, Paris, Minerve, 1992.

58. V. HUGO, Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 12.

59. T. GAUTIER, « François Villon », *Les Grotesques*, *op. cit.*, p. 71.

60. T. GAUTIER, « Théophile de Viau », *ibid.*, p. 115.

61. T. GAUTIER, Postface, *ibid.*, p. 449.

62. T. GAUTIER, « Saint-Amant », *ibid.*, p. 211-212.

63. « Il était beau ; il avait le front haut, la barbe brune, l'air doux, la bouche aimable, l'œil profond. » V. HUGO, *William Shakespeare*, I, I, III, §VI, *op. cit.*, p. 252.

64. Cécilia Rizza montre que la méthode critique de Gautier dans *Les Grotesques* privilégie le texte aux dépens de la biographie : « Et puisque l'écrivain est beaucoup plus important pour lui que l'homme, c'est de l'œuvre qu'il remonte à l'auteur, c'est le texte qui lui permet de connaître et de faire connaître l'homme qui l'a écrit. » Introduction, éd. citée, p. 38.

65. T. GAUTIER, « Saint-Amant », *ibid.*, p. 212-213. C'est vers la fin qu'il songera, autre trouvaille, autre accord, au « Feu du Ciel » des *Orientales*, p. 214.

66. *Ibid.*, p. 215.

67. *Ibid.*, p. 217.

68. V. HUGO, *William Shakespeare*, I, I, 3, §VII, *op. cit.*, p. 253-254.

69. Jean RICARDOU, *Le Nouveau Roman* [1973], Paris, Seuil, coll. Points, 1990, p. 61.

70. Par exemple : « Hamlet, le doute, est au centre de son œuvre, et aux deux extrémités, l'amour ; Roméo et Othello, tout le cœur. » V. HUGO, *William Shakespeare*, II, I, 2, *op. cit.*, p. 343.

71. *Ibid.*, I, III, 5, p. 302.

72. *Ibid.*, I, III, 1, p. 291-292.

73. *Ibid.*, I, IV, 10, p. 325.

74. *Ibid.*, III, II, « Le dix-neuvième siècle », p. 434.

75. T. GAUTIER, « Théophile de Viau », *Les Grotesques*, *op. cit.*, p. 114.

76. C'est pourquoi le titre célèbre de Paul BÉNICHOU, *Le romantisme du désenchantement*, sur les petits romantiques, occulte l'autre partie, essentielle, de l'art gautiériste : le réenchantement par l'imaginaire.

Hugo et Gautier : du Rhin à l'Espagne

Les récits de voyage de 1840 à 1843

Françoise COURT-PEREZ

Des écrivains avant tout

Y aurait-il une insoutenable légèreté du voyage ? cet envol loin du quotidien ou de la vie littéraire pesante se libérerait-il de toute pesanteur ? S'il récuse l'esprit de sérieux, le récit de voyage ne trouve-t-il pas de solides états ? À côté de la découverte d'un monde marqué du sceau de l'altérité, de la beauté du monde, de la nature ou de l'art, à côté de l'exaltation due au dynamisme inhérent au voyage, n'y aurait-il pas ces ombres, ces fissures que font naître certaines réflexions, en particulier celles qui concernent le temps ? L'émerveillement ne peut-il se teinter de demi-teintes, s'assombrir même ? Chez Hugo, dans *Le Rhin*, et chez Gautier, dans son *Voyage en Espagne*¹ l'écrivain-voyageur, plein de fantaisie, d'humour ou d'ironie, peut se faire penseur. Admiration, indignation, songeries diverses, rêveries – le terme est récurrent – accueillant tout, le voyage est chez eux suffisamment divers et ouvert pour intégrer les dimensions plus graves, philosophiques ou esthétiques.

En 1840, du 29 août au 1^{er} novembre, Hugo approfondit les petits séjours de 1838 et 1839 pour voyager près du Rhin ; il donnera deux volumes en janvier 1842. La même année, en 1840, Théophile Gautier parcourt l'Espagne d'avril à novembre 1840 ; ses feuilletons, publiés majoritairement au fur et à mesure dans *La Presse*², sont réunis en volume en 1843. C'est bien en écrivains qu'ils partent et « le pacte référentiel » ou la sincérité du relevé des impressions, l'allure mimétique, ne sont pas vraiment requis : Philippe Antoine a bien montré qu'il ne s'agirait que d'un stratagème³. D'emblée, la sincérité de l'écrivain voyageur qui note au fil de son périple ses impressions, voire ses émotions, est, dans ces œuvres, sujette à caution tant la teneur humoristique impose une mise à distance.

- 119

On pourrait croire toutefois à cette sincérité du fait de l'intervention d'un protagoniste attendu, glissé dans les coulisses : le lecteur. Hugo feint d'écrire à un ami, accumulant maints détails précis signalant un contexte réaliste : « Cher ami, j'ai une affreuse plume, et j'attends un canif pour la tailler. [...] Ah ! on m'apporte un canif et de l'encre⁴. » Quant à Gautier, il joue de l'auto-ironie tout en moquant la mode romantique, pour convoquer son lecteur : « Représentez-vous bien, ami lecteur, l'attente passionnée de deux jeunes Français enthousiastes et romantiques qui vont voir pour la première fois une danse espagnole... en Espagne⁵ ! » C'est, par conséquent, délibérément en feuilletoniste chevronné, que Gautier s'adresse à son lecteur ; comment oublier qu'il a besoin de *La Presse* pour vivre ? Le lecteur, si légitime alors, entre dans le jeu par le biais de la connivence, trait majeur de l'ironie. Malgré les dialogues, les petites saynètes qui accentuent la vivacité du récit et font contrepoint aux instances descriptive ou narrative, la rhétorique du spontané n'est pas recherchée et nous sommes loin du naturel de Stendhal.

Si l'on introduit la dimension de la réception, est récit de voyage ce qui est identifié comme tel par les contemporains : or *Le Rhin*, comme le *Voyage en Espagne*, sont écrits pour des contemporains ; certes dans sa quatorzième Lettre, Hugo annonce un projet politique : que les Allemands rendent la rive gauche du Rhin à la France et les nations pourront s'entendre et mettre un terme à leur différend sur l'Alsace et la Lorraine ! Les lecteurs ne demandaient certes pas des aperçus de sociologues ou d'anthropologues et peu leur importe probablement la recherche esthétique-pittoresque du type de l'Espagnole orientale dont Gautier ne percevra que de fugaces fragments visuels. La liberté reste maîtresse du jeu et c'est elle qui donne l'allure si vive au récit susceptible de ravir le lecteur.

Faut-il s'attarder sur les motivations ? On sait l'écart entre ce qui est dit et la réalité : Hugo fait chaque année un voyage avec Juliette Drouet qui relit les lettres envoyées à Adèle ; il met de côté en vue d'une publication ultérieure. Pourquoi Gautier est-il parti ? Pour presque rien, dit-il, un mot jeté au hasard devant des amis qui le prennent précisément « au mot » et le pressent de partir : le vrai motif est que son ami Eugène Piot lui a proposé d'aller acquérir à bon prix des tableaux en Espagne, car la peinture espagnole commence seulement à être connue depuis l'exposition, en 1838, de la Galerie espagnole du Musée du Louvre offerte par Louis-Philippe. Le pari, risqué, est perdu, les dettes s'ensuivront. Il est vrai qu'il s'intéresse à la peinture mais on le voit, le voyage, que l'on pourrait croire aérien, est enserré par bien de résilles matérielles.

Hugo le premier

Le romantisme de Gautier n'est pas inféodé à celui de Hugo ; cependant, Gautier a la qualité de l'admiration et, dans le récit de voyage, Hugo reste le maître à qui il rend hommage, parfois en souriant, mais d'un sourire jamais goguenard ou narquois. Il a rêvé l'Espagne essentiellement avec *Les Orientales*. Dès le début du périple, il passe par le village d'Ernani ; il faut rappeler, et Gautier y insiste dans son *Histoire du romantisme*⁶, que les Jeunes France, les jeunes défenseurs de la pièce, connaissaient pratiquement par cœur le drame et se récitaient joyeusement des passages entiers, ou se donnaient la réplique ; la rencontre avec le lieu est donc attendue : « Encore quelques tours de roue, je vais peut-être perdre une de mes illusions et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du romancero, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset⁷ ». Et, de fait : « Nous passâmes à Ernani, bourg dont le nom éveille les souvenirs les plus romantiques, sans y rien apercevoir que des tas de masures et de décombres vaguement ébauchés dans l'obscurité⁸. » Le dernier chapitre du *Voyage* reprend l'écart entre le rêve suscité par Hugo et la réalité, à travers un procédé de chute mené avec brio :

De Carthagène, nous allâmes jusqu'à la ville d'Alicante, de laquelle, d'après un vers des *Orientales* de Victor Hugo, je m'étais composé dans ma tête un dessin infiniment trop dentelé :

Alicante aux clochers mêle les minarets.

Or Alicante, du moins aujourd'hui, aurait beaucoup de peine à opérer ce mélange que je reconnais pour infiniment désirable et pittoresque, attendu qu'elle n'a d'abord pas de minaret, et qu'ensuite le seul clocher qu'elle possède n'est qu'une tour basse et peu apparente⁹.

Faut-il voir dans cette pique finale, une indépendance qui vaut signature personnelle ? Une référence ironique ou auto-ironique ? Pas tout à fait. Hugo ne cesse d'être aimé et Gautier aime le mensonge littéraire : il signale la déception mais il préfère *Hernani* à *Ernani* et l'Alicante dentelé à la ville-rocher. Hugo est donc là, au début à la fin du voyage en Espagne comme il le sera au début et à la fin du dernier écrit *Histoire du romantisme* de Gautier qui s'ouvre sur la présentation à Hugo et se clôt par la bataille d'*Hernani*¹⁰. Même si le Petit Cénacle récusait le sérieux du Grand, Gautier reste admiratif. Et s'il signe quelques pages de son voyage autant en critique d'art, c'est par Hugo qu'il avait commencé cette carrière en publiant, le 8 octobre 1831, dans *Le Mercure de France au*

XIX^e siècle, « Buste de Victor Hugo ». Admiration littéraire, et fraternité littéraire relient les deux récits de voyage.

Il ne faut pas s'y tromper : malgré sa labilité, ses digressions ou ses redites, malgré son absence de hiérarchisation, d'ordonnement, sa façon d'aller à « sauts et à gambades » parfois, dans l'économie de l'œuvre entier, le récit de voyage est un grand souterrain de matériaux où il sera possible de puiser pour enrichir romans ou poésie. Gautier y pense d'emblée puisqu'il inclut d'abord des poèmes écrits sur le vif dans ses feuillets avant de les en détacher pour les publier dans des revues puis les réunir dans un recueil, *España*, inclus dans ses *Poésies complètes* en 1845. Déjà dans *Le Rhin* se profilent *Les Burgraves* qui fourniront à Hugo des sections pour *La Légende des siècles*.

Malgré des différences évidentes comme celle des ères géographiques et culturelles parcourues, bien des parallélismes sont pertinents. En leur sein, une grande ligne de force apparaît : la réflexion sur le temps, si dense qu'elle parle de l'évolution du monde, disons même de la civilisation européenne – ceci surtout pour Hugo qui écrit une longue conclusion géopolitique à son récit de voyage –. Au sein de cette réflexion sur le temps, la durée ou le rythme du voyage ne sont peut-être plus ce qui domine.

122 -

Éloge de la lenteur ou de la vitesse

Pour des adeptes de la liberté dans l'art, le récit de voyage, avec sa labilité, est un sous-genre parfait. Car tout y est mêlé, comme le révèle ce simple coup d'œil de Hugo à Andernach :

À ma droite le Rhin et le joli village blanc de Leutersdorf entrevu parmi les arbres ;
à ma gauche les quatre cochers byzantins d'une magnifique église du XI^e siècle [...]
Sous ma fenêtre jasant en parfaite intelligence des poules, des enfants et des canards¹¹.

Les séquences alternent sans logique tout en restant dans un flux, non pas seulement celui des événements, mais encore celui de la conscience. Ce qui n'implique pas une passivité bienheureuse et paresseuse : les deux écrivains-voyageurs dépensent sans compter leur énergie, leur intrépidité même parfois : Hugo ne recule devant aucun monticule ou ruines un peu escarpés et difficiles à gravir ou à explorer ; Gautier, lui, supporte avec bonheur l'inconfort généralisé. L'un comme l'autre semblent concevoir leur itinéraire comme un périple antibourgeois éloigné des routes déjà bien balisées par le début de la massification touristique. Ils affichent

une liberté orgueilleuse et déterminée ; et se veulent faire preuve de responsabilité vis-à-vis du lecteur comme de l'avenir. Ainsi, à Andernach, Hugo observe :

Je ne comprends rien aux «touristes» [...] Andernach est une ville charmante ; et bien ! Andernach est une ville déserte. Personne n'y vient. On va où est la cohue, à Coblenz, à Bade, à Mannheim ; on ne vient pas où est l'histoire, où est la nature, où est la poésie, à Andernach¹².

Le rythme du voyage est donc absolument libre et les arrêts sont soumis au seul plaisir mais ce rythme peut être fort différent entre Hugo et Gautier. Le premier fait plutôt l'éloge de la lenteur, et du voyage à pied et l'on songe alors à Rousseau :

On s'appartient, on est libre, on est joyeux ; on est tout entier et sans partage aux incidents de la route [...] On part, on s'arrête, on repart ; rien ne gêne, rien ne retient. On va et on rêve devant soi. La marche berce la rêverie ; la rêverie voile la fatigue [...] On ne voyage pas, on erre¹³.

Le second, à l'inverse, aime la vitesse et insiste fréquemment sur ses moyens de locomotion ; il aime filer à toute allure. S'intéressant ainsi au *Correo Real*, « voiture antédiluvienne, dont le modèle aboli ne peut se retrouver que dans l'Espagne fossile », il souligne : « Nous allions un train d'enfer, nous dévorions le terrain, et les vagues silhouettes des objets s'envolaient à droite à gauche avec une rapidité fantasmagorique¹⁴. »

- 123

Qu'est-ce qu'une pause ? le goût de l'histoire et de l'art

Mais, de même que les silences sur la portée participent du rythme de la musique, les pauses, les étapes ou les songeries ponctuent le voyage. L'image s'arrête et la pensée ou la réflexion se déploient. La grande lettre XIV intitulée « Le Rhin » – « Vous savez, je vous l'ai dit souvent, écrit Hugo, j'aime les fleuves. Les fleuves charrient les idées aussi bien que les marchandises¹⁵ » – , la lettre IX sur Aix-la-Chapelle, comme le chapitre VI du *Voyage en Espagne* consacré aux corridas, ou le chapitre XII dédié au séjour de quatre jours dans l'Alhambra de Grenade, ne sont que les exemples les plus visibles d'interruptions constantes qui permettent la réflexion. Car, et Hugo l'affirme clairement, la pensée est supérieure à la description : « j'ai visité à Cologne la maison qui a vu expirer Marie de France [...] et au lieu de vous dire ce que j'y ai vu, je vous dis ce que j'y ai pensé¹⁶. »

La pause permet aussi de retrouver en soi le moi poète, si important, pour Hugo ou pour Gautier, qui ont commencé tous deux leur vie

littéraire par la publication de poésies. Avec son humour habituel, jouant sur les mots, Gautier se met en scène en poète solitaire lorsque, en haut de la sierra Morena, il ne suit pas ses compagnons jusqu'au sommet :

Quant à moi, je préférerais rester, et, l'esprit ému de ce spectacle grandiose et sublime, je me mis à griffonner sur mon carnet quelques vers, sinon bien tournés, ayant du moins le mérite d'être les seuls alexandrins composés à une pareille élévation¹⁷.

Lorsqu'il rencontre trois jeunes filles (des Anglaises, lui semble-t-il), l'écrivain voyageur Hugo, séduit par la fraîcheur de la plus jeune, écrit un poème qu'il retranscrit pour elle. Le mélange des genres est tellement délibéré chez Hugo qu'il insère dans son récit une longue lettre, la vingt-et-unième, de retour à Paris : *La légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour*, où le jeune chevalier, séduit par le diable et l'aventure, en oublie le temps et retrouve, après cent ans, sa belle devenue une vieille femme décrépite.

Le temps de la pause devient donc aisément celui du penseur de l'histoire ou du critique d'art et deux découvertes, celle du tombeau de Hoche pour Hugo, celle de la peinture de Goya pour Gautier, font passer le mouvement du voyage au second plan. Le souffle de Champollion souffle aussi sur Hugo qui s'arrête devant chaque inscription, imagine qui a pu l'écrire et tente de retrouver les termes effacés. Lors d'une pérégrination, le voyageur découvre un bloc obscur : « Mais la nuit était tout à fait tombée, la campagne était tout à fait déserte, la lune éclatante touchait presque au zénith quand je me suis, pour ainsi dire, réveillé auprès d'une éminence couronnée à son sommet d'un petit bloc obscur¹⁸ » ; cette ruine abandonnée, « un tombeau enveloppé d'un échafaudage » porte une inscription, « L'armée de Sambre-et-Meuse à son général en chef », qui indique que la mort a frappé Hoche, jeune général napoléonien, en cet endroit même. Ce tombeau mutilé suscite une des nombreuses réflexions du *Rhin* sur les personnages historiques :

J'ai toujours aimé Hoche [...] un de ces jeunes grands hommes ébauchés par lesquels la Providence, qui voulait que la révolution vainquît et que la France dominât, préludait à Bonaparte ; essais à moitié réussis, épreuves incomplètes que le destin brisa sitôt qu'il eut une fois tiré de l'ombre le profil achevé et sévère de l'homme définitif⁹.

Très ému, il entre dans le caveau : « une profonde pitié me serrait le cœur » car le général glorieux « dort loin de son pays dans un champ de fèves, et des maçons prussiens font ce que bon leur semble à son tombeau »²⁰.

Celui qui a pu vivre pour incarner le passé grandiose, c'est Charlemagne, longuement évoqué dans le chapitre consacré à Aix-la-

Chapelle, ville empli de lui : « pour celui qui n'est ni marchand, ni manufacturier, ni chasseur, ni antiquaire, ni pèlerin, ni touriste, ni malade, c'est la ville de Charlemagne²¹. » L'empereur est un symbole à branches multiples et Hugo file, comme il le fait ailleurs, le fil épique :

Charles, fils de Pépin, est en effet un de ces êtres complets qui regardent l'humanité par quatre faces. Pour l'histoire, c'est un grand homme comme Auguste [...] ; pour la fable, c'est un paladin comme pour Roland [...] ; pour l'église c'est un saint comme Jérôme et Pierre ; pour la philosophie c'est la civilisation même qui se personnifie, qui se fait géant tous les mille ans [...]²².

La chapelle est à l'image de Charlemagne : « [...] cet édifice extraordinaire resté inachevé comme l'œuvre de Charlemagne lui-même est composée d'architectures qui parlent tous les styles, comme son empire était composé de nations qui parlaient toutes les langues²³. » Lorsqu'il admire le sarcophage de Charlemagne, sarcophage antique qui représente l'enlèvement de Proserpine, Hugo ne retrouve pas seulement la vie violente qui s'y inscrit, il superpose les temps et les styles. Attentif aux détails, il remarque :

Une des jeunes déesses qui a saisi hardiment un dragon par les ailes lui fait pousser des cris de douleur. Ce bas-relief est un poème. C'est de la sculpture violente, vigoureuse, exorbitante, superbe, un peu emphatique, comme en faisait la Rome païenne, comme en eût fait Rubens²⁴.

Hugo ne s'arrête pas longtemps, comme Gautier, devant les tableaux mais il aime et cite certains peintres, en l'occurrence Rubens ou Albert Dürer, ou Holbein qu'il admire dans la Bibliothèque de Bâle.

Car la teneur esthétique du voyage ne réside pas seulement dans les monuments, l'émotion, voire le choc esthétique qui saisissent Gautier, grand connaisseur du Louvre, devant les tableaux. Sur ce point il faut noter une différence entre les deux récits de voyage, une opposition à valeur philosophique et morale, celle de la nature et de la culture. Rêveur magnifique, Hugo laisse se diluer avec bonheur son moi dans la vaste et douce nature. À l'inverse, Gautier joue avec ces notions et le couple nature/culture devient culture/nature – le tableau est premier et la nature l'imite, et non l'inverse. Cette conception, déjà présente dans *Un tour en Belgique* (1836), annonce Baudelaire, et préfigure la Décadence des années 1880. C'est en coloriste et en critique d'art, par ailleurs fin connaisseur de la technique – avant d'écrire, il a fréquenté un atelier de peinture – que Gautier voit et la nature et les toiles, comme en témoigne la longue étude qu'il consacre à Goya ou les passages évoquant Le Greco, deux peintres alors presque ignorés.

Le temps de la déploration et le temps de la profanation

Partir, en 1840, pour l'écrivain romantique, c'est aussi aller à la recherche de ce qui va bientôt finir. Chez Gautier, c'est très net ; il cherche l'Orient en Espagne, il veut voir ce qui reste de l'Espagne orientale et il sait que les us et coutumes du monde « moderne » envahissent le monde ; il a parfaitement conscience que les traces de la coutume locale ou nationale sont prises dans un processus d'extinction. De la même façon, pour Hugo, ce monde est abîmé, corrodé, l'a été déjà, le devient, le sera. La ligne de fond de la profanation, parcourt les deux *Voyages*. Parfois elle s'oppose à l'histoire, au passé, parfois elle se situe déjà en elle. Souvent Hugo admire la superposition des couches historiques et songe à leur admirable succession. Il est d'ailleurs sensible à tout sacrilège et se réjouit du châtement. Il note donc que, si en 1166, et parce que les empereurs se répondent au-delà des temps, Frédéric Barberousse prend le fauteuil du tombeau de Charlemagne, il ne perd rien pour attendre :

Je me rappelais que le violateur de ce sépulcre, Frédéric Barberousse, devenu vieux, voulut se croiser [...] et alla en Orient. Là, un jour, il rencontra un beau fleuve. Ce fleuve était le Cydnus. Il avait chaud, et il eut la fantaisie de s'y baigner. L'homme qui avait profané Charlemagne pouvait oublier Alexandre. Il entra dans le fleuve dont l'eau glaciale le saisit. Alexandre, jeune homme, avait failli mourir. Barberousse, vieillard, y mourut²⁵.

126 -

Les deux textes offrent abondamment des réflexions sur la destruction et sur la mort. D'abord sur la destruction des monuments. Il ne faut pas oublier que Gautier, à la suite de Hugo, son aîné, participe à ce mouvement du début du siècle, qui a célébré Walter Scott, – il se voulait « antiquaire » – de la conservation des monuments historiques. Depuis sa jeunesse, lorsqu'il a vu déménager le couvent-musée de la rue des Petits-Augustins, Hugo « reçoit comme une blessure le spectacle de la destruction des choses anciennes » et devient « militant acharné de la conservation scrupuleuse des œuvres et des architectures du passé »²⁶. Un comité historique des monuments est créé en 1830 avec Ludovic Vitet ; en 1831, Hugo redonne tout son intérêt à la cathédrale avec *Notre-Dame de Paris* ; en 1832, il écrit un article retentissant dans la *Revue des deux mondes* : « Guerre aux démolisseurs ». Gautier, lui, participe avec Mérimée, en 1837, à la mise en place de la Commission des monuments historiques, et utilisera son influence de feuilletoniste pour sensibiliser ses lecteurs à la préservation du patrimoine architectural²⁷.

Pour les deux écrivains-voyageurs, la destruction des monuments s'opère sous diverses modalités : les siècles font l'usure mais les hommes

accélèrent la chute par deux grands moyens : la destruction directe ou la réfection sacrilège. Ceci n'empêche pas de goûter la beauté des ruines. Pour Hugo, le respect, l'amour même de la ruine, rencontre la façon de se considérer soi-même comme un penseur des ténèbres : « La nuit était venue [...] j'étais encore assis sur la même pierre, regardant les ténèbres que j'avais autour de moi et les ombres que j'avais en moi²⁸. »

C'est en partie pour cette valorisation du passé, conçu comme supérieur au présent, que les accents admiratifs vont concerner les constructeurs du passé ; « personne ne sait, aujourd'hui, dit Hugo, comment s'appelaient les divins hommes qui ont bâti et sculpté la muraille de Heidelberg »²⁹. De la même façon, devant la cathédrale de Burgos, Gautier peut s'écrier :

Quels hommes étaient-ce donc que ceux qui exécutaient ces merveilleuses constructions que les prodigalités des palais féériques ne pourraient dépasser ? La race en est-elle donc perdue ? Et nous, qui nous vantons d'être civilisés, ne serions-nous en effet que des barbares décrépits³⁰ ?

Que reste-t-il donc à faire devant toutes les destructions aperçues sinon se livrer à ce qui résonne somme toute comme une modalité littéraire : la déploration ? ce sentiment fortement ressenti s'oppose à la découverte joyeuse et dynamique des paysages parcourus, des rencontres vivifiantes, à cet élan continu que semble être le voyage.

Hugo et Gautier, eux qui participent à la révolution romantique, sont donc en partie des « conservateurs » d'un monde qui, soit est mort à jamais, soit est en train de finir et dont ils voient alors, avec plaisir et douleur, les derniers feux. Ils ne veulent pas perdre à jamais ce qu'ils découvrent ; ils n'y consentent pas. Leur plaisir personnel ne leur fait pas oublier des enjeux culturels qui sont aussi, pour eux, des enjeux de civilisation. Ce monde qu'ils découvrent ne devrait pas sombrer mais ils sont trop observateurs et lucides pour ne pas voir que déjà les édifices sont corrodés. Les deux récits de voyage s'insurgent contre la profanation, passée ou présente, et élèvent le regret jusqu'à la déploration.

Une esthétique commune ?

Sans annihiler la déploration, il est une tonalité qui la fait échapper au pessimisme total et à la rumination : l'indignation. Une des haines de Gautier amateur de monuments est celle du « rabotage » ; c'est d'ailleurs un point d'esthétique globale qui le relie encore à Hugo. Le romantisme trouve ici un ancrage généalogique dans le Baroque et Gautier s'est

montré, dès les premières études des futurs *Grotesques* à partir de 1834, adepte de l'arabesque et opposé à la ligne droite. Même s'il utilise aisément l'hyperbole dans ce voyage, comme Hugo d'ailleurs, l'admiration pour la cathédrale de Burgos, déborde son sujet : le portail « magnifique, brodé, fouillé et fleuri comme une dentelle » a été

[...] malheureusement gratté et raboté jusqu'à la première frise par je ne sais quels prélats italiens, grands amateurs d'architecture simple, de murailles sobres et d'ornements de bon goût, qui voulaient arranger la cathédrale à la romaine, ayant grand-pitié de ces pauvres architectes barbares qui pratiquaient peu l'ordre corinthien, et n'avaient pas l'air de se douter des agréments de l'antique et du fronton triangulaire³¹.

Ce goût de l'efflorescence se retrouve chez Hugo, qui parle ainsi de Cologne :

L'esprit du *positivisme* et de *l'utilitarisme*, comme parlent les barbares d'à présent, la pénètre et l'envahit ; [...] « le bon goût moderne » s'y installe, il bâtit des façades-Rivoli et y jouit bêtement de l'admiration des boutiquiers ; [...] j'ai vu aujourd'hui tomber les dernières briques sèches du cloître roman de Saint-Martin, on va construire un café Tortoni [...] – hélas, les vieilles villes s'en vont³² !

128 - Le bon goût, apanage du bourgeois qui « rabote » l'art, est souvent décrié par les deux écrivains-voyageurs, avec les mêmes accents désolés ou rageurs. L'ennemi du romantique, ce n'est pas seulement le classicisme ; c'est déjà, et reconnu comme tel, le positivisme. D'où cet éloge de l'efflorescence, de l'arabesque contre la ligne droite, contre l'ordre, qui ont d'ailleurs pu l'emporter dans le passé ; Gautier traite le sujet avec une verve assassine. Quand il quitte l'Escorial, le grand monument funéraire du dévot Philippe II, qu'il considère comme « le plus grand tas de granit qui existe sur la terre », « le plus maussade monument que puissent rêver, pour la mortification de leurs semblables, un moine morose et un tyran soupçonneux », il introduit des nuances : « la gravité n'est pas la sécheresse, la mélancolie n'est pas le marasme, le recueillement n'est pas l'ennui³³ [...] ». Avec humour, il déclare que les Madrilènes, le voyant revenir de « cette monacale nécropole », sont tout heureux et étonnés : « Peu de personnes reviennent de l'Escorial ; on y meurt de consommation en deux ou trois jours, ou l'on s'y brûle la cervelle pour peu qu'on soit Anglais³⁴. »

Grand conteur, Hugo a le don de résurrection, il revit aisément le passé comme ce bombardement des deux palais de Heidelberg, la nuit du 21 mai 1693, par les troupes de Louis XIV et de Léopold I^{er} :

Ce dut être un merveilleux spectacle que ces deux palais d'Othon-Henri et de Frédéric IV vus à la lueur du bombardement, dans la fatale nuit du 21 mai 1693. [...] les mortiers, entourant Heidelberg comme un cercle d'affreuses hydres, plongeaient sans relâche de tous les côtés à la fois leurs longs cous de flamme dans la cour du château ; les obus fouillaient le pavé de leur crâne de fer ; [...] et à cette clarté se dessinait sur la façade de Frédéric IV, dans leur posture de combat, les colosses des palatins et des empereurs, cuirassés comme des scarabées, l'épée à la main, tumultueux et terribles [...]»³⁵.

Par l'analyse, Gautier donne peut-être une définition de l'écrivain-voyageur spécifique qu'il fut, à l'instar de Hugo ; tout en montrant la façon précise de peindre de Goya, il voit en celui-ci un passeur :

Dans la tombe de Goya est enterré l'ancien art espagnol, le monde à jamais disparu des *toreros*, des *majos*, des *manolas*, des moines, des contrebandiers, des voleurs, des alguazils et des sorcières, toute la couleur locale de la Péninsule. Il est venu juste à temps pour recueillir et fixer tout cela³⁶.

Le peintre espagnol a cru « ne faire que des caprices, il a fait le portrait et l'histoire de la vieille Espagne, tout en croyant servir les idées et les croyances nouvelles »³⁷.

Des animaux ou le souffle du bonheur

Parmi les éléments de vie qui éclairent les voyages, la présence des animaux pourra retenir un lecteur sensible à la dimension du vivant. Un beau cheval rose apparaît deux fois dans le texte de Gautier : la première fois, il rappelle la monture de l'empereur romain dans la toile de Delacroix, *Le Triomphe de Trajan* que Gautier a admirée et qui a fait scandale³⁸. Il est question de va-et-vient entre l'art et la nature. On peut penser à l'amour de Swann pour Odette dont on ne sait s'il est déterminé par le portrait de la fille de Jephthé dans une toile de Botticelli ou s'il détermine l'amour pour le tableau du peintre florentin :

[...] l'on attela à notre galère un cheval *rose* d'une singulière beauté [...], qui justifiait pleinement le cheval tant critiqué du *Triomphe de Trajan*, d'Eugène Delacroix. Le génie a toujours raison ; ce qu'il invente existe, et la nature l'imité presque dans ses plus excentriques fantaisies³⁹.

Puis, le cheval rose se suffit à lui-même ; en effet, parmi « les beaux chevaux de selle andalou, sur lesquels se pavanent les merveilleux de Madrid » l'écrivain-voyageur, après l'éloge général, en remarque un :

Il est impossible de voir quelque chose de plus élégant, de plus noble et de plus gracieux qu'un étalon andalou avec sa belle crinière tressée, [...] son harnais orné

de houppes rouges, sa tête busquée, son œil étincelant et son cou renflé en gorge de pigeon. J'en ai vu un monté par une femme qui était rose (le cheval et non la femme) comme une rose du Bengale glacée d'argent, et d'une beauté merveilleuse⁴⁰.

Le cheval rose a son pendant modeste, l'âne castillan qui « a lu *Don Quichotte* »⁴¹. Sont aussi aperçus « des chiens pur-sang et d'une race superbe, [...] entre autres de grands lévriers dans le goût de Paul Véronèse et de Vélasquez »⁴². Le musée intérieur de Gautier rencontre la peinture comme la réalité espagnoles.

Mais les animaux les plus aimables jouent le premier rôle dans cette petite scène, avec son comique de situation et de répétition, inventée peut-être par Hugo, conteur malicieux et plein d'humour ; l'écrivain-voyageur dit se reposer, adossé contre un arbre, quand il voit s'installer, tout naturellement, près de lui, un premier ours, puis un deuxième et un troisième ; il ne bouge pas, avant de comprendre qu'il s'agit d'ours apprivoisés qui se sont déliés de leur corde : petit épisode léger, inoubliable pour le lecteur du *Rhin*⁴³.

En guise de conclusion : le Temps

130 -

Éclairé par le plaisir du mouvement et par le plaisir esthétique, par les mille observations d'une attention ouverte et curieuse, le voyage est suffisamment force de vie pour intégrer la déploration, l'admiration, l'indignation, et se teinter de gravité dans les récits de voyage des années 1840 de Hugo et de Gautier. À côté de la découverte de la beauté d'un monde marqué du sceau d'une heureuse et précieuse différence, face à l'exaltation, au dynamisme inhérents au voyage, ces deux récits nous offrent, peut-être inattendue, une réflexion sur le temps à multiples entrées mais surtout présentant le temps comme agent de destruction et annonciateur de disparition. Cette veine sera amplement reprise par Baudelaire. L'écrivain-voyageur se fait, chez Hugo et chez son émule, Gautier, penseur, philosophe du temps, de son temps, et porteur des cendres du passé. Michelet n'est pas si loin.

NOTES

1. Le récit de voyage est d'abord publié sous le titre *Tra los montes* en 1843 chez V. Magen avant de prendre le titre de *Voyage en Espagne* en 1845 chez Charpentier.

2. D'autres articles paraîtront dans la *Revue de Paris* et la *Revue des Deux-Mondes*.

3. Philippe ANTOINE, « Ceci n'est pas un livre. Le récit de voyage et le refus de la littérature », *Sociétés et représentations*, 2006/1 (n°21), Éditions de la Sorbonne, 2006, p. 45-58.
4. Victor HUGO, *Œuvres complètes, Voyages, Le Rhin*, lettre 33^{ème}, « Bâle », p. 331, dir. Jacques Seebacher, Paris, Robert Laffont, « coll. Bouquins », 1987. Nous nous référons à cette édition.
5. Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne suivi de España*, éd. Patrick Berthier, Gallimard, Folio, p. 57. Nous nous référons à cette édition.
6. *Histoire du romantisme*, le dernier grand écrit de Gautier, est placé sous le signe de Hugo. Le début montre la présentation très émue de Gautier au Maître, la fin détaille la Bataille d'*Hernani* et Gautier meurt en écrivant ce passage qui fut un moment essentiel dans sa vie. Les *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset (1829) firent grand bruit et Mérimée publia en 1831 ses *Lettres d'Espagne*.
7. *Voyage en Espagne*, p. 43.
8. *Voyage en Espagne*, p. 52.
9. *Voyage en Espagne*, p. 443. Le vers de Hugo appartient au poème « Grenade » des *Orientales*.
10. *Histoire du romantisme* sera publié de façon posthume par Charpentier en 1874. Mais onze chapitres (sur douze) paraissent en feuilleton dans *Le Bien public* de mars à mai 1872. Le douzième, intitulé « Hernani », reste inachevé.
11. *Le Rhin*, Lettre treizième, p. 93.
12. *Op. cit., ibid.*, p. 97.
13. *Op. cit.*, Lettre vingtième, p. 135.
14. *Voyage en Espagne*, p. 89.
15. *Le Rhin*, lettre quatorzième, p. 99.
16. *Ibid.*, lettre onzième, p. 87.
17. *Voyage en Espagne*, p. 313. Un poème d'*España*, reprenant la situation mais sur un ton plus grave, s'intitule « J'étais monté plus haut... » (éd. cit., p. 483).
18. *Op. cit.*, lettre treizième, p. 95.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*, p. 96.
21. *Ibid.*, lettre neuvième, p. 58.
22. *Ibid.*, p. 68.
23. *Ibid.*, p. 62.
24. *Ibid.*, p. 66.
25. *Ibid.*, p. 67.
26. Voir Nicole Savy, *Hugo voyageur de l'Europe, essai sur les textes de voyage et leurs enjeux*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1997, p. 33 et suiv.
27. En novembre 1841, Gautier est nommé membre de la commission qui examine le projet de construction du tombeau de Napoléon.

28. *Le Rhin*, lettre vingt-huitième, p. 303.
29. *Ibid.*, p. 295.
30. *Voyage en Espagne*, p. 67. Le propos se trouve déjà dans la *Préface* de *Mademoiselle de Maupin*. Voir *Mademoiselle de Maupin*, éd. Anne Geisler-Szmulewicz, Paris, Honoré Champion, Champion classiques, « Littératures », p. 73 et suiv.
31. *Voyage en Espagne*, p. 65.
32. *Le Rhin*, lettre dixième, p. 84.
33. *Voyage en Espagne*, p. 167-168.
34. *Voyage en Espagne*, p. 176. L'ironie est à double tranchant, et vise aussi les Anglais, dont Gautier moque dans les récits de voyage les habitudes insulaires qui les rendent incapables de se départir de leurs coutumes. Le voyageur qu'est Gautier tente au contraire de se fondre dans le paysage culturel.
35. *Le Rhin*, lettre vingt-huitième, p. 296.
36. *Voyage en Espagne*, p. 165.
37. *Voyage en Espagne*, p. 165. Il s'agit bien entendu des *Caprices* (*Los Caprichos* ou « fantaisies »), la série de 80 gravures que Goya édite en 1799. Gautier a déjà écrit une étude sur ces gravures en 1838.
38. Au *Salon* de 1840 Delacroix expose *Le Triomphe de Trajan* (dit aussi *La Justice de Trajan*) qui montre un des épisodes de la vie de l'empereur tiré du *Purgatoire* de Dante (chant X). Gautier et Baudelaire louent cette grande toile très critiquée, en particulier pour la couleur rose du cheval. À la demande de Delacroix qui voulait rendre hommage à Géricault, le tableau se trouve désormais au Musée des Beaux-Arts de Rouen. La couleur rose est devenue beige, le tableau s'abîme, le peintre ayant fait lui-même ses couleurs.
39. *Voyage en Espagne*, p. 93.
40. *Voyage en Espagne*, p. 126-127.
41. *Ibid.*, p. 61.
42. *Ibid.*, p. 61.
43. *Le Rhin*, lettre vingtième, p. 137-138.

Gautier, Hugo :

« Avec ses beaux bras blancs en marbre de Paros »

Ludmila CHARLES-WURTZ

Le 15 janvier 1849 paraît dans la *Revue des deux mondes* un ensemble de trois poèmes de Théophile Gautier, sous le titre « Variations nouvelles sur de vieux thèmes ». Il s'agit d'« Affinités secrètes », sous-titré « Madrigal panthéiste », du « Poème de la femme », sous-titré « Marbre de Paros », et de « Symphonie en blanc majeur »¹. Ces trois textes sont repris en 1852 dans la première édition d'*Émaux et Camées*, mais ils n'y forment plus un tout ; dans le recueil, leur titre commun disparaît et les trois textes sont séparés : « Affinités secrètes », deuxième poème du recueil, se situe après le poème « Préface ». « Le Poème de la femme » le suit immédiatement. Mais entre ce poème et « Symphonie en blanc majeur » s'insèrent désormais « Étude de mains » et « Variations sur le carnaval de Venise ».

Pourquoi avoir supprimé le titre commun « Variations nouvelles sur de vieux thèmes », alors même que l'unité formelle et thématique des trois textes est très forte ? Tous trois sont entièrement constitués de quatrains d'octosyllabes aux rimes croisées (seize pour « Affinités secrètes », dix-neuf pour « Le Poème de la femme », dix-huit pour « Symphonie en blanc majeur »). Mais tous les autres poèmes d'*Émaux et Camées* sont construits sur ce modèle dans l'édition de 1852, et on peut même imaginer que les « Variations nouvelles » leur ont servi de matrice. En effet, à l'exception de « Rondalla », tous les poèmes de l'édition de 1852 leur sont postérieurs, si l'on se fie à la date de leur première publication en revue. Encore le cas de « Rondalla » est-il particulier, puisque ce poème a été publié pour la première fois au sein d'une nouvelle, *Militona*, et donc sans titre autonome, le 6 janvier 1847 dans *La Presse*. Il n'a été repris, cette fois sous forme de poème singulier, qu'en décembre 1849 dans *L'Artiste* – soit un an après les « Variations nouvelles » – sous le titre « Sérénade du torero ». Les « Variations nouvelles » sont donc les poèmes les plus anciens du recueil, ceux dont la forme (les quatrains

- 133

d'octosyllabes) a essaimé dans le reste du recueil. Il faut attendre l'édition de 1858 pour qu'apparaisse « L'Art », composé de quatorze quatrains formés de deux hexamètres, d'un dissyllabe et d'un hexamètre, et celle de 1872 pour que s'y ajoutent « Plaintive tourterelle », composé de six quatrains d'hexamètres, et « La bonne soirée », composé de douze sizains d'octosyllabes et de tétrasyllabes. L'unité formelle des trois textes se dilue donc dans un recueil qui, de ce point de vue, est extrêmement cohérent, voire monotone.

En revanche, leur unité thématique reste forte au sein du recueil, puisque tous trois font du marbre l'imageant de la chair : « Affinités secrètes » décrit la façon dont « Par de lentes métamorphoses, / Les marbres blancs en blanches chairs, / Les fleurs roses en lèvres roses / Se refont dans des corps divers². » « Le Poème de la femme » porte en sous-titre « Marbre de Paros » et décrit une femme qui « semblait, marbre de chair, / En Vénus Anadyomène / Poser nue au bord de la mer »³. Paros est à nouveau cité dans « Symphonie en blanc majeur » : « Sur les blancheurs de son épaule, / Paros au grain éblouissant, / Comme dans une nuit du pôle, / Un givre invisible descend⁴. » Or, dans l'édition de 1852, s'il est parfois question d'un objet taillé dans le marbre (« le marbre d'un escalier » ou « un lit de marbre sculpté »⁵), la chair n'est nulle part assimilée au marbre aussi explicitement. Seul le poème « Inès de la Las Sierras » propose une comparaison analogue, mais moins aboutie, puisque la jambe d'un fantôme y prend « des lueurs de marbre blanc »⁶ : le reflet du marbre n'est pas le marbre. Dans « Affinités secrètes », au contraire, les « marbres blancs » *deviennent* « blanches chairs »⁷ ; le personnage central du « Poème de la femme » *est* un « marbre de chair », comme l'atteste la métaphore en apposition : « Elle semblait, marbre de chair / [...] / Poser nue⁸ » ; de même, l'épaule du personnage de « Symphonie en blanc majeur » est un « Paros au grain éblouissant » en vertu, là encore, d'une métaphore en apposition. Si le corps fait l'objet d'autres métaphores sculpturales dans le recueil, celles-ci évoquent la « cire » ou l'« ivoire »⁹ – pas le marbre.

Le titre disparu, « Variations nouvelles sur de vieux thèmes », aurait dans le recueil jouté « Variations sur le carnaval de Venise », qui s'insère entre le deuxième et le troisième des trois textes initialement groupés. Est-ce la raison de sa suppression ? Il aurait également constitué une allusion, voire un hommage à Victor Hugo, puisque *Les Chants du crépuscule*, recueil paru en 1835, comporte un poème intitulé « Nouvelle chanson sur un vieil air »¹⁰. Cette « chanson » consacre sa première strophe au « chemin » plein de fleurs où la bien-aimée pourrait poser le « pied », la

deuxième au « sein aimant » où elle pourrait poser le « front », la troisième au « rêve d'amour » où elle pourrait poser son « cœur ». Peu de rapports entre les trois poèmes de Gautier et celui de Hugo, en apparence. Pierre Albouy rappelle, dans l'édition de la Pléiade¹¹, que le poème est écrit un an jour pour jour après que Hugo et Juliette Drouet sont devenus amants : cette « Nouvelle chanson sur un vieil air » souligne le caractère paradoxal de toute histoire d'amour, nouvelle à l'échelle de l'individu et archaïque à l'échelle de l'humanité. Mais cette lecture biographique ne doit pas en occulter une autre, plus intéressante de notre point de vue. La répétition du verbe « se pose » à la fin de chaque strophe (« Où ton pied se pose » / « Où ton front se pose » / « Où ton cœur se pose ») fait du poème amoureux de Hugo un poème-écrivain : il décrit la fin d'un mouvement, son achèvement dans une pose immobile. Celle qui pose son front sur le « coussin » que constitue la poitrine de son bien-aimé et son cœur dans le « nid » de son rêve n'est plus appelée à bouger, mais bien à rester endormie. Le rêve d'amour est celui d'une permanence qui permettrait aux amants d'être à l'abri du temps. La femme devient statue. Or, l'imaginaire du marbre chez Gautier est lié à l'horreur de la corruption, à la fascination pour un matériau censé résister aux effets délétères du temps, si bien que les poèmes de Gautier sont des « variations » sur des variations, la reprise d'une reprise. Un dialogue s'ébauche ainsi entre les deux poètes en 1849.

- 135

Le marbre de Paros est un marbre au grain très fin, d'un blanc presque translucide, qui a été utilisé par les plus grands sculpteurs de l'Antiquité parce qu'il se prête tout particulièrement au modelé des détails. L'exploitation des carrières de Paros a connu son apogée au VI^e siècle avant JC, mais a repris au XIX^e siècle : James Pradier réalise par exemple dans ce marbre une statue de *Psyché* en 1824, une autre de *Phryné* en 1845¹². Or, Gautier s'intéresse à la sculpture et tout particulièrement à la statuaire en tant que critique d'art, mais aussi en tant que poète. David Scott¹³ voit ainsi dans une autre statue de Pradier, *Nyssia*¹⁴, réalisée en 1848 en marbre pentélique, l'une des sources du « Poème de la femme », sous-titré « Marbre de Paros ». Une autre de ses sources serait la *Femme piquée par un serpent*¹⁵, statue réalisée par Clésinger en 1847, en marbre de Carrare cette fois. À vrai dire, le « paros » devient sous la plume de Gautier un terme quasi générique pour désigner le marbre : dans le *Salon de 1847*, il décrit la statuaire comme un « poème de la forme, à laquelle les Grecs ont taillé de si belles odes dans le Paros et le Pentélique »¹⁶. Commentant la *Femme piquée par un serpent*, il écrit que « Pradier lui-même, à qui le paros obéit comme à son maître, ne manie pas le

marbre plus librement et avec plus de souplesse que M. Clésinger »¹⁷. L'intérêt de Gautier pour la statuaire et l'omniprésence du marbre dans ses poèmes ont pour origine, on l'a dit, la fascination et la répulsion (les deux n'étant que l'envers et l'endroit d'un même sentiment) que lui inspire l'inéluctable corruption du corps. Commentant *La Comédie de la mort*, recueil de 1838, J. L. Steinmetz souligne l'ambiguïté de Gautier : son « frénétisme [...] n'admet plus de joyeuses contreparties », comme à l'époque des *Jeunes-France*. C'est précisément parce que son écriture est hantée par la « mollesse des nécroses » que Gautier aspire à « la dureté des sculptures »¹⁸, à une beauté « marmoréenne et presque soustraite aux mouvances organiques »¹⁹.

Aussi les trois poèmes de « Variations nouvelles sur de vieux thèmes » multiplient-ils les métaphores du corps de nacre et de marbre : « Dans la nacre où le rire brille, / La perle revoit sa blancheur ; / Sur une peau de jeune fille, / Le marbre ému sent sa fraîcheur » lit-on dans les dernières strophes d'« Affinités secrètes »²⁰. Le personnage central du « Poème de la femme » semble un « marbre de chair » et « [de] grosses perles de Venise / Roul[ent] au lieu de gouttes d'eau » sur sa peau. À l'agonie, « on voit monter ses prunelles / Dans la nacre de l'infini »²¹. Fraîcheur, blancheur – ces motifs sont précisément ceux sur lesquels les dix-huit quatrains de « Symphonie en blanc majeur » proposent d'infinies variations : la peau des femmes-cygnés est « plus blanche / Que la neige de leur duvet » ; l'une d'elles en particulier, « [b]lanche comme le clair de lune / Sur les glaciers », convie la vue à des « régals de chair nacrée, / À des débauches de blancheur ». Sa peau est comparée à un « mica de neige vierge », au « marbre blanc, chair froide et pâle, / Où vivent les divinités »²². Le poème s'achève sur une question qui résonne comme un défi : « Oh ! qui pourra mettre un ton rose / Dans cette implacable blancheur²³ ! »

Ce défi, Hugo semble le relever dans un poème des *Contemplations* achevé le 5 juin 1853, le seul qui emploie la métaphore de la chair comme marbre dans ce recueil. Le marbre ou les marbres y désignent en effet le plus souvent la tombe : « Infortunés ! déjà vos fronts s'effacent. / [...] / Vous allez dormir sous les marbres²⁴ ! » disent les vivants aux morts ; « Écoutes-tu le bruit de ton pas sur les marbres²⁵ ? » demande le spectre à l'homme arrogant ; « Ainsi, ce noir chemin que je faisais, ce marbre / Que je contemplais, pâle, adossé contre un arbre, / Ce tombeau sur lequel mes pieds pouvaient marcher²⁶ » se souvient le père en deuil que l'exil empêche de se rendre sur la tombe de son enfant. Quant aux « moineaux francs » qui font du tapage dans le cimetière, ils « se moquent du marbre »

et font « éclater de rire le tombeau »²⁷ : la vie nargue la mort, les moineaux romantiques narguent le « vieux classique » qui veut les chasser. De même, décrivant le jardin des Bertin, lieu du bonheur perdu, le poète précise : « Le parc avait des fleurs et n'avait pas de marbres²⁸ », confondant volontairement dans cette synecdoque les statues académiques des jardins à la française et les tombes.

Le poème « Claire P. » évoque, lui, le marbre au sens propre, celui que taille le sculpteur James Pradier, père de la jeune morte à qui est dédié le poème :

Son père, le sculpteur, s'écriait : – Qu'elle est belle !
Je ferai sa statue aussi charmante qu'elle.
[...]
Et je ferai venir du marbre de Carrare.
Ce bloc prendra sa forme éblouissante et rare ;
Elle restera chaste et candide à côté.
On dira : « Le sculpteur a deux filles : Beauté
Et Pudeur ; Ombre et Jour ; la Vierge et la Déesse ;
Quel est cet ouvrier de Rome ou de la Grèce
Qui, trouvant dans son art des secrets inconnus,
En copiant Marie, a su faire Vénus²⁹ ? »

La jeune fille vivante est comparée à Marie, tandis que la statue qui la représente est Vénus. Du côté de la « Vierge », chasteté et candeur, pudeur et ombre ; du côté de la « Déesse » sculptée dans le marbre, beauté et jour. Il faut noter que ce discours sur l'art est rapporté au style direct, et même doublement rapporté : ce n'est pas l'énonciateur des *Contemplations* qui parle, mais James Pradier, puis un « on » qui désigne le public charmé par la statue. Dans ce discours qui loue l'art néo-classique de Pradier, on reconnaît des accents proches de ceux de Gautier – mais Hugo ne l'assume pas en son nom. Partage-t-il à l'égard du sculpteur les préventions de Baudelaire, qui note dans le *Salon de 1846* que « ce qui prouve l'état pitoyable de la sculpture, c'est que M. Pradier en est le roi » ? Si Baudelaire reconnaît au sculpteur qu'il « sait faire de la chair », il juge néanmoins que c'est « un talent froid et académique » auquel la copie de l'antique sert de « béquille »³⁰. Hugo ne se prononce pas de façon aussi explicite ; mais la suite du poème donne tort à Pradier et au public, puisque le sculpteur et sa fille meurent avant la réalisation de la statue : « Le marbre restera dans la montagne blanche, / Hélas ! car c'est à l'heure où tout rit, que tout penche ; / [...] / Car celle qu'on croyait d'azur était de chair ; / Et celui qui taillait le marbre était de verre³¹. » Ces vers rapprochent la chair et le marbre, non pour faire de l'un la métaphore de l'autre, mais pour dire un

éloignement maximal : le marbre reste dans la montagne blanche, la chair disparaît ; « l’herbe » a « pris » la beauté de Claire P. « pour nous la rendre en fleurs », conclut le poète³².

Un seul poème des *Contemplations*, donc, a recours à la métaphore de la chair comme marbre et Hugo s’y emploie à y rendre le marbre vivant, à « mettre un ton rose » dans son « implacable blancheur », pour reprendre les mots de Gautier. Ce poème sans titre, le septième du livre II, a été achevé le 5 juin 1853. Il mêle d’emblée au blanc du marbre le rouge des cerises :

Nous allions au verger cueillir des bigarreaux.
Avec ses beaux bras blancs en marbre de Paros,
Elle montait dans l’arbre et courbait une branche³³.

La blancheur des bras contraste avec la couleur des fruits. À l’allitération en [b] qui dissémine l’initiale de l’adjectif « blanc » dans le vers (« avec ses beaux bras blancs »), on peut ajouter le [p] de « Paros », forme sourde du même son. La jeune fille est implicitement comparée à une statue de marbre, mais – et c’est là une différence essentielle avec *Émaux et Camées* – elle est saisie en plein mouvement : elle monte dans l’arbre et courbe une branche vers elle pour y cueillir plus facilement des cerises. Tout, en elle et autour d’elle, est mouvant, mobile : « Les feuilles frissonnaient au vent ; sa gorge blanche, / Ô Virgile, ondoyait dans l’ombre et le soleil. »

138 -

Le verbe « ondoyer » désigne l’alternance d’ombre et de lumière sur la peau due au mouvement des feuilles. Mais son sens premier importe : les feuilles « frissonn[ent] » comme le ferait un corps tandis que la « gorge » « ondo[ie] », c’est-à-dire adopte le mouvement des ondes à la surface de l’eau ; on comprend alors que la jeune fille fait corps avec la nature, avec l’arbre entre les branches duquel elle se hisse, si bien que les frissons des feuilles sont les siens tandis qu’elle se fond parmi les branches. Lorsque, dans les trois derniers vers du poème, elle est « [p]enchée » à son tour et offre au jeune homme qui monte dans l’arbre derrière elle « la cerise à sa bouche », son corps reproduit la courbure de la branche sous ses propres doigts ; et puisqu’elle offre une cerise après en avoir cueilli une elle-même, elle *devient* une branche de l’arbre – mot du vers 3 tout entier contenu dans le « marbre » du vers 2.

Penchée, elle m’offrait la cerise à sa bouche ;
Et ma bouche riait, et venait s’y poser,
Et laissait la cerise et prenait le baiser.

La cueillette est décrite comme un rituel à la fois biblique et païen : le « verger » du premier vers évoque le jardin d'Éden, dans lequel cette sœur d'Ève cueille des bigarreaux en guise de fruits de l'arbre de la connaissance : « Ses petits doigts allaient chercher le fruit vermeil, / Semblable au feu qu'on voit dans le buisson qui flambe. » Le « fruit vermeil », qui se confond à la fin du poème avec le baiser sur la bouche, a la couleur du « feu qu'on voit dans le buisson qui flambe », référence transparente au Buisson ardent qui, dans la Bible, symbolise la révélation : c'est sous la forme d'un buisson en feu que Dieu apparaît à Moïse sur le mont Sinäï – mais la révélation est ici sensible, sensuelle, puisque le « feu » du « buisson » se propage jusqu'à embraser les « regards ardents » du jeune homme, si éloquents que la jeune fille leur intime de se taire. Mais cette théophanie est placée sous l'égide de Virgile et la jeune fille est, quelques vers plus loin, comparée à « Diane farouche ». D'ailleurs, le complément « Avec ses beaux bras blancs en marbre de Paros » résonne presque comme une épithète homérique. La révélation biblique se mêle au mythe païen, de même que la statue aux « beaux bras blancs en marbre de Paros » s'inscrit dans l'art antique en même temps qu'à « Triel », nom au bas du poème censé désigner le lieu de son écriture en « juillet 18.. ».

À l'impassibilité du marbre froid et blanc que décrit Gautier, Hugo oppose une célébration de la chair vivante. Ce sont à vrai dire deux conceptions de l'art qui s'opposent ici. Si Martine Lavaud souligne à son tour la « bipolarité de la chair putrescible et du marbre éternel »³⁴ chez Gautier, elle rappelle aussi que le « véritable anéantissement n'existe pas », puisque « seule la forme individuelle fait naufrage ». En effet, le poème « Affinités secrètes » – l'une des trois « Variations nouvelles sur de vieux thèmes » – décrit une loi de recomposition de la matière qui assure l'éternité des corps, mais « dans une perspective panthéiste »³⁵ : les corps se recomposent dans d'autres corps et dans d'autres matières. Pourtant, à y regarder de près, la transformation de la matière que décrit ce poème est seulement partielle et s'oppose en cela à celle que décrit Hugo dans *Les Contemplations*.

Les quatre premières strophes du poème de Gautier sont consacrées chacune à un couple d'objets : blocs de marbre, perles, roses et colombes. Les deux strophes suivantes expliquent que « tout se dissout, tout se détruit » : « chaque parcelle / S'en va dans le creuset profond / Grossir la pâte universelle / Faite des formes que Dieu fond³⁶. » Les strophes 7 et 8 développent alors le motif de la métamorphose :

Par de lentes métamorphoses,
Les marbres blancs en blanches chairs,
Les fleurs roses en lèvres roses
Se refont dans des corps divers ;

Les ramiers de nouveau roucoulent
Au cœur de deux jeunes amants,
Et les perles en dents se moulent
Pour l'écrin des rires charmants.

Des objets naturels se transforment en parties du corps humain : les « marbres blancs » deviennent « blanches chairs », les « fleurs roses » deviennent « lèvres roses », les « perles » deviennent « dents » – mais non l'inverse. Le poème ne dit rien du devenir des chairs, des lèvres et des dents une fois tombés dans la fosse. La recomposition de la matière ainsi décrite nourrit la beauté du corps humain, son harmonie avec le monde réel dont il est issu, mais élude l'opération inverse : la façon dont les atomes du corps se disséminent après la mort. Or, c'est précisément l'enjeu du poème du livre VI des *Contemplations* intitulé « Pleurs dans la nuit ». Hugo y décrit comment des parties du corps, bouche, seins ou yeux, se transforment en objets naturels tels que les fleurs ou les ailes de papillon :

140 -

Et la terre, agitant la ronce à sa surface,
Dit : L'homme est mort ; c'est bien ; que veut-on que j'en fasse ?
Pourquoi me le rend-on ?
Terre ! fais-en des fleurs ! des lys que l'aube arrose !
De cette bouche aux dents béantes, fais la rose
Entr'ouvrant son bouton !

Fais ruisseler ce sang dans tes sources d'eaux vives,
Et fais-le boire aux bœufs mugissants, tes convives ;
Prends ces chairs en haillons ;
Fais de ces seins bleuis sortir des violettes,
Et couvre de ces yeux que t'offrent les squelettes
L'aile des papillons³⁷.

Alors que chez Gautier, les « fleurs roses » se refont dans des « lèvres roses », chez Hugo, la terre doit, à l'inverse, de la « bouche aux dents béantes » faire « la rose / Entr'ouvrant son bouton ». Chez l'un, la beauté de la fleur nourrit la beauté du corps vivant ; chez l'autre, elle en est le souvenir et en garantit la permanence une fois que « l'homme est mort ». En outre, chez Hugo encore, c'est à la « terre » d'opérer la transformation de la matière, ce qui donne à l'image poétique une dimension concrète qui accroît son

horreur (le lecteur est invité à se représenter le processus obscur auquel est soumis le corps sous terre), tandis que Gautier n'évoque, lui, ni le lieu ni l'agent de la recomposition : les choses « se refont » dans d'autres corps, tout simplement. La matérialité du processus de la recomposition est constamment soulignée chez Hugo : les « violettes » sortent des « seins bleuis », ce qui oblige le lecteur à imaginer l'étape intermédiaire du corps violacé ; de même, les yeux qui ornent « l'aile des papillons » sont offerts par les « squelettes », ce qui contraint à voir le squelette aux orbites vides. Les images du poème « Pleurs dans la nuit » sont, on le voit, d'une grande brutalité, parce qu'elles sont concrètes, mais surtout parce qu'elles n'éluent pas les étapes de la transformation des corps, tandis que Gautier ne décrit que l'origine et le point d'aboutissement des atomes : les fleurs roses et les lèvres roses. Ce très long poème de Hugo est daté, dans le manuscrit, 25-30 avril 1854. Il a donc été écrit dix mois après celui qui décrit la cueillette des bigarreaux. La loi qu'il formule n'est pas la même que celle que formule Gautier ; pour celui-ci, la recomposition des atomes motive les « sympathies » qui font se reconnaître les âmes-sœurs : en elles, les « molécules fidèles / Se cherchent et s'aiment encore »³⁸. Hugo, quant à lui, entend prouver que les morts continuent de participer de la vie sensible :

À travers leur sommeil,
Les effroyables morts sans souffle et sans paroles
Se sentent frissonner dans toutes ces corolles
Qui tremblent au soleil³⁹ !

En janvier 1858, soit deux ans après la publication des *Contemplations*, Gautier publie pour la première fois, dans *L'Artiste*, le poème « Bûchers et tombeaux », qui prend place ensuite dans l'édition de 1858 d'*Émaux et Camées*. Comme en réponse à Hugo – mais aussi à Baudelaire, puisque le poème « Une Charogne » est publié dans *Les Fleurs du mal* en 1857 –, Gautier y déplore que l'art chrétien fasse voir le squelette : au « temps heureux de l'Art païen », « le squelette était invisible » ; « Pas de cadavre sous la tombe, / Spectre hideux de l'être cher, / Comme d'un vêtement qui tombe / Se déshabillant de sa chair⁴⁰. » Comment ne pas reconnaître dans ces quelques vers le souvenir des « chairs en haillons » que décrit le poème « Pleurs dans la nuit » ? ou celui des « vivants haillons » d'où sortent des larves dans « La Charogne »⁴¹ ? À ce refus du squelette, Gautier associe à nouveau le marbre de Paros :

Reviens, reviens, bel Art antique,
De ton paros étincelant
Couvrir ce squelette gothique ;
Dévore-le, bûcher brûlant⁴² !

L'art, pour Gautier, doit préserver la beauté par sa perfection formelle : le marbre de Paros est la métaphore de la poésie lyrique vouée à cette perfection – qui prend par exemple la forme, dans *Émaux et Camées*, de la série des quatrains d'octosyllabes à rimes croisées, ou encore celle des défis formels, tels que l'apparition de l'adjectif « blanc » ou de ses dérivés dans chacun des dix-huit quatrains de « Symphonie en blanc majeur ».

Pour Hugo, au contraire, la poésie enregistre un processus, une transmutation. Le poème « Vere novo » en est un exemple parmi beaucoup d'autres. Censé avoir été écrit en « mai 1831 », il a été achevé en réalité le 14 octobre 1854, six mois après « Pleurs dans la nuit », poème avec lequel il entre paradoxalement en résonance : sous une forme bien plus légère (le poème s'ouvre sur l'image du « matin [qui] rit », à rebours des « pleurs » dans la « nuit »), il évoque en effet lui aussi la recomposition de la matière, puisqu'il décrit la façon dont les « billets doux » que s'écrivent les amants se transforment, une fois déchirés, en « papillons blancs ». Ce n'est donc plus seulement la matière qui se recompose, mais aussi le langage :

Comme le matin rit sur les roses en pleurs !
Oh ! les charmants petits amoureux qu'ont les fleurs !
Ce n'est dans les jasmins, ce n'est dans les pervenches
Qu'un éblouissement de folles ailes blanches
Qui vont, viennent, s'en vont, reviennent, se fermant,
Se rouvrant, dans un vaste et doux frémissement.
Ô printemps ! quand on songe à toutes les missives
Qui des amants rêveurs vont aux belles pensives,
À ces cœurs confiés au papier, à ce tas
De lettres que le feutre écrit au taffetas,
Aux messages d'amour, d'ivresse et de délire
Qu'on reçoit en avril et qu'en mai l'on déchire,
On croit voir s'envoler, au gré du vent joyeux,
Dans les prés, dans les bois, sur les eaux, dans les cieux,
Et rôder en tous lieux, cherchant partout une âme,
Et courir à la fleur en sortant de la femme,
Les petits morceaux blancs, chassés en tourbillons,
De tous les billets doux, devenus papillons⁴³.

Le poème décrit moins les papillons que leur mouvement, qui est la vie même. Ce n'est tout d'abord « qu'un éblouissement de folles

ailes blanches » : celui qui est ébloui est aveuglé par une lumière trop vive ; les papillons ne sont pas vus : seuls sont perçus des mouvements insaisissables pour l'œil, et c'est cet effet optique qui suscite l'émotion. Cet éblouissement motive l'énumération de verbes qui occupe le vers suivant : « Qui vont, viennent, s'en vont, reviennent, se fermant, / Se rouvrant, dans un vaste et doux frémissement ». Les variations sur les verbes « aller » et « venir », l'allitération en « v » et l'assonance en « an » rendent sensible l'extrême rapidité des mouvements, que l'œil ne parvient pas à décomposer : il ne perçoit qu'un « éblouissement » et un « frémissement ». Une seule phrase occupe les douze derniers alexandrins du poème, structurée en une subordonnée : « quand on songe... » et une principale : « On croit voir... ». Elle évoque le cheminement de la rêverie : le songe mène à une vision, c'est-à-dire à une révélation – la nature est faite de langage. La parole y circule, vivante et sans cesse recomposée : « les missives / Qui des amants rêveurs vont aux belles pensives » sont destinées à être déchirées en « petits morceaux blancs » et à se disperser dans la nature pour continuer à parler en elle : leurs fragments, devenus papillons, « cherche[ent] partout une âme », parce qu'il y a une âme dans chaque fleur, selon la loi de la métempsychose qui accompagne, chez Hugo, celle de la recombinaison de la matière : les atomes migrent comme les âmes, qui se réincarnent dans des êtres vivants ou des objets inertes. Le réel n'est jamais qu'un état transitoire de la vaste circulation des mots, des âmes, de la matière.

Quel effet a eu la lecture des *Contemplations* sur Gautier ? Le dialogue des deux poètes se poursuit bien au-delà des années 1850, puisque dans « Les marches de marbre rose », texte publié par Gautier en 1871 auquel Martine Lavaud a consacré un article éclairant⁴⁴, le processus de recombinaison de la matière s'achève : la chair nourrit désormais le marbre, et non plus seulement l'inverse. Décrivant les marches du petit Trianon que Musset a décrites avant lui, Gautier note en effet : « À cette ombre s'abritaient les trois marches célébrées par le poète avec leur ton de rose pâlie, leurs transparences azurées, d'un marbre si frais, si vivant, si pareil à de la chair, qu'on ose à peine y poser le pied de peur de froisser le sein d'une déesse⁴⁵. » Cet achèvement du cycle de la matière, qui rend sensible « le souvenir de la chair dont le marbre s'est nourri »⁴⁶, a sans doute également quelque chose à voir avec les *circonstances* de l'écriture que le texte décrit : il fait partie des *Tableaux de siège* dans lesquels Gautier rend compte des ravages de la Commune. Gautier est alors à Versailles, « écoutant les nouvelles, faisant des conjectures sur les événements » :

« On nous disait : La barricade du pont de Neuilly a été enlevée par nos troupes, et nous répondions intérieurement : – Sur trois marches de marbre rose⁴⁷. » « Nos » troupes, dit l’interlocuteur du poète, l’englobant dans le camp des Versaillais. Gautier esquive cette assignation en se réfugiant – lui qui est déjà réfugié à Versailles depuis le mois de mars⁴⁸ – dans sa rêverie sur les marches de marbre rose. Cela peut être perçu comme une façon, pour lui, d’échapper au moment politique en réaffirmant l’éternité de l’art ; mais c’est aussi une façon indirecte d’enregistrer les massacres contemporains : la « chair » qui nourrit le « marbre », c’est aussi celle des Communards dont l’art devra bien faire quelque chose. « Il faisait ce jour-là un de ces ciels fouettés de blanc et de bleu », note encore Gautier ; « les oiseaux chantaient et l’imperturbable sérénité de la nature ne se troublait pas pour quelques coups de canon lointains. Malgré les querelles et les fureurs des hommes, le printemps continuait paisiblement son ouvrage »⁴⁹. Mais la phrase de Musset rompt à nouveau cette quiétude « avec un ton de reproche amical »⁵⁰, contraignant le poète à traverser le parc de Versailles jusqu’aux trois marches de marbre. Celles-ci une fois atteintes, le poète se récite les vers que Musset adresse au marbre :

144 -

Quand sur toi leur scie a grincé,
Ces tailleurs de pierre ont blessé
Quelque Vénus dormant encore,
Et la pourpre qui te colore
Te vient du sang qu’elle a versé⁵¹.

L’art doit recomposer le sang versé : telle est la leçon, informulée et informulable pour celui qui considérait les Communards comme des « barbares »⁵², qui semble conclure le pèlerinage de Gautier sur les marches de marbre rose au printemps 1871.

NOTES

1. Ces trois textes se situent, dans l’édition d’*Émaux et Camées* dans la collection « Poésie/ Gallimard » (Paris, 1981), p. 26, p. 29 et p. 42. C’est à cette édition que nous nous référerons désormais.

2. *Émaux et Camées*, p. 27

3. *Ibid.*, p. 30.

4. *Ibid.*, p. 43.

5. *Ibid.*, « Variations sur le carnaval de Venise », p. 38, et « Contralto », p. 51.
6. *Ibid.*, p. 79.
7. *Ibid.*, p. 27.
8. *Ibid.*, p. 30.
9. *Ibid.*, p. 46 et p. 106.
10. Victor HUGO, *Les Chants du crépuscule*, XXII, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », tome « Poésie I », 1985, p. 752. Le texte est daté du 18 février 1834.
11. Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, tome I, Notes et variantes de P. ALBOUY, p. 875.
12. La première est actuellement exposée au Musée du Louvre, la seconde au Musée de Grenoble.
13. David SCOTT, « Écrire le nu au XIX^e siècle », *Romantisme*, CDU-SEDES, 1989, n°63, p. 93-95.
14. Actuellement exposée au Musée Fabre de Montpellier.
15. Actuellement exposée au Musée d'Orsay.
16. T. GAUTIER, *Salon de 1847*, Paris, Hetzel, 1847, p. 200.
17. *Ibid.*, p. 208.
18. Jean-Luc STEINMETZ, « Ombelles sur tombeaux. Gautier poète frénétique ? », *Europe*, n° 601, mai 1979, p. 36.
19. *Ibid.*, p. 35-36.
20. T. Gautier, *Émaux et Camées*, éd. citée, p. 28.
21. *Ibid.*, p. 30-31.
22. *Ibid.*, p. 42-43.
23. *Ibid.*, p. 44.
24. HUGO, *Les Contemplations*, III, 5, « Quia pulvis es », Paris, Le Livre de Poche, « Classique », 2002, p. 188. Tous les poèmes des *Contemplations* seront cités dans cette édition.
25. *Ibid.*, VI, 26, « Ce que dit la Bouche d'ombre », p. 512.
26. *Ibid.*, « À celle qui est restée en France », p. 538.
27. *Ibid.*, I, 18, « Les oiseaux », p. 88.
28. *Ibid.*, V, 5, « À Mademoiselle Louise B. », p. 335.
29. *Ibid.*, V, 14, « Claire P. », p. 357.
30. BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1976, p. 489.
31. Hugo, *Les Contemplations*, V, 14, « Claire P. », p. 357.
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*, II, 7, p. 124.
34. Martine LAVAUD, « La chair et le marbre : petit traité de décomposition », in « Théophile Gautier (1811-2011) : le Bicentenaire », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 33, 2011, p. 132.

35. *Ibid.*, p. 134.
36. T. Gautier, *Émaux et Camées*, éd. citée, p. 26-27.
37. Hugo, *Les Contemplations*, VI, 6, « Pleurs dans la nuit », X, éd. citée, p. 420.
38. Gautier, « Affinités secrètes », *Émaux et Camées*, p. 27.
39. Hugo, *ibid.*, p. 420.
40. Gautier, « Bûchers et tombeaux », *Émaux et Camées*, p. 92.
41. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de Poche, « Classique », éd. de J. E. JACKSON, 1999, p. 78.
42. Gautier, *ibid.*, p. 95.
43. Hugo, *Les Contemplations*, I, 12, p. 70.
44. M. LAUDAUD, « “Les trois marches de marbre rose” ou la petite phrase du romantisme – Gautier archéologue de la “génération Musset” », *Romantisme*, n° 147, p. 69-80, Paris, A. Colin, 2010/1.
45. T. GAUTIER, « Les marches de marbre rose », *Tableaux de siège*, ch. XIX, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1871, p. 258.
46. M. Lavaud, « La chair et le marbre : petit traité de décomposition », *op. cit.*, p. 134.
47. T. Gautier, « Les marches de marbres rose », p. 248-249.
48. Voir A. UBERSFELD, *Théophile Gautier*, Paris, Stock, 1992, p. 451.
49. T. Gautier, « Les marches de marbres rose », p. 256.
50. *Ibid.*
51. *Ibid.*, p. 258. La strophe est tirée du poème de MUSSET « Sur trois marches de marbre rose », *Poésies nouvelles (1836-1852)*, Paris, Charpentier, 1857 ; voir *Premières Poésies – Poésies nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 421-427. Le poème date de 1848.
52. *Ibid.*, « Les barbares modernes », p. 235.

Les scènes optiques chez Hugo et Gautier

Serge ZENKINE

Comme beaucoup d'écrivains romantiques, Victor Hugo et Théophile Gautier ont tous les deux abondamment usé d'images visuelles. Il est hors de question de les explorer toutes ici ; on se limitera à quelques textes lyriques et romanesques (en laissant de côté les feuilletons, les articles critiques et les récits de voyage) qui mettent en scène l'acte même de regarder, de se poser devant un objet visible et de tenir un discours à son sujet. Il s'agira moins de la nature interne et proprement visuelle de ces images que de leur traitement verbal.

Certes, beaucoup d'images et de formes de leur description sont communes aux deux auteurs, voire font partie d'un fonds universel. Telle est la *vision* spirituelle et plus ou moins métaphysique, que ces deux romantiques ont héritée de la culture poétique classique ; on la trouve par exemple dans *La Comédie de la Mort* de Gautier et dans plusieurs poèmes de Hugo : « Vision » (*Odes et ballades* ; la vision y est moins visuelle qu'auditive), « La Pente de la rêverie » (*Les Feuilles d'automne*), ou encore dans quelques textes où la faculté visionnaire est prêtée à des personnages comme Albert Dürer (« À Albert Dürer », *Les Voix intérieures*) ou Piranèse (« Puits de l'Inde ! tombeaux ! monuments constellés ! », *Les Rayons et les ombres*). Tel est aussi le topos classique de *locus amoenus*, repris par Gautier pour décrire un château où se déroule l'intrigue de *Mademoiselle de Maupin* (chapitre IV), et par Hugo surtout dans les *Chansons des rues et des bois*, situant ces *loci* en banlieue parisienne. Tel est encore le spectacle d'une *procession*, qui permet d'adapter la spatialité de l'événement à la linéarité du récit (« Pas d'armes du roi Jean » et « La Fiancée du timbalier » dans *Odes et ballades* de Hugo, le couronnement carnavalesque de Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris*, et d'autre part « Les Vieux de la vieille » dans *Émaux et camées* de Gautier). Tel est enfin le *tableau allégorique*, qui chez les romantiques a pris la forme d'une impression commentée, les « choses vues » fournissant le prétexte à des méditations d'ordre philosophique ; les exemples sont très nombreux chez les deux auteurs¹.

- 147

Ceci dit, la scène optique se présente différemment dans les œuvres des deux auteurs. Il y a deux poèmes où Gautier et Hugo se réfèrent expressément l'un à l'autre et ces références croisées concernent curieusement dans les deux cas des impressions visuelles. Le poème de Hugo « Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 », daté de 1839 (*Les Rayons et les ombres*) invoque Gautier dessinateur (« Oh ! si Gautier me prêtait son crayon... »)² avant d'esquisser le portrait chargé d'un principal de collège. Quelques années plus tôt, dans « Notre-Dame » (*Comédie de la Mort*, le manuscrit porte la date du 2 octobre 1832 et le sous-titre « Ode, à Victor Hugo »), Gautier se souvenait de Hugo romancier :

Pour me refaire au grand et me rélargir l'âme,
Ton livre dans ma poche, aux tours de Notre-Dame,
Je suis allé souvent, Victor,
A huit heures, l'été, quand le soleil se couche...³

Ainsi, le poète aîné considère son cadet comme un dessinateur tandis que celui-ci le vénère comme un écrivain⁴, tout en renvoyant aux descriptions pittoresques de *Notre-Dame de Paris* (1831). À l'un, le crayon et l'image visuelle et à l'autre, le livre et le discours littéraire.

148 -

Le même recueil poétique de Gautier, *La Comédie de la Mort* (1838), se termine par un long poème reprenant le thème du paysage vu du haut d'une cathédrale : c'est « Le sommet de la tour ». Il s'agit d'une version plus abstraite, sans localisation topographique⁵, d'une expérience panoramique que Victor Hugo a rendue célèbre dans son roman. Or dans les deux poèmes de Gautier la manière de décrire le panorama est différente de l'original hugolien. Le poète n'évoque que peu de détails de l'édifice et du paysage qui s'ouvre à la vue depuis son sommet (dans « Notre-Dame » : « guivres et basilics, dragons et nains fantasques », des « losanges de plomb du vitrail diaphane », la « bête apocalyptique » de la ville, de « frêles cheminées », « des aiguilles, des tours, des coupoles, des dômes »⁶ ; dans « Le Sommet de la tour » : « les guivres, les dragons et les formes étranges » des sculptures, l'« ardente brume », enfin « la campagne à plus de trente lieues »⁷). Il fait un tableau momentané et contemporain, pour le terminer dans le premier poème par une lamentation sur la déchéance de Paris au XIX^e siècle, et dans le second par une méditation sur ses propres capacités créatrices. Hugo, dans son roman, avait une autre ambition, impersonnelle et historienne : sa description de Paris tel qu'on le voit du haut de la cathédrale a une dimension temporelle, c'est

un plan historique de la ville, avec d'anciennes enceintes déjà disparues et des quartiers bâtis au cours des âges. Loin de se limiter aux données purement optiques, le narrateur cite, comme un guide touristique, maint palais et églises, subsistant ou non à sa propre époque, pour toujours les nommer et parfois rapporter quelques faits de leur histoire :

C'était, à la tête du Pont-aux-Changeurs derrière lequel on voyait mousser la Seine sous les roues du Pont-aux-Meuniers, c'était le Châtelet, non plus tour romaine comme sous Julien l'Apostat, mais tour féodale du treizième siècle, et d'une pierre si dure que le pic en trois heures n'en levait pas l'épaisseur du poing. C'était le riche clocher carré de Saint-Jacques-de-la-Boucherie, avec ses angles tout émoussés de sculptures, déjà admirable, quoiqu'il ne fût pas achevé au quinzième siècle. Il lui manquait en particulier ces quatre monstres qui, aujourd'hui encore, perchés aux encoignures de son toit, ont l'air de quatre sphinx qui donnent à deviner au nouveau Paris l'énigme de l'ancien ; Rault, le sculpteur, ne les posa qu'en 1526, et il eut vingt francs pour sa peine⁸.

Gautier esquisse une image naïve, faite de ce qu'on voit – Hugo produit une image érudite, en y ajoutant beaucoup de ce qu'on ne peut que savoir. Gautier peint un tableau, Hugo dessine une carte ; car la carte se définit moins par son exactitude réduite que par les légendes qui l'accompagnent et qui apposent un discours à l'image. S'il lui faut trouver une métaphore globale caractérisant la disposition de la ville, Gautier choisit un poisson, un monstre visible (« Comme un requin, ouvrant ses immenses mâchoires, / Elle mord l'horizon de ses mille dents noires... »⁹) ; et Hugo, pour l'île de la Cité, a recours à une autre métaphore maritime, prise à une tradition livresque et héraldique – c'est le navire, l'emblème officiel de Paris, qui pourrait bien figurer sur une vieille carte :

L'île de la Cité, comme dit Sauval, qui à travers son fatras a quelquefois de ces bonnes fortunes de style, l'île de la Cité est faite comme un grand navire enfoncé dans la vase et échoué au fil de l'eau vers le milieu de la Seine¹⁰.

« Carte d'Europe » est le titre d'un poème des *Châtiments*, et l'imaginaire cartographique et héraldique se fait souvent sentir chez Hugo : en décrivant une bataille navale vue d'en haut, il se plaît à la légender avec des drapeaux de différents royaumes et empires représentés par leurs vaisseaux (« Canaris », *Les Orientales*), et avant de commencer son récit de la bataille de Waterloo, il s'arrête sur la disposition des lieux où elle s'est déroulée (*Les Misérables*, deuxième partie, livre I, chap. II). Il y a plus : même s'il s'agit d'un espace labyrinthique, par définition brouillant les perspectives visuelles, Hugo détaille longuement sa topographie historique, inaccessible à l'homme qui va errer dans ce labyrinthe

(*Les Misérables*, cinquième partie, livre II, sur le cloaque parisien). Dans un petit poème narratif « Le Cimetière d'Eylau » (*La Légende des siècles*), la limitation de l'horizon visuel s'élabore en une histoire dramatique : au cours d'une bataille, une compagnie isolée de soldats français tient héroïquement sa position sans avoir la moindre idée de ce qui se passe autour d'eux (la neige qui tombe leur obstrue la vue). Ce n'est qu'après la victoire que les survivants de la compagnie décimée apprennent qu'ils ont occupé le point principal, au centre même du combat : c'est comme s'ils s'étaient enfin élevés au-dessus de la mêlée, comme si une carte de la bataille leur avait été révélée.

À comparer un récit labyrinthique de Gautier, se référant aux *Prisons* de Piranèse, dans *Mademoiselle Dafné* : le héros traverse des catacombes romaines en remarquant par-ci, par-là quelques vestiges historiques (des graffitis des premiers chrétiens, un ancien refuge des brigands), mais le récit est focalisé sur lui, l'auteur ne fournit aucune information externe, n'évoque aucun tableau global ; même si au début il a décrit un vieux palais situé à la surface et surplombant les souterrains, l'espace principal de la nouvelle est bien sous terre. Les mêmes procédés narratifs sont à l'œuvre dans le prologue du *Roman de la momie*, où l'on explore le labyrinthe d'un ancien sépulcre égyptien.

150 -

Voici donc la première différence entre les deux auteurs dans leur traitement des scènes optiques : si Gautier, selon son propre mot, est celui « pour qui le monde visible existe », Hugo, lui, même en contemplant de grands tableaux panoramiques, cherche à rendre son monde *lisible*. Celui-ci donne à voir des images rhétoriques (allégoriques, signifiantes) tandis que celui-là semble fasciné par des images immanentes, sans autre signification qu'esthétique. Même dans l'*ekphrasis* d'un objet de dimensions réduites, comme un vase chinois, Hugo le charge de significations morales et politiques pour en faire une leçon ironique à ses petits-enfants :

Je l'aimais, je l'avais acheté sur les quais,
Et parfois aux marmots pensifs je l'expliquais.
Voici l'Yak ; voici le singe quadrumane ;
Ceci c'est un docteur peut-être, ou bien un âne ;
Il dit la messe, à moins qu'il ne dise hi-han ;
Ça c'est un mandarin qu'on nomme aussi kohan ;
Il faut qu'il soit savant, puisqu'il a ce gros ventre.
Attention, ceci, c'est le tigre en son antre,
Le hibou dans son trou, le roi dans son palais,
Le diable en son enfer ; voyez comme ils sont laids !

« Le Pot cassé », *L'Art d'être grand-père*¹¹

Mais le plus souvent les objets des scènes optiques chez Hugo sont des paysages et des tableaux de grande envergure ; au point que parfois ces descriptions basculent vers des visions de néant, comme dans le poème déjà mentionné « Puits de l'Inde ! tombeaux ! monuments constellés ! » (*Les Rayons et les ombres*) ou dans « Ce que dit la bouche d'ombre » (*Les Contemplations*). Chez Gautier au contraire, les grandes visions disparaissent progressivement après les années 1830 (mis à part quelques récits de voyages), et les *ekphrasis* des objets d'art tendent à s'y substituer ; le titre d'*Émaux et camées* est surtout représentatif de cette évolution. Or déjà les premières poésies en témoignent, surtout quelques pièces qui *encadrent* les objets ou les paysages représentés. Gautier le déclare ouvertement ; il intitule ses poèmes « Pan de mur »¹² ou « Point de vue »¹³, il assimile ses descriptions à des tableaux de peintres :

C'est un tableau tout fait qui vaut qu'on l'étudie,
Mais il faut pour le rendre une touche hardie,
Une palette riche où luise plus d'un ton,
Celle de Boulanger ou bien de Bonnington¹⁴.

Ou bien au début d'*Albertus* :

Il ne manque vraiment au tableau que le cadre
Avec un clou pour l'accrocher¹⁵.

Et dans « Le Thermodon » (*La Comédie de la Mort*), où la vision d'un combat mythique est réduite jusqu'à une copie peinte ou gravée d'un tableau, accrochée au mur :

J'ai, dans mon cabinet, une bataille énorme
Qui s'agite et se tord comme un serpent difforme...¹⁶

Le cadre peut être formé d'enceintes matérielles qui isolent un espace de rêve dans un paysage réel :

J'ai regardé bien longtemps par la grille,
C'était un parc dans le goût de Watteau...¹⁷

Chez Hugo, les tableaux encadrés sont rares ; un texte poétique qui aurait pu s'en approcher, « Fenêtres ouvertes » (*L'Art d'être grand-père*), fait passer par le cadre de la fenêtre des perceptions non visuelles mais auditives – des voix, des bruits, enfin le « souffle immense de la mer »¹⁸, celle-ci étant un élément illimité et qui dépasse tous les cadres possibles. Le cadre, quand il est là, sert plutôt à présenter des images *grotesques*, comme dans cette scène de *Notre-Dame de Paris* (II, V) où la foule regarde apparaître dans une rosette de chapelle des têtes de plus en plus hideuses, avant d'en élire Quasimodo comme roi¹⁹.

La tendance à circonscrire et encadrer l'image visuelle produit dans l'œuvre romanesque de Gautier un effet absent, semble-t-il, chez Hugo : c'est ce que j'appelle *l'image intradiégétique*, une représentation visuelle figurant dans une intrigue narrative à titre d'actant, de personnage. Cette configuration caractérise certains contes fantastiques dans la lignée d'Hoffmann, comme *La Cafetière*, *Omphale* et *Deux acteurs pour un rôle* : le premier fait s'animer de vieux portraits, le second raconte l'histoire d'une « tapisserie amoureuse », objet d'une passion adolescente, et le troisième met en scène, au sens littéral, une figure théâtrale du Diable qui sort de son rôle. Plus originales sont quelques autres nouvelles : *La Toison d'or*, où l'image intradiégétique, la Marie-Madeleine d'un triptyque de Rubens, en l'absence de tout surnaturel, devient l'objet de la quête amoureuse d'un esthète parisien ; ou *Arria Marcella* dont l'héroïne est ressuscitée à partir d'une image naturelle, le moulage accidentel d'un corps retrouvé dans les fouilles de Pompéi. Les images intradiégétiques, qu'elles soient fantastiques ou non, ont la faculté de fasciner le héros qui les voit, de se détacher à ses yeux du monde ordinaire ; l'aura magique leur sert de cadre.

152 - C'est la deuxième différence des scènes optiques selon Hugo et Gautier : chez le premier les images visuelles (paysages, portraits, etc.) se passent de cadre et de point de vue particulier, tandis que le second pratique davantage une vision focalisée, avec une perspective bien définie et limitée par un cadre comme en peinture classique.

La perspective visuelle est particulièrement complexe chez les deux auteurs, et dans son traitement ils convergent autant que divergent. Certaines scènes romanesques et lyriques chez Hugo sont agencées selon une perspective mobile. Dans un poème des *Contemplations*, intitulé « Lettre », le poète commence par décrire un *locus amœnus* situé en Normandie, le paysage rustique et la vie laborieuse des habitants – « voilà les premiers plans », dit-il, et puis il regarde au loin, vers l'immensité :

Je vois en pleine mer passer superbement
Au-dessus des pignons du tranquille village
Quelque navire ailé qui fait un long voyage...²⁰

« Au-dessus des pignons » doit se comprendre comme « près de la côte », la perspective se révèle courte. Et dans un autre poème, « Choses écrites à Créteil » (*Les Chansons des rues et des bois*) :

Sachez qu'hier, de ma lucarne,
J'ai vu, j'ai couvert de clins d'yeux

Une fille qui dans la Marne
Lavait des torchons radieux²¹.

Ce tableau de genre regardé de loin et encadré d'une lucarne ne dure qu'un moment, car aussitôt après le spectateur/narrateur descend nonchalamment de son poste d'observation, s'approche de la belle blanchisseuse et, dans un *locus amoenus* typique, lui tient un discours galant qui finit par un baiser. L'image visuelle se dissipe pour céder la place à une communication corporelle.

Les images intradiégétiques chez Gautier s'approchent elles aussi du spectateur, ou bien c'est lui qui entre en contact avec elles. La figure d'Omphale descend de sa tapisserie pour s'asseoir sur le lit d'un garçon émerveillé ; le héros dilettante de *La Toison d'or*, amoureux de la Madeleine peinte, monte sur une échelle pour toucher la surface de la toile, et ce n'est qu'au bout de quelque temps et de quelques malentendus qu'il saura substituer à la figure imaginaire l'amour d'une jeune fille réelle. On se souvient de la myopie de Théophile Gautier ; mais la proximité des images visuelles tient chez lui à toute une esthétique du « chez-soi », selon laquelle on collectionne les représentations artificielles et les garde à la maison, à la portée de l'œil et presque de la main²². C'est ce que font parmi d'autres deux personnages des *Jeunes-France*, Élias Wildmanstadius dans la nouvelle de ce nom et Philadelphie dans *Le Bol de punch*.

La perspective lointaine domine dans les scènes optiques hugoliennes, au point même d'exclure tout spectateur humain. Un tableau panoramique ajouté tardivement au roman *Notre-Dame de Paris* (II, III) s'intitule « Paris à vol d'oiseau » et la métaphore sera reprise à la fin du chapitre : « Voilà le Paris que voyaient du haut des tours de Notre-Dame les corbeaux qui vivaient en 1482²³. » L'observateur humain est remplacé par des oiseaux, ce qui ne s'accorde guère avec le contenu du chapitre érudit, les corbeaux ayant pu voir les édifices mais bien entendu non pas connaître leurs noms et leur histoire. L'auteur a besoin de cette fiction pour rendre sa perspective impersonnelle – à la différence de Gautier qui, empruntant le motif de la montée, termine « Le Sommet de la tour » par un morceau lyrique sur sa propre vocation poétique et la difficulté de l'accomplir. Lorsque Gautier semble reprendre à Hugo l'idée de regard surplombant et inhumain, il la parodie subtilement : dans un chapitre du *Voyage en Russie*, « Un bal au Palais d'Hiver », il invente la fiction d'un œil « qu'il n'est pas besoin de supposer joint à aucun corps »²⁴ et qui épie une fête impériale tout en voltigeant sous le plafond.

Le même effet parodique se produit lorsque l'acte de regarder d'en haut est confié à cet autre personnage non-humain qu'est le nuage. Chez

Hugo, le poème « Le Feu du ciel » (la pièce inaugurale des *Orientales*) fait se succéder des tableaux de plusieurs pays du monde ancien, que traverse un nuage de feu en demandant chaque fois à Dieu : « Où faut-il s'arrêter²⁵ ? », pour s'écrouler finalement sur Sodome et Gomorrhe. Le nuage spectateur, servant de relais entre le lecteur et le monde représenté, est aussi un acteur de première importance. Tout différent est le nuage dans le poème de Gautier, qui, « sur l'arc du ciel [...] accoudé »²⁶, regarde nonchalamment se baigner une belle sultane : il n'agit point, il ne fait qu'observer (« Le nuage », *La Comédie de la Mort*). Il inaugure une série de voyeurs érotiques dans la prose et la poésie de Gautier : le voyeur malgré lui Gygès (*Le Roi Candaulé*) et deux spectateurs du strip-tease amoureux – d'Albert (*Mademoiselle de Maupin*, chapitre XVI) et le « doux rêveur » du « Poème de la femme » (*Émaux et camées*)²⁷. Ces personnages demeurent immobiles et distants, comme un spectateur de théâtre accoudé sur le bord de sa loge ou comme un amant qui retient ses désirs pour contempler sa maîtresse avant de la prendre dans ses bras.

Aux personnages de Hugo, la distance physique n'adoucit pas les tragédies qu'ils vivent. La jeune fille qui regarde passer un défilé militaire en y cherchant son amant finira par comprendre qu'il n'est plus (« La Fiancée du timbalier », *Odes et ballades*). Quasimodo et Claude Frollo regardent de loin exécuter une jeune fille qu'ils aiment tous les deux, et l'un d'eux va se venger de l'autre :

Il [Quasimodo] vit ainsi ce que le prêtre regardait. L'échelle était dressée près du gibet permanent. Il y avait quelque peuple dans la place et beaucoup de soldats. Un homme traînait sur le pavé une chose blanche à laquelle une chose noire était accrochée. Cet homme s'arrêta au pied du gibet²⁸...

Gilliatt, dans la scène finale des *Travailleurs de la mer*, voit longtemps s'éloigner un vaisseau emportant sa bien-aimée, avant d'être lui-même englouti par la mer : « L'œil de Gilliatt, attaché au loin sur le sloop, restait fixe²⁹ ».

Chez Hugo, voir n'est pas innocent, ce qu'on voit ne reste pas passif, il peut vous regarder aussi et son regard est dangereux.

Enfants, voici des bœufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers³⁰ !

– c'est ainsi que le refrain de « La Légende de la nonne » (*Odes et ballades*) avertit ses auditeurs présumés contre le regard des bêtes. Et regarder un gouffre, sonder l'invisible, c'est s'y perdre, du moins spirituellement :

Mon esprit plongea donc sous ce flot inconnu,
Au profond de l'abîme il nagea seul et nu,
Toujours de l'ineffable allant à l'invisible...
Soudain il s'en revint avec un cri terrible,
Ébloui, haletant, stupide, épouvanté,
Car il avait au fond trouvé l'éternité³¹.

Chez Gautier le thème du regard actif et puissant est aussi récurrent, dans *Jettatura* il forme l'enjeu d'une intrigue fantastique. La fascination d'un regard est le thème d'un madrigal contenu dans *Émaux et camées* :

Un pouvoir magique m'entraîne
Vers l'abîme de ce regard,
Comme au sein des eaux la sirène
Attirait Harald Harfagar³².

Or, dès 1840 Gautier avait donné une version plus apaisée du regard, où les yeux bleus des lacs de montagne se tournent paisiblement vers le ciel, et non vers leur spectateur :

Et ce sont les yeux bleus, au regard calme et doux,
Par lesquels la montagne en extase contemple,
Forgeant quelque soleil dans le fond de son temple,
Dieu, l'ouvrier jaloux³³ !

Le spectacle est donc chez Gautier troublant sans être fatal. Il est savamment ordonné selon des plans comme dans l'ouverture descriptive d'*Une nuit de Cléopâtre*, anticipant la technique de montage cinématographique (paysage du Nil – plan général de la barque – intérieur de la cabine royale – portrait de la reine). Il est à admirer plutôt qu'à redouter. La sécurité du spectateur est la troisième différence entre les scènes optiques de Hugo et Gautier.

Comment peut-on résumer ces antithèses – l'indépendance du visuel *vs.* sa soumission au discursif, encadrement *vs.* non-limitation du champ visuel, position exposée *vs.* en sécurité du spectateur face au spectacle ? L'opposition de « grandes » et « petites » scènes optiques, d'une vision transcendante chez Hugo et d'une vision immanente chez Gautier, pourrait s'expliquer par des catégories esthétiques de l'époque. En effet, les images visuelles hugoliennes sont en règle générale sublimes (ou grotesques) et en ce sens dépassant le visible comme tel : « l'œuvre invisible est sublime »³⁴, tandis que celles de Gautier relèvent davantage du beau (ou du grotesque)³⁵. Mais les deux oppositions ne se recoupent pas complètement : en effet, on trouve une perspective sublime et qui fuit

la vue de l'œil, à la fin du « Sommet de la tour » de Gautier, ou *l'ekphrasis* d'un objet domestique dans « Le Pot cassé » de Hugo.

Un deuxième couple conceptuel pourrait aussi rendre compte des différences entre les deux auteurs dans le traitement du visuel. Paolo Tortonese a appliqué aux textes psychédéliques de Gautier comme *Le Club des Hachichins* la distinction proposée par les aliénistes du XIX^e siècle entre l'*illusion* et l'*hallucination*, celle-ci étant plus indépendante de la réalité que celle-là³⁶. En extrapolant cette hypothèse, on dirait que les images visuelles chez Gautier sont plus illusoire qu'hallucinatoire, c'est-à-dire mieux contrôlées et tenues en bride que celles de Hugo. Tout en les multipliant, Gautier ne les laisse pas se contaminer par le discours, ni envahir trop d'espace, ni mettre en question la sérénité de l'observateur artiste. C'est un signe de sa maîtrise mais aussi d'un certain assagissement du romantisme dans sa poésie et sa prose.

Enfin une troisième explication conceptuelle serait possible, qui porte sur des régimes esthétiques proprement dits, à savoir la distinction de l'*illusion* et du *témoignage*. Le traitement du visuel chez Hugo vise à créer une illusion – *in-lusio*, implication, « immersion » du lecteur dans un spectacle relaté (voir le goût de Hugo pour le théâtre et le dramatique). Gautier en revanche se préoccupe (dans ses poèmes, romans et nouvelles – mais pas dans certains contes comme *Le Nid de rossignols* ou *Le Chevalier double*) d'interposer entre les événements et le lecteur une instance de témoin spectateur situé à distance. La distinction de ces deux régimes, qui se laisse suivre non seulement dans l'emploi du visuel mais dans l'organisation générale des textes narratifs, pourrait être à la source des tendances « romantiques » et « réalistes » dans la littérature du XIX^e siècle.

156 -

NOTES

1. Voir Michael BACKES, *Die Figuren der romantischen Vision : Victor Hugo als Paradigma*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994.

2. Victor HUGO, *Œuvres poétiques*, édition Pierre Albouy, t. 1, Pléiade, 1976, p. 1064. Dans la suite, cette édition sera désignée par le sigle *OP*.

3. Théophile GAUTIER, *Œuvres poétiques complètes*, édition Michel Brix, Bartillat, 2004, p. 271. Dans la suite, cette édition sera désignée par le sigle *OPC*. Je me réfère à cette édition, sans avoir pu consulter les deux volumes de l'œuvre poétique de Gautier, préparés par Peter Whyte et François Brunet pour les *Œuvres complètes* (2022).

4. Il est vrai qu'en 1838 et 1862 il devait aussi consacrer deux articles aux dessins de Hugo. Voir Théophile GAUTIER, *Victor Hugo*, choix de textes, introduction et notes par Françoise Court-Perez, Champion, 2000, p. 202-216.
5. On suppose que Gautier a dû s'inspirer cette fois-là de sa montée au clocher d'une autre cathédrale, celle d'Anvers en 1836.
6. *OPC*, p. 273-274.
7. *OPC*, p. 333-335.
8. Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. Les Travailleurs de la mer*, édition Jacques Seebacher et Yves Gohin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 129.
9. *OPC*, p. 333.
10. Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. Les Travailleurs de la mer*, p. 120.
11. *OP*, t. 3, p. 625.
12. 1832, *OPC*, p. 98.
13. 1832, *OPC*, p. 96.
14. *OPC*, p. 98.
15. *OPC*, p. 9.
16. *OPC*, p. 318.
17. « Watteau », 1834, *OPC*, p. 202.
18. *OP*, t. 3, p. 589.
19. Je remercie Delphine Gleizes de m'avoir rappelé cette scène. Beaucoup plus tard, dans *William Shakespeare* (1864), Hugo semble se souvenir du même dispositif visuel à des fins métaphoriques ; cette fois-là des têtes variées se relayent non plus dans un cadre matériel mais derrière un « masque » virtuel : « Ainsi, cet immense masque humain, chacun des génies l'essaye à son tour ; et telle est la force de l'âme qu'ils font passer par le trou mystérieux des yeux, que ce regard change le masque, et, de terrible, le fait comique, puis rêveur, puis désolé, puis jeune et souriant, etc. » (Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, Édition nationale, 1894, p. 265).
20. *OP*, t. 2, p. 540-541.
21. *OP*, t. 3, p. 73.
22. Voir Serge ZENKINE, « Le "chez soi" dans l'œuvre de Théophile Gautier », *BSTG*, n°13, 1991, p. 35-60.
23. Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. Les Travailleurs de la mer*, p. 132.
24. Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, édition Serge Zenkine et Natalia Mazour, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 142.
25. *OP*, t. 1, p. 588.
26. *OPC*, p. 181.
27. *OPC*, p. 447.
28. Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. Les Travailleurs de la mer*, p. 493.
29. *Ibid.*, p. 1016.

30. *OP*, t. 1, p. 335-340.

31. « La Pente de la rêverie », *Les Feuilles d'automne*, *OP*, t. 1, p. 774. Sur le thème des abîmes chez Hugo, voir Jean Gaudon, *Le Temps de contemplation. L'œuvre poétique de Victor Hugo des Misères au Seuil du gouffre (1845-1856)*, Flammarion, 1969, p. 279-298.

32. « Cærulei oculi », *Émaux et camées*, *OPC*, p. 475.

33. « Les Yeux bleus de la montagne », 1840, España, *OPC* 384

34. Victor HUGO, *Quatrevingt-treize*, Imprimerie nationale, Ollendorf, 1924, p. 337. Sur le sublime chez Hugo voir Suzanne GUERLAC, *The Impersonal Sublime: Hugo, Baudelaire, Lautréamont*, Stanford UP, 1990, p. 13-67.

35. On a beaucoup écrit sur le platonisme de Gautier, sur son culte du beau idéal, qu'il tenta d'explicitier lui-même dans son article « Du beau dans l'art ». Voir parmi d'autres Albert B. SMITH, *Ideal and Reality in the Fictional Narratives of Théophile Gautier*, Gainesville, The University of Florida Press, 1969.

36. « Gautier [...] cherche dans l'artifice hallucinatoire du hachich un moyen de rendre manifeste, dans la fiction, la dynamique de l'image » (Paolo TORTONESE, « Illusion et hallucination chez Gautier, Moreau de Tours et Baudelaire », *BSTG*, n° 28, 2006, p. 203). Les visions psychédéliquies, absentes chez Hugo, se concentrent surtout dans deux textes de Gautier, *La Pipe d'opium* et *Le Club des Hachichins*. Bien qu'il s'agisse là d'une « optique » intérieure, on y trouve tantôt des figures encadrées, tantôt des perspectives infinies (la chevauchée nocturne dans *La Pipe d'opium*, un topos romantique).

« Monsieur Victor Hugo dessinateur » : la critique de Gautier et sa postérité

Delphine GLEIZES

« Ces dessins [...] sont d'un poète, et ce poète est Victor Hugo. » C'est par ces mots que dans un premier article de juin 1838, « M. Victor Hugo dessinateur »¹, Gautier joue les apôtres en révélant au public la Bonne Nouvelle encore ignorée. L'ami Théophile, qui fut sans doute le premier commentateur à évoquer l'importance et le caractère novateur de cette création graphique, produit un discours qui détermine les contours d'une fortune critique. Sa force tient à la façon dont les traits esthétiques que Gautier identifie font converger lignes de force du romantisme et caractéristiques dominantes de l'œuvre de son chef de file : l'art de l'effet dramatique, la profondeur mélancolique, l'expressivité énergique. Ces textes fondateurs, qui ont été rassemblés et commentés par Françoise Court-Pérez² ainsi que par Pierre Georgel³, sont relativement peu nombreux au regard de la production critique de Gautier. Ils s'échelonnent sur une période assez longue au cours de laquelle s'approfondit la réflexion. Après l'article dans *La Presse* et sa déclinaison, partielle (III. 1) mais illustrée pour l'*Album cosmopolite*⁴, l'évocation du maître dessinateur se teinte d'amertume et de mélancolie à l'occasion de l'article que Gautier consacre à la « Vente du mobilier de Victor Hugo », désormais en exil, dans *La Presse*, le 7 juin 1852⁵. Enfin, une étude d'envergure est rédigée en 1862 (III. 2), à la demande du poète lui-même, pour accompagner ses dessins gravés par Paul Chenay et avec un cahier des charges assez précis.

L'impact sur la critique des analyses pionnières de Théophile Gautier fut important et durable. En raison du nombre foisonnant d'articles et d'essais, l'étude de cette fortune sera ici limitée au XIX^e et au premier XX^e siècles, en s'attardant sur l'autre borne considérable de la réflexion esthétique, le texte d'Henri Focillon en 1919⁶, mais sans s'interdire quelques incursions éclairantes dans la critique depuis 1950. Pour s'en tenir à cet empan chronologique, force est de constater que les auteurs, au premier chef Philippe Burty⁷, dans son étude détaillée de 1875, relisent

- 159

Gautier, tout comme Octave Uzanne⁸, dans son article, plus convenu, de 1892. Jules Claretie⁹, qui compare les dessins de Hugo aux réalisations de Gustave Doré et de Piranèse, cite lui aussi l'auteur de l'*Histoire du romantisme*. Émile Bertaux¹⁰, en bon historien de l'art, commence par faire l'inventaire de la bibliographie critique, qu'il hiérarchise en distinguant « les pages magnifiques de Théophile Gautier » et l'essai de Philippe Burty. Quant à Henri Focillon, s'il s'avère injustement sévère à l'encontre de Burty qui aurait étudié « sans ampleur » les dessins de Hugo, il souligne les apports de Bertaux qui « en a déterminé les caractères et l'évolution avec un rare et pénétrant savoir. » Mais c'est à Gautier que revient le plus vibrant hommage pour « les pages les plus éblouissantes et les plus compréhensives qu'il ait peut-être jamais écrites »¹¹. Cette dernière appréciation reflète bien le double rendement de la critique de Gautier qui, tout en se montrant subjugué par la puissance visuelle des dessins hugoliens, trouve l'occasion d'y affûter son propre style, d'y éprouver ses propres théories esthétiques, d'y configurer son propre regard. C'est donc à certains égards un Hugo enrichi de Gautier qui se trouve légué à la postérité. De ce dialogue intime, les critiques ultérieurs ont voulu retenir quelques traits majeurs : le *brio* d'une plume rompue à restituer l'image dans ses plus forts effets et ses moindres accidents ; la réécriture, à travers l'encre de ces lavis, d'une page de l'esthétique contemporaine. Ainsi, Burty note-t-il par exemple qu'en matière d'arts plastiques, Théophile Gautier « a rattaché hardiment Victor Hugo aux maîtres de l'école romantique »¹². La reconnaissance du romantisme en Hugo dessinateur fut-elle de nature à occulter d'autres trouvailles que le regard de Gautier critique avait pourtant distinguées dans ces feuillets à la plume et au pinceau et que la postérité s'employa à mettre en lumière, au nom de la modernité ?

Stratégies critiques de Gautier : des formules passées à la postérité

Formellement, les stratégies de la critique gautiériste, qui est, comme le soulignent Martine Lavaud et Paolo Tortonese, « à la fois descriptive, analytique et historique »¹³ ont permis de fixer durablement le discours sur les dessins de Victor Hugo. La pratique experte de l'*ekphrasis* y est sans doute pour beaucoup. Elle promet une fluidité entre œuvres littéraires et œuvres plastiques à laquelle le romantisme fut attaché.

Raconter l'image

Gautier motive d'autant plus cette impression d'équivalence entre les arts qu'il puise dans les intrigues hugoliennes de quoi animer et soutenir narrativement son commentaire. On voit *Hernani* sortir d'un dessin d'architecture ; ou bien encore, dans l'article de juin 1838¹⁴, le critique envisage la « fantaisie singulière » des dessins comme « sœur de celle qui a produit *Han d'Islande*, *Quasimodo* et les *Truands* de la cour des Miracles. » Des motifs hugoliens topiques – le château, la végétation torturée – fonctionneront comme des *leitmotive* de la critique à venir. Bertaux par exemple remarque que Hugo, dessinateur en voyage, « ne se contenta point de décrire les châteaux du Rhin et de narrer les légendes qui avaient fleuri dans leur manteau de lierre ; il voulut ressusciter leurs habitants redoutables. Des burgs il fit sortir les *Burgraves* »¹⁵.

Le geste accentue encore l'idée d'une circulation entre univers graphique et textuel, d'un continuum de la création chez l'écrivain qui transcende les frontières entre les arts, en conformité avec l'idéal romantique. Baudelaire rappelait également, dans le *Salon de 1859*, « la magnifique imagination qui coule dans les dessins de Victor Hugo comme le mystère dans le ciel » et précisait encore : « Je parle de ses dessins à l'encre de Chine, car il est trop évident qu'en poésie notre poète est le roi des paysagistes¹⁶. » Explorant la même veine, Bertaux relève que « tout en écrivant son épopée en prose des *Travailleurs de la mer*, Victor Hugo la dessina »¹⁷ et Octave Uzanne, qui place souvent ses analyses dans le sillage de celles de Gautier, conclut son article en revendiquant la pertinence de son titre *Victor Hugo par la plume et le crayon*, pour un artiste réunissant génialement « tant d'arts divers, gracieux ou subtils »¹⁸. L'impulsion première de l'auteur d'*Émaux et camées* se fait donc sentir dans toutes les publications du siècle. Gautier postule une circulation, voire une consubstantialité entre texte et image. Dès la première page de son essai de 1862, soulignant le « choc des rayons et des ombres »¹⁹ dans les dessins de Hugo, il évoque un art total, qui englobe la décoration et qui fait de la demeure de Hugo à l'ameublement dispersé par l'exil un « poème domestique » « démembré et vendu hémistiche par hémistiche »²⁰, corps du logis et corps du poète se correspondant. Gautier anticipait alors sur l'appréciation du propre fils de l'écrivain, qui voyait dans la maison de Hauteville House à Guernesey un « autographe de trois étages »²¹. Ou le geste artistique comme une expression idiosyncrasique.

Fixer les anecdotes, forger la légende

Un autre point qui permet de comprendre la postérité du discours critique gautiériste est la manière dont il lance ou relaie éloquentement certaines anecdotes qui vont devenir autant d'éléments fondateurs de la « légende Hugo ». Anne Geisler-Szmulewicz a pu mettre en évidence la façon dont la répétition de mêmes motifs sous la plume de Gautier servait à construire et à assurer la cohésion d'une sorte de mémoire générationnelle, celle du romantisme²². De fait, Gautier excelle à ces *Vies* d'artistes, à ces formes de micro-scénarisation de la création dont on trouve trace également dans son évocation de Léonard de Vinci. Le rapprochement n'est pas fortuit car outre cette commune propension à susciter des anecdotes légendaires, se signale une convergence entre « le vif sentiment de la forme »²³ qui anime Vinci et le « prodigieux sentiment plastique »²⁴ qui caractérise Victor Hugo, tous deux génies universels²⁵.

Parmi les scènes, topiques, qui vont donc populariser la légende de Hugo dessinateur, celle de l'écrivain à sa table de travail, la maisonnée s'activant, aux dires de son fils Charles qui publie son témoignage²⁶ dans les mêmes années que Gautier, pour fournir au maître le matériel désiré. Georges, le petit-fils adoré, lui emboîtera le pas quelques années plus tard. Des anecdotes qui, lancées par Gautier et le cercle le plus proche de l'écrivain, se répèteront avec plus ou moins de bonheur au fil des décennies, des « témoins » et des « passants », de Burty à Uzanne, de Claretie à Focillon, de Bertaux à Claudel, constituant de la sorte la vulgate sur le maître.

Mais au-delà de la capacité que ces saynètes auront à ancrer dans l'imaginaire collectif une représentation de Hugo dessinateur, c'est aussi une attention aux logiques processuelles que traduisent ces mises en récit de l'acte créateur. Ficelle traditionnelle des procédés ekphrastiques, la description de l'œuvre en train de se faire donne ainsi l'occasion à Gautier de représenter Hugo forgeant son bouclier d'Achille. Rien d'étonnant pour l'auteur d'*Émaux et camées*, si attentif aux modes de « faire » et aux formes artisanales de l'art, de la sculpture à l'orfèvrerie, que d'évoquer « la transformation d'une tache d'encre ou de café sur une enveloppe de lettre [...] en paysage, en château, en marine d'une originalité étrange »²⁷.

Dans le même esprit, Charles Hugo place l'activité du dessinateur sous le signe de la disparate et du dysfonctionnel : « encrier desséché », plume hors d'usage « qui ouvre le bec », « morceau de papier quelconque » servent néanmoins « la composition [qui] jaillira de la blancheur du

papier avec la précision et la netteté d'un négatif photographique qu'on soumet à la préparation chimique destinée à faire apparaître l'image »²⁸. L'activité de l'écrivain dessinateur relève alors du bricolage, ainsi que les commentateurs l'ont souvent souligné, de Gautier à Gaudon.

Sous le signe de la disparate et du dysfonctionnel, certes, mais aussi sous le règne de la transfiguration et de la révélation, au sens religieux et photographique du terme. Charles Hugo partage en tout cas avec Gautier une appréciation esthétique qui souligne dans les dessins du maître la tension entre l'absolu et le conjoncturel, le dessein supérieur et l'accident. Ce traditionnel biais d'exposition de l'œuvre d'art en train de se faire devient donc un *topos*, pour ne pas dire un poncif de la critique consacrée aux dessins de Hugo. Mais il s'actualise et se modernise. Gautier, ami et critique adopte une vision « par-dessus l'épaule » qui postule une contemporanéité entre l'artiste et son commentateur. Une posture qui tend à perdurer sous d'autres espèces au fil des décennies, même lorsque se dénoue cette concordance temporelle entre Hugo et ses admirateurs. Il y a dans les stratégies d'écriture des critiques qui aborderont au XX^e siècle la création graphique hugolienne un souvenir de la démarche gautiériste : l'hypotypose remplace alors le témoignage, la posture d'observateur virtuel celle du spectateur contemporain.

- 163

Des dessins au miroir du romantisme

Si les partis pris ekphrastiques de Gautier trouvent ainsi la *formule* qui assurera la fortune critique des dessins de Hugo, le commentaire de l'auteur d'*Émaux et camées* tire aussi son efficacité de sa capacité à fonctionner en miroir de ses propres préoccupations esthétiques et des traits saillants du romantisme. Ce qui attire l'œil du critique et ami se situe ainsi à la confluence de l'effet voulu par Hugo et des points de fixation esthétique de Gautier. Décrivant les dessins de l'écrivain, Gautier dialogue avec ses propres dilections, saisit les silhouettes au lavis à proportion des fantaisies de son tempérament.

Orages et tempêtes : signe d'un romantisme atmosphérique

Ainsi de ces dessins hugoliens placés sous le signe d'un romantisme tempétueux et d'une inspiration cataclysmique. De nombreuses descriptions, en particulier à partir de l'exil, popularisent ces visions d'un « rayon de lune ou d'un éclat de foudre » éclairant « les tours d'un

bourg démantelé »²⁹, « d'une architecture inconnue [...] dont l'aspect vous oppresse comme un cauchemar ». Hugo « excelle à mêler, dans des fantaisies sombres et farouches, les effets du clair-obscur de Goya à la terreur architecturale de Piranèse ». Le style de Gautier restitue à merveille des encres soumises à des variations d'intensité climatiques, pour ne pas dire climatériques. Cette dominante cauchemardesque est associée, il faudra y revenir, à la capacité que Gautier reconnaît à Hugo de produire des visions spectaculaires, qui disposent d'une puissance immersive, à l'instar d'un décor de théâtre. La référence à Piranèse, « Smarra architectural », contribue dans cet esprit à cette imagerie du fantastique romantique, avec force labyrinthes, lanternes sourdes d'Ann Radcliffe et *Mystères d'Udolphe*.

164 -

Gautier trouve ainsi la *formule* qui ne cessera de s'incarner dans toutes les variations, parfois virtuoses, de ses successeurs. La longue théorie des objets saisis et illustrés par le poète vaut par sa force de détermination esthétique, enténébrée de romantisme. Elle offre aussi une dramatisation de la psyché du créateur, à l'esprit traversé d'éclairs et de nuages. Elle joue enfin d'une indétermination – brumeuse – des atmosphères et d'un rapport à un passé fragmenté et parcellaire. Autant de descriptions, qui, à la suite de Gautier, soulignent la capacité qu'ont les dessins hugoliens à adopter un régime spectral, apte à manifester la résurgence du passé dans le présent. En avançant vers le XX^e siècle, cette tendance ébauchée par Gautier ira s'accroissant pour mettre en relief la dimension visionnaire de ces dessins. Bertaux constate que « Victor Hugo reste le poète de l'ombre »³⁰, assombri par le deuil et l'exil, là où Gautier entrevoyait encore par instant le Hugo plus fantasque et léger de leur propre jeunesse romantique. Huysmans porte cette esthétique tourmentée jusqu'à l'hystérisation, évoquant « la même hantise des éléments océaniques et fluides », « la même vision du tétanos des mers et de l'épilepsie des ciels »³¹ qui traverse tout à la fois l'œuvre écrite et l'œuvre dessinée. Quant à Claudel³²... il reprend les thématiques de Gautier mais instruit à charge le portrait du poète dessinateur. Il voit dans « les tragiques dessins que nous avons tous regardés, cette chimie maléfique du noir avec le blanc », la voie d'accès à une « tonalité essentielle » de l'écrivain, à « une espèce de patrie intérieure et de climat vital où la pensée trouve refuge et réfection ». Étrange appréciation, puissamment psychologisante et tout entière dominée par le filtre idéologique d'un catholicisme aux accents de prêche, pour ne pas dire d'anathème, qui voit dans Victor Hugo un forçat de l'*épouvante*, un damné du cœur humain toute sa vie durant

assujetti à une noirceur sans espérance. Mais ce faisant, on y décèle le point d'aboutissement, certes outrancier, d'une approche envisagée par Gautier : voir dans les dessins de l'écrivain comme le combat d'un esprit aux prises avec la « loi des tempêtes ».

Optique fantastique et imagination créatrice

À cela s'ajoute l'intérêt proprement romantique pour la dimension projective de l'imagination. Sur le réel observé se jettent les ombres de la sensibilité créatrice qui déforme les objets. Le fantastique fantasmagorique que Max Milner³³ a mis en évidence est célébré par Gautier dans les dessins hugoliens en écho à sa propre pente, tout comme le jeu, tout à la fois visionnaire et fantaisiste, sur les échelles de représentation, alliant le détail fouillé à la vue d'ensemble au point de faire vaciller le rapport au réel. Ce sont encore ces variations d'échelle, que percevait très bien, en peintre, Georges Hugo lorsqu'il décrivait son grand-père donnant de grandes indications spatiales – « lac profond ou ciel d'orage » – en détremplant le papier puis, à l'aide d'une allumette de bois, « dessina[nt] de délicats détails d'architecture, fleurissant des ogives, donnant une grimace à une gargouille »³⁴.

La prise en considération de ces phénomènes propres à l'optique fantastique est sensible dans les stratégies d'écriture de Gautier lui-même. On en trouve une trace éloquente dans le texte de 1862 pour l'album Castel. On sait que Hugo avait été déçu des vignettes gravées par Gérard sur bois de bout et avait cherché à en limiter la diffusion, n'autorisant que celles qui lui apparaissaient « possibles », en sus des grands formats hors texte de Paul Cheney. Très habilement, Gautier propose implicitement de valoriser ces modestes vignettes (III. 3) en les faisant jouer à un spectacle d'optique fantastique dans lequel, par leur format oblong, elles fonctionnent comme autant de plaques de lanterne magique³⁵. Le texte fournit les indices concrets de la mise en place d'une telle représentation :

Ainsi donc voilà notre rêveur parti : une strophe volette dans son cerveau avec un frémissement d'ailes qui se déploie et cherchent à prendre leur vol. [...] Déjà il a quitté la ville, et les objets se peignent dans son œil qui ne regarde pas, mais qui voit. Les tableaux se succèdent, composés de réalité et de chimère, de ténèbres et de rayons, se mêlant à la vision intérieure et s'y teignant de reflets surnaturels³⁶.

Les rayons et les ombres rythment la projection lumineuse tandis que l'assimilation de la strophe à la chauve-souris renvoie clairement aux spectacles de fantasmagorie, où le public, plongé dans la pénombre, subissait les assauts de ces artefacts effrayants.

L'idée que le dessin soit tout à la fois une concrétisation de l'imagination et la surface où elle se projette pour venir compléter les suggestions de la matière, exploitée par le romantisme³⁷, est clairement reprise par la postérité, fût-ce pour la mettre à distance. Lorsque Pierre Soulages répond à la sollicitation d'Henri Meschonnic et livre, en 1985, quelques réflexions sur les dessins de Victor Hugo, il prend soin de souligner une tradition dans la réception critique que les écrits de Gautier ont pu à bien des égards alimenter. Il indique que les dessins qui l'« intéressent vraiment sont ceux où [Hugo] utilise des outils et des procédés qu'il a inventés avec une liberté créatrice impressionnante et en dehors des métiers appris »³⁸. Ce faisant cependant, il distingue deux réceptions : celles des Surréalistes³⁹, qui, à la suite de Gautier, voient dans les taches d'encre l'occasion de faire advenir, par la puissance de l'imagination, une « apparition ». La trajectoire de la forme graphique va alors de la matière à la *figuration*, voire à la figuration allégorique. L'autre réception, on s'en doute, est celle que Soulages revendique pour lui-même. C'est celle qui considère que la peinture trouve « sa raison d'être dans les pouvoirs des qualités physiologiques des formes peintes (couleurs, valeurs, [...] matière, proportions) ». Toutes choses auxquelles Soulages ne rattache pas explicitement les dessins de Hugo, à ses yeux relevant de la fantasmagorie romantique mise en lumière par Gautier lorsqu'il célébrait « l'œil visionnaire du poète [qui] sait dégager le fantôme de l'objet, et mêler le chimérique au réel dans une proportion qui est la poésie même »⁴⁰.

C'est malgré tout une approche restrictive que propose Soulages en réalisant ce plaidoyer *pro domo*. D'une part parce qu'il minore la capacité qu'ont les dessins de Hugo à acquérir sur le papier cette « présence », cette « force de persuasion », cette « existence » par leurs qualités plastiques et d'autre part parce qu'il ne rend pas justice à une lecture romantique de ces dessins – et au premier chef la lecture gautiériste, qui a pleinement conscience de ces capacités.

« Exact et chimérique » : un oxymore fondateur

En effet, le regard que Gautier porte sur cette production graphique est nuancé et complexe, notamment lorsqu'il entreprend de caractériser le regard visionnaire de Hugo entre acuité de la pénétration et lâcher-prise rêveur. Comme l'a très bien souligné Pierre Georgel, sans doute est-il guidé, sinon contraint, pour son texte de 1862, par la lettre de Hugo que

ce dernier a placée en tête de ses dessins gravés, dans l'album Castel. Le maître y entreprend de minorer l'importance de son activité graphique, évoquant, la formule est fameuse, « quelques espèces d'essais de dessins faits par [lui] à des heures de rêverie presque inconsciente »⁴¹ appelant en écho de la part de Gautier l'idée que la production graphique est sous l'emprise des « chimères de la fantaisie et [d]es caprices fortuits de la main inconsciente »⁴².

Mais toute la critique de Gautier ne cède pas entièrement, loin s'en faut, à cette « pente de la rêverie » et l'aimable restriction que Hugo fait peser sur le texte de son ami a ceci de fécond qu'elle pousse Gautier à forger un oxymore d'une rare efficacité suggestive : il y qualifie le talent de Hugo d'« à la fois exact et chimérique »⁴³. Pierre Georgel note que « le pouvoir d'objectivation du regard et le pouvoir de structuration de la pensée viennent ainsi faire contrepoids à la 'nonchalan[ce]' d'une pratique revendiquée comme 'simple délassement' »⁴⁴. Ces considérations sur la puissance synthétique de celui qui a tout à la fois « le cerveau et l'œil », qui « comprend et [qui] voit »⁴⁵ vont se précisant au fil du temps de 1838 à 1862 : Gautier affine ses intuitions à mesure que Hugo affirme ses dilections. Le critique place dès lors le « prodigieux sentiment plastique de l'écrivain » sous le signe d'une tension irréductible : animé d'une « puissance d'objectivité »⁴⁶ qui le pousse à la reproduction des détails, Hugo est aussi l'homme de l'indistinct et des brumeux horizons. Déclinée selon le paradigme de l'architecture, la métaphore associe de façon tout aussi oxymorique le « tableau » et le « plan »⁴⁷.

Avec pertinence, Gautier souligne que le détail, dans ce qu'il a de pittoresque et d'ornemental chez Hugo, loin de se limiter à distraire l'œil et à faire couleur locale en parant l'image des séductions du divers et de l'abondance, contribue à la dynamique de synthèse qui l'extrait du niveau contingent de l'anecdote. Gautier parle des personnages de « Ratbert », dans *La Légende des siècles* et de la façon dont Hugo trouve pour chacun « son détail caractéristique résumé en un hémistiche, une épithète »⁴⁸. Le détail, non nécessairement symbolique – encore qu'il le soit souvent chez Hugo – à la façon dont pouvaient l'entendre les romantiques allemands, participe d'une esthétique de l'ornement, d'une production organique du style. La critique postérieure, au XX^e siècle notamment, aura parfois mauvaise grâce ou mauvaise foi à reconnaître l'appréciation esthétique de Gautier et la cantonnera parfois à la célébration du pittoresque...

Or, la tension entre le détail et l'ensemble est une intuition particulièrement féconde sous la plume de Gautier : d'une part, elle met en

lumière les tourments d'une psyché romantique aux prises avec l'optique fantastique, en permanence menacée par les effets de déstabilisation qu'implique le passage du détail à la vue d'ensemble et du panoramique aux minuties. D'autre part, la tension du détail et de l'ensemble est ce qui paraît sous-tendre chez Gautier une pensée du décor, dans sa double acception ornementale et spectaculaire.

Pensées du décor : les malentendus du pittoresque ?

Gautier note chez Hugo le goût de l'ornement, jusqu'à l'excès, qu'il rapporte à son propre penchant pour l'arabesque et le plateresque, ce « rococo de la Renaissance »⁴⁹. Aussi repère-t-il chez le dessinateur la méticulosité flamande d'un travail « précieusement minutieux »⁵⁰. Il note aussi l'extravagance de la caricature et la façon de pousser une forme à sa dernière extrémité dont témoigne la veine grotesque.

Décoration, ligne et arabesque

168 - Là où la fortune critique célèbrera le lavis et ses larges plages d'encre détrempée, Gautier se révèle fasciné par la dimension graphique du dessin hugolien : le trait, la hachure, la zébrure ; la ligne fluide qui se fait « méandres » de rivière ou « longue file d'arbres » dans le paysage ; la circonvolution qui devient ornement de portail. L'attention à la ligne est bien sûr significative des points précédemment évoqués : une manière de construire la continuité entre le texte et l'image, puisque la plume, par l'ambivalence de son usage entre écriture et dessin, relie l'écrivain à son activité secondaire. Par sa façon de se délier, elle se rattache également à la pensée, dont elle traduit la continuité mais aussi les infléchissements, voire les ruptures. Forme capricante, la ligne arabesque fait encore office de manifeste esthétique : ornementale, excessive, fantasque, matérialisant le geste et l'énergie en son principe (III. 4).

Rémi Labrusse a pu montrer comment l'histoire de l'ornement en Occident et plus particulièrement de l'arabesque faisait alterner des périodes de valorisation et d'autres durant lesquelles ils font l'objet d'une « dépréciation théorique » « assigné[s] au domaine de l'accidentel et donc du mineur »⁵¹. Les ornements sont des « formes non-référentielles »⁵² qui invitent en conséquence à se détourner de l'habituelle préoccupation mimétique pour faire porter ailleurs l'accent de l'attention : soit sur l'ordre, l'harmonie, l'ordonnance dont l'arabesque est l'artifice rhétorique

et auxquels elle renvoie de façon voilée par la grâce de ses circonvolutions (c'est globalement le modèle esthétique renaissant), soit sur l'activité formelle elle-même et l'énergie qu'elle postule et nécessite (c'est là plutôt le modèle romantique). Ce dernier aspect est ce que Labrusse qualifie de « pulsion ornementale » entendue comme « l'insistance vitaliste sur le libre élan du geste créateur »⁵³. Le commentaire auquel Gautier se livre sur la pratique par Hugo de l'ornemental trace son sillon au cœur de ces héritages contradictoires. L'ornement auquel il s'intéresse est d'une part fantaisie pittoresque, circonvolution ludique qui dérobe l'objet tout autant qu'elle attire l'attention sur lui. Il est aussi ce qui déborde en permanence la forme qu'il contribue à faire émerger. La ligne arabesque, note en cela Claude Millet, est la « figure d'une dépense d'imagination formelle, proliférant à l'infini dans un mouvement précisément non rectiligne, extravagant »⁵⁴. Enfin, si la célèbre formule de Gautier – déjà citée – évoquant « les chimères de la fantaisie et les caprices fortuits de la main inconsciente »⁵⁵ illustre parfaitement cette tendance, elle traduit encore l'énergie du geste – la main qui s'anime.

Le tracé est la manifestation d'un « corps vivant »⁵⁶. La ligne s'incarne. Martine Lavaud⁵⁷ a souligné l'admiration que Gautier avait pour l'énergie créatrice de Victor Hugo. L'analogie avec la pulsion génésiaque d'un Michel-Ange, d'ailleurs déjà présente sous la plume de Hugo lui-même⁵⁸, met à l'honneur les critères de force, de puissance et de virilité. Hugo est ainsi un « un rude dessinateur »⁵⁹ qui, à l'instar du maître de la Sixtine, « va tout droit au nerf, le dégage des chairs et le fait saillir avec une vigueur prodigieuse », écrit-il en 1835. Et si la ligne se manifeste par ses « boursofflures », note-t-il encore, c'est qu'elle est la traduction d'une énergie démesurée. Idée que saura reprendre Émile Verhaeren⁶⁰ évoquant ces « dessins, barrés de la titanesque signature » et la « farouche volée d'encre » qui s'échappe de la plume pour « imposer un drame graphique ». Philippe Burty considère que « Victor Hugo possède à un degré énergique le don d'emprisonner dans un contour [...] l'image des choses que fait vivre son vers »⁶¹.

La fluctuation avec laquelle, au cours de l'histoire de l'art, ont pu être saisies les valeurs de la forme ornementale explique peut-être pourquoi le XX^e siècle se détache ensuite de la réception romantique. Là où Gautier arrime assez fortement les inventions hugoliennes à la ligne esthétique du romantisme et à son goût de l'arabesque, les critiques après lui creusent au contraire l'écart. Bertaux se défait clairement de la phraséologie romantique. Il met à distance la désignation du « grotesque », comme si

elle occultait partiellement, par la familiarité notionnelle et conceptuelle qu'a progressivement construite le discours romantique, l'étrangeté radicale, anémique de certains dessins : « Quand la forme animale se marie à la forme humaine, écrit-il, le monstre n'est pas toujours grotesque : il devient parfois étonnant et effrayant⁶². » De même, Focillon se préoccupe d'identifier dans les dessins de Hugo des ruptures avec nos habitudes trop acquises du regard. Ces « improvisations », dit-il, « nous heurtent, elles nous déconcertent, elles nous arrachent à ce commode univers que nous ont bâti des générations de peintres »⁶³. L'historien de l'art, reprenant lui aussi à son compte la vulgate désormais héritée de Gautier et de Charles Hugo sur une pratique plastique reposant sur d'inventifs expédients, considère que c'est « à ces partis-pris barbares que l'art d'Hugo doit ses qualités expressives et son unité »⁶⁴.

170 - Mais ce faisant, il accentue une pente de la réception au XX^e siècle qui a tendance à dépouiller le dessin hugolien de l'anecdotique et du référentiel, ce que célébrait aussi, pour la précision de rendu et la souplesse d'exécution, la critique de Gautier. Focillon isole dans le dessin de Hugo son énergie expressive et visionnaire, sa capacité à représenter non pas tel paysage, fût-il intérieur, mais la pulsion créatrice dans les traces matérielles qu'elle livre au papier. La critique de Focillon *dé-figure* le dessin hugolien en quelque sorte en reconnaissant en lui « un grand poète de la forme »⁶⁵.

Spectaculaire et spatialité

Mais ces postures résolument modernistes ne rendent-elles pas moins audible la nouveauté du discours de Gautier et notamment sa compréhension intime des espaces puissamment scénographiés par Victor Hugo ?

En effet, lorsque Gautier fait jouer sa passion pour le théâtre et son grand talent de critique dramatique à l'appréciation des dessins de Hugo, il touche à l'essentiel. On trouve fréquemment sous sa plume, et ce dès 1838, une caractérisation de dessins qui explore ce versant spectaculaire. Ainsi écrit-il à propos de la « vue de Lière » après s'être livré à une *ekphrasis* soignée (III. 1) : « Cette disposition est très pittoresque et fournirait un beau motif de décoration » après avoir noté que les sombres colonnes de la halle semblent créées « tout exprès pour cacher des Gubetta et des Omodei »⁶⁶. La façon qu'a Gautier de convoquer systématiquement des fragments d'intrigues littéraires ou des personnages romanesques et

théâtraux pour animer les dessins de Hugo ne relève pas seulement d'une volonté de penser le continuum thématique, stylistique et esthétique qui s'opère entre textes et dessins. Il ne s'agit pas non plus, du moins pas exclusivement, de réactiver avec *brio* les stratégies d'exposition de la classique *ekphrasis*, la déambulation dans les différents espaces proposés par l'image constituant un biais commode pour orchestrer la description et en permettre le déroulement dans le temps. Il est encore question pour Gautier de manifester ce que l'œuvre de Victor Hugo a de spectaculaire.

Et si Gautier reconnaît dans les dessins d'architecture l'inspiration du voyageur romantique et du décorateur des scènes dramatiques contemporaines, il a également l'intuition de la nature impérieuse de ce régime spectaculaire, qui subjugué l'œil et gouverne l'attention. Celui qui déclare en 1841 que « le temps des spectacles purement oculaires est arrivé »⁶⁷ se révèle sensible au caractère parfois abrupt et sans concession du visible, toutes choses que les encres et croquis de Hugo orchestrent à la perfection. Gautier perçoit encore que si la production hugolienne est spectaculaire – textes et dessins mêlés – c'est en ce qu'elle offre au lecteur ou à l'observateur la capacité d'*incorporer* l'œuvre. Entrer dans *La Légende des siècles*, écrit Gautier en 1868, c'est « parcourir un immense cloître, une espèce de *campo santo* de la poésie »⁶⁸. Ailleurs, dans l'album de 1862 (III. 5), le critique commente « [u]ne autre planche intitulée : 'Espagne, un de mes châteaux' ». Elle « ferait une merveilleuse décoration » « entass[ant] sur la vieille et robuste muraille la complication touffue de ses ornements »⁶⁹. D'un tel lieu, ajoutait Gautier, « Hernani a dû gravir plus d'une fois les marches qu'on entrevoit sous l'ombre du porche. »

La description souligne la conscience aiguë de l'espace qui caractérise le dessin hugolien. Non seulement par la maîtrise légèrement « sauvage » de ces préalables attendus des peintres de métier : la perspective, l'étagement des plans, la manifestation des lignes de fuite, mais encore par l'expérience de l'espace rendue sensible. Et Gautier peut à bon droit évoquer le fantôme d'Hernani empruntant l'escalier. La puissance de ce phénomène était aussi ce que l'un des peintres panoramistes en vue de la Belle Époque, Charles Castellani, revendiquait pour son dispositif immersif : « Si vous ne pouvez pas entrer dans nos toiles, vous y promener, y voler par la pensée, nous avons tort, et vous êtes volés vous-mêmes⁷⁰. »

Un des legs de Gautier, féru de scène et de spectacle, est donc d'avoir souligné la charge spectaculaire et scénographique des dessins de Hugo. C'est tout naturellement que ses successeurs s'emparent de l'idée dans les décennies suivantes. Burty note que « Victor Hugo

artiste » a « l'étoffe d'un grand décorateur »⁷¹. Il commente tel dessin, « La maison des drapeaux de la rue des Dômes à Genève » (III. 6), qui est « une pure maquette à broser pour un drame romantique »⁷². Pour Verhaeren, ces lavis « sont des décors à drames, à tempêtes, à sorcelleries, à rixes, à mystères sanglant[s] »⁷³. Bertaux évoque la façon dont l'imaginaire hugolien aurait versé l'imaginaire de la pièce des *Burgraves* vers d'autres formes d'expression : « Le drame, mûri et grandi dans le silence, devint épopée. [...]. Quant au décor, qui ne pouvait plus être dressé sur les planches, il se déploya dans des dessins grands et vigoureux comme des tableaux de maître »⁷⁴ et de citer notamment le *Burg à la croix*. Le XX^e siècle, avec Focillon notamment, marquera en revanche une rupture, ou plus exactement, traduira en termes cognitifs – et pourrait-on dire phénoménologiques – l'expérience esthétique décrite par Gautier. Hugo, souligne-t-il dès lors, « était exceptionnellement sensible au relief des formes, à leur carrure, à leur grandeur. Pour beaucoup d'yeux humains, le monde est une surface, le long de laquelle se déplacent des apparences pâles et usées, une collection d'images neutralisées par l'habitude. Mais il a des visions créatrices qui reprennent cette inerte matière, qui lui restituent puissamment la troisième dimension [...] »⁷⁵.

172 -

L'auteur de l'*Histoire du romantisme*, critique des dessins de Hugo, y révèle des intuitions extrêmement fécondes et que d'autres, après lui, sauront reprendre, déployer et actualiser dans un contexte plus contemporain. C'est qu'en effet, Gautier, en même temps qu'il identifie avec une grande justesse et un profond esprit de pénétration certaines caractéristiques fulgurantes tout autant que singulières des dessins hugoliens, tend à les rattacher à une esthétique, le romantisme, qui les éclaire, mais qui en circonscrit sans doute la nouveauté. Gautier a tendance dès lors à re-synchroniser Hugo avec le courant esthétique auquel il appartient alors que la critique après lui cherchera au contraire, tout en reprenant à son compte des commentaires de même teneur, à souligner l'hapax qu'a pu représenter cet œuvre dessiné, quitte à tirer Hugo du côté des avant-gardes et des *-ismes* du XX^e siècle.

Focillon, en historien de l'art, identifie le changement de paradigme qui s'opère au travers des lavis hugoliens. Il entreprend d'arracher avec un peu trop de fracas ces dessins au temps contemporain qui les a vu

naître. « Nous n'avons plus sous les yeux, écrit-il, d'amusants caprices romantiques : nous sommes aux prises avec une suggestion solennelle, avec le pouvoir mystérieux qui permet au génie de modifier à son gré les aspects de notre vie intérieure [...]»⁷⁶. » Appliquant aux dessins de Hugo la parole même de ce dernier à l'endroit de Baudelaire, dont l'œuvre lui inspirait « un frisson nouveau », Focillon place clairement Hugo du côté de la modernité. Ou pour le dire encore autrement, il rend effective et patente cette modernité dont la critique de Gautier identifiait les traits, mais qu'elle ne révélait pas cependant dans son anachronisme, trop occupée peut-être qu'elle était à retrouver dans les dessins de Hugo le témoignage d'une origine et d'un compagnonnage communs, ceux du romantisme, dont il s'agissait d'écrire l'histoire à travers son plus brillant représentant.

NOTES

1. Théophile GAUTIER, « M. Victor Hugo dessinateur », *La Presse*, 27 juin 1838. Sur les premières reproductions des dessins de Hugo, dans la presse notamment, on pourra se reporter au précieux article de Maurice CLOUARD, « Notes sur les dessins de Victor Hugo accompagnées de lettres inédites », *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. V, 1898, p. 341-364.
2. Textes réunis par Françoise COURT-PÉREZ, dans Théophile Gautier, *Victor Hugo*, Paris, Champion, 2000, p. 65-70, 202-207 et 207-216. Ouvrage désormais abrégé en FCP.
3. Pierre GEORGEL, « "Aussi bien un peintre qu'un poète". Gautier et les dessins de Victor Hugo », dans Martine LAUDAUD et Paolo TORTONESE (dir.), *Théophile Gautier et la religion de l'art*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 85-106.
4. Théophile GAUTIER, « Vue de la ville de Lière », *Album cosmopolite, ou Choix des collections de M. Alexandre Vattemare, composé de sujets historiques et religieux...*, [Paris], impr. de Béthune et Plon, s.d. [1839], 16^e livraison, paru en 20 livraisons entre 1837 et 1839. Le dessin de Hugo, « Vue de Lière », « Belgique, 12 août 1837 » est lithographié par André Durand. L'album connaît une seconde édition, Paris, Challamel en 1848. Voir les indications dans Charles de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1887, tome I, n° 359, p. 163-164.
5. Théophile GAUTIER, « Vente du mobilier de Victor Hugo », *La Presse*, 7 juin 1852. Sur cet article, voir la contribution et les analyses d'Anne GEISLER-SZMULEWICZ.
6. Pour prolonger la réflexion avec Gaëtan Picon (« Le Soleil d'encre », *Victor Hugo dessinateur*, éditions du Minotaure, 1963) dans la période des années 1960, on pourra se reporter aux analyses d'Aurélia MAILLARD DESPONT, *Présence critique de Gaëtan Picon. Dans l'ouverture de l'œuvre*, Paris, Garnier, 2015, p. 359-368.

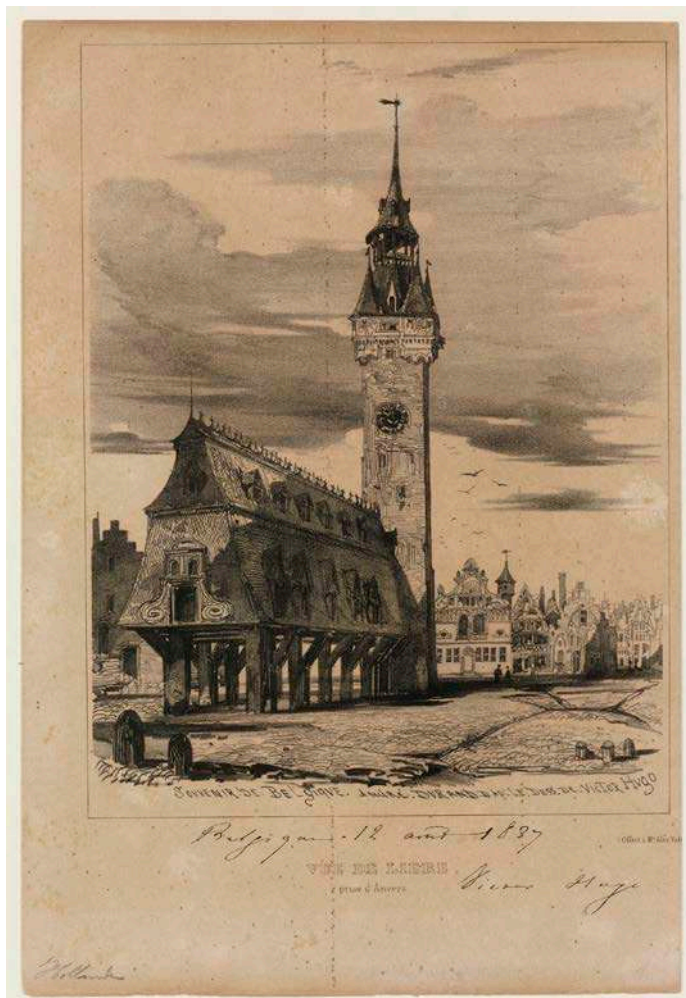
7. Philippe BURTY, « Les dessins de Victor Hugo », *L'Art*, 1875. Publié en volume dans *Maîtres et Petits Maîtres*, Paris, Charpentier, 1877.
8. Octave UZANNE, « Victor Hugo, par la plume et le crayon », *L'Art et l'idée*, 1^{er} août 1892.
9. Jules CLARETIE, « Croquis et impressions. Victor Hugo dessinateur », *Annales politiques et littéraires*, 28 juin 1903, p. 407.
10. Émile BERTAUX, « Victor Hugo artiste », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} juin 1903, 552^e livraison, p. 465 et suiv.
11. Henri FOCILLON, « Les Dessins de Victor Hugo », *Technique et sentiment. Études sur l'art moderne*, Paris, Laurens, 1919, p. 46.
12. Philippe BURTY, art. cit., p. 324.
13. Paolo TORTONESE et Martine LAUDAUD, « Avant-propos », *Gautier et la religion de l'art, op. cit.*, Paris, Garnier, p. 10-11.
14. Théophile GAUTIER, *La Presse*, 27 juin 1838.
15. Émile BERTAUX, art. cit., p. 476.
16. Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1859, Œuvres complètes*, II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 668.
17. Émile BERTAUX, art. cit., p. 482.
18. Octave UZANNE, art. cit., p. 16.
19. Théophile GAUTIER, *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay*, Paris, Castel, 1863 [1862], p. 7.
20. Théophile GAUTIER, « Vente du mobilier de Victor Hugo », art. cit.
21. Livre de Charles Hugo, publié sans nom d'auteur, *Chez Victor Hugo par un passant*, avec 12 eaux-fortes par M. Maxime Lalanne, Paris, Cadart et Luquet éditeurs, 1864. Ainsi que le note Gérard Audinet, la formule fut d'abord dans le manuscrit de Charles Hugo « autographe à deux étages » car la maison n'avait pas encore été surélevée. Voir Gérard Audinet, « 'Lecture' de Hauteville House », Groupe Hugo, 21 janvier 2017. http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/17-01-21audinet.htm#_ftn1
22. Anne GEISLER-SZMULEWICZ, « L'histoire littéraire et les vertus de la répétition, ou comment se façonnent les légendes », *Théophile Gautier : l'invention médiatique de l'histoire littéraire, Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 36, 2014, p. 103-122 : « Ces compositions à l'identique, ces répétitions des mêmes images, des mêmes allusions créent un effet de proximité entre les feuilletons, mais aussi entre les événements racontés, qui conduit à dépasser les divisions chronologiques strictes et à esquisser des regroupements plus larges, reposant sur le postulat sous-jacent de l'existence d'un esprit, voire d'une famille romantique », p. 110.
23. Théophile GAUTIER, « Les caricatures de Léonard de Vinci », *L'Artiste*, 12 avril 1857.
24. Théophile GAUTIER, *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay, op. cit.*, p. 8.
25. Françoise COURT-PÉREZ, « Gautier, lecteur de Hugo », in *Victor Hugo et la langue*, Florence NAUGRETTE et Guy ROSA (dir.), Bréal, 2005. Françoise Court-Pérez a pu par ailleurs souligner le recours analogique à certaines grandes figures de l'art comme Michel-Ange ou Puget auxquelles Hugo a été associé sous la plume de Gautier.

26. Charles HUGO, *Chez Victor Hugo, par un passant*, Cadart & Luquet, Paris 1864, avec 12 eaux-fortes originales par Maxime Lalanne.
27. Théophile GAUTIER, *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay*, *op. cit.*, p. 7.
28. Charles HUGO, *Chez Victor Hugo, par un passant*, *op. cit.*, p. 32-33.
29. Théophile GAUTIER, « Vente du mobilier de Victor Hugo », *art. cit.* FCP, p. 68.
30. Émile BERTAUX, « Victor Hugo artiste », *art. cit.*, p. 489.
31. Joris-Karl HUYSMANS, dans *Jeune Belgique*, mars 1890. Après une visite à la galerie Georges Petit où avaient été exposés des dessins originaux de Victor Hugo.
32. Paul CLAUDEL, *Positions et propositions I*, Paris, Gallimard, 1950, p. 30-31.
33. Max MILNER, *La Fantasmagorie, essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.
34. Georges HUGO, *Mon grand-père*, Paris, Calmann-Lévy, 1902 ; p. 30 de l'édition de 1931.
35. À noter cependant que Gautier n'est pas avare de métaphores filées : il mobilise également celle du voyage (effectif ou mental) et, en fin d'*ekphrasis*, il évoque à propos des vignettes « les pierres de mosaïque » enchâssées dans le « mortier » de son « pauvre style ». Pierre Georgel, dans le commentaire qu'il donne de ce passage, opte plutôt pour une forme « à mi-chemin du récit de voyage et du poème en prose » (*art. cit.*, p. 94).
36. Théophile GAUTIER, *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay*, *op. cit.*, p. 10.
37. Sur ces questions voir Alexander COZENS, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, introduction par Jean-Claude Lebensztejn, Paris, éditions du Limon, 1990 ; Alexander COZENS, *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*, [1785], trad. Patrice Oliete Loscos, suivi de *L'Accident érigé en méthode*, par Danielle Orhan, Paris, éd. Allia, 2005 ; Ségolène LE MEN, « L'artiste et les hasards de la matière, de Cornelius à George Sand » *La Revue de l'art*, n° 137, 2002-2003, p. 19-29.
38. Pierre SOULAGES, « Lettre sur les lavis de Hugo », *Europe*, 1985, p. 101.
39. On peut évoquer par exemple l'appréciation d'André Masson : « [...] la confiance écrite par Hugo sur la création de ses dessins et de ses lavis les plus libres, sur la « quasi inconscience » guidant sa main lorsqu'il se précipite sur la feuille vacante est un propos surréaliste par essence » (André MASSON, préface à *Dessins de Victor Hugo*, catalogue de l'exposition organisée par Pierre Georgel, Musée Victor Hugo de Villequier, 1971).
40. Théophile GAUTIER, « Les Progrès de la Poésie française depuis 1830 », *Histoire du romantisme*, G. Charpentier et C^{ie}, libraires-éditeurs, 1874, p. 393.
41. « Lettre de Victor Hugo », *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay*, *op. cit.*, p. 25.
42. Théophile GAUTIER, *ibid.*, p. 7. La plume de l'écrivain devenu dessinateur « s'amuse, n'étant plus dirigée, à griffonner sur les marges de l'idée qui rêve les vagues profils des souvenirs ; les visions entrevues à travers les brouillards, les chimères de la fantaisie et les caprices fortuits de la main inconsciente », FCP, p. 211.
43. *Ibid.*, p. 15-16.
44. Pierre GEORGEL, *art. cit.*, p. 97.
45. Théophile GAUTIER, « M. Victor Hugo dessinateur », *art. cit.* FCP, p. 204-205.

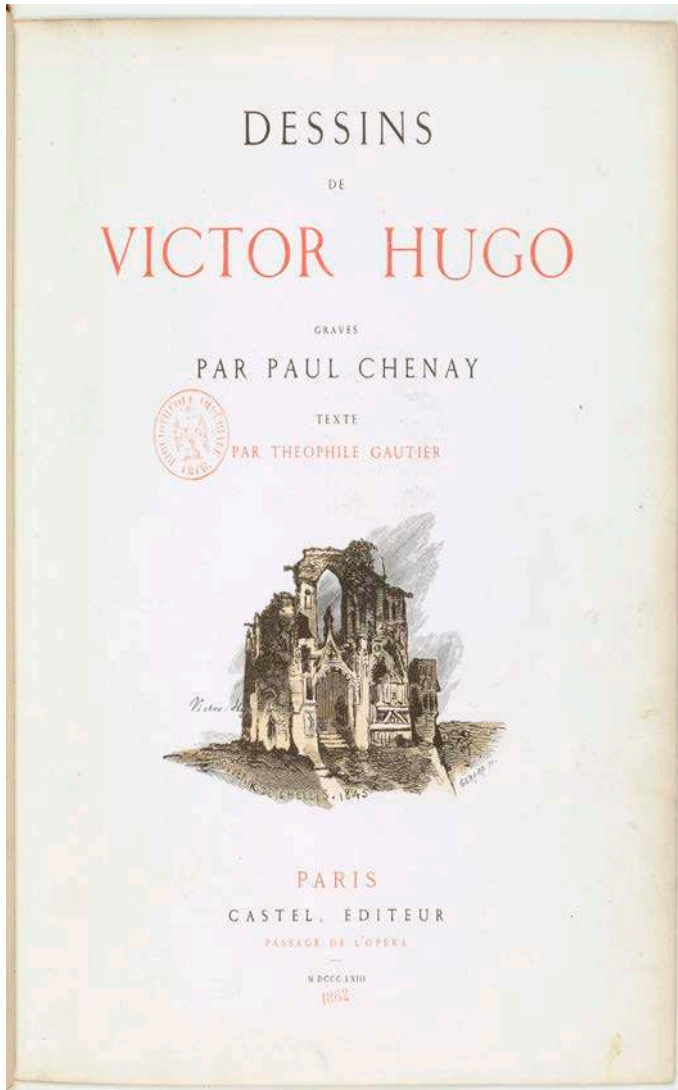
46. Théophile GAUTIER, *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay*, op. cit., p. 8.
47. Théophile GAUTIER, « M. Victor Hugo dessinateur », art. cit.
48. Théophile GAUTIER, *Rapport sur le progrès des lettres depuis vingt-cinq ans*, 1868. FCP, p. 200.
49. Théophile GAUTIER, *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay*, op. cit., p. 16.
50. Théophile GAUTIER, « M. Victor Hugo dessinateur », art. cit.
51. Rémi LABRUSSE, « Arabesques, une histoire occidentale », *Cahiers philosophiques*, Vrin, 2020/3, n° 162, p. 59. Voir aussi Rémi LABRUSSE, « Ornement et subjectivité », in *Questionner l'ornement*, Paris, Les Arts Décoratifs/INHA, 2013, [en ligne], mis en ligne le 17 janvier 2014. <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/colloques-et-journees-d-etudes/colloque-questionner-l-ornement>. Sur la question de l'arabesque, voir également les travaux de Dominique PEYRACHE-LEBORGNE, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique, de Jean-Paul à Victor Hugo*, Paris, Champion, 2012 et « L'arabesque des traditions populaires et le livre-monde, du romantisme à l'Art nouveau » in *Les Formes romantiques de la vie. Poétisations de l'existence dans le romantisme européen*, Laure CAHEN-MAUREL, Victoire FEUILLEBOIS et Martin MEES (dir.), Paris, Hermann, coll. « Essais », 2019, p. 117-140 ; Bernard VOUILLOUX, *Écritures de fantaisie – grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, coll. « Savoir-Lettres », 2008 et le collectif *L'Arabesque, le plus spiritualement des dessins*, Corinne BAYLE et Éric DAYRE (dir.), Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2017.
52. Rémi LABRUSSE, « Arabesques, une histoire occidentale », art. cit., p. 61.
53. *Ibid.*, p. 58.
54. Claude MILLET, *Le Romantisme*, Livre de Poche, 2007, p. 283 et suiv.
55. Théophile GAUTIER, *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay*, op. cit., p. 7.
56. Rémi LABRUSSE, « Arabesques, une histoire occidentale », art. cit., p. 69 : « l'engagement d'un corps vivant – celui du dessinateur – qui, par l'acte du tracé, éprouve et admire à la fois sa puissance productive, inconditionnée par rapport au monde qui l'entoure et indéfiniment expansive ».
57. Martine LAVAUD, « Dire le génie épique : Gautier hugolâtre », dans André Guyaux et Bertrand Marchal (dir.), *Victor Hugo, La Légende des siècles, Première série*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 179-192.
58. Voir par exemple Victor HUGO, « Les Mages », *Les Contemplations*, 1856.
59. « Angelo », *Le Monde dramatique*, 5 juillet 1835, cité par Martine Lavaud, art. cit., p. 181 et dans FCP, p. 88.
60. Émile VERHAEREN, « Les Dessins de Victor Hugo », *L'Art moderne*, 1888, p. 181. Compte rendu de l'exposition des dessins de Victor Hugo, rue de Sèze, chez Georges Petit. Il parle encore d'un « art farouche qui a le mors aux dents ».
61. Philippe BURTY, « Les dessins de Victor Hugo », *Maîtres et petits maîtres*, op. cit., p. 312-313.
62. Émile BERTAUX, « Victor Hugo artiste », art. cit., p. 470.
63. Henri FOCILLON, « Les Dessins de Victor Hugo », art. cit., p. 44.

64. *Ibid.*, p. 59.
65. *Ibid.*, p. 61.
66. Théophile GAUTIER, « Vue de la ville de Lière », art. cit. FCP, p. 207.
67. Théophile GAUTIER, « Novembre 1841. Cirque-Olympique – *Murat*, pièce militaire », *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1859, t. II, p. 175.
68. Théophile GAUTIER, « Les progrès de la poésie française depuis 1830 », *Histoire du romantisme*, éd. citée, p. 390, cité par Martine LAVAUD, art. cit., p. 182.
69. Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay, *op. cit.*, p. 17-18.
70. Charles CASTELLANI, *Les Confidences d'un panoramiste, aventures et souvenirs*, Paris, Dreyfus et D'Alsace, 1895, p. 237.
71. *Sept dessins de gens de lettres*, fac-similés par M. Aglaus Bouvenne, textes de MM. Charles ASSELINEAU, Philippe BURTY, Alexis MARTIN, P-MALASSIS, Maurice TOURNEUX, Paris, Rouquette, libraire-éditeur, 1874, p. 3.
72. Philippe BURTY, « Les dessins de Victor Hugo », art. cit., p. 319.
73. Émile VERHAEREN, « Les Dessins de Victor Hugo », *L'Art moderne*, 1888, p. 181.
74. Émile BERTAUX, « Victor Hugo artiste », art. cit., p. 476.
75. Henri FOCILLON, « Les Dessins de Victor Hugo », art. cit., 1919, p. 48.
76. *Ibid.*

178 -



Ill. 1. Victor Hugo, « Vue de la ville de Liège »,
lithographie par André Durand, *Album cosmopolite*,
ou Choix des collections de M. Alexandre Vattemare...,
[Paris], impr. de Béthune et Plon, s.d. [1839],
16^e livraison.



- 179

Ill. 2. *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay*,
texte par Théophile Gautier, Paris, Castel, 1863,
page de titre.

là-haut; tantôt, sur une zone claire du couchant où se traîne comme un crocodile au ventre écaillé de lumière un long nuage sombre & gonflé de pluie, se profile en vigueur la dentelure d'un vieux château demi-fantastique hérissée de



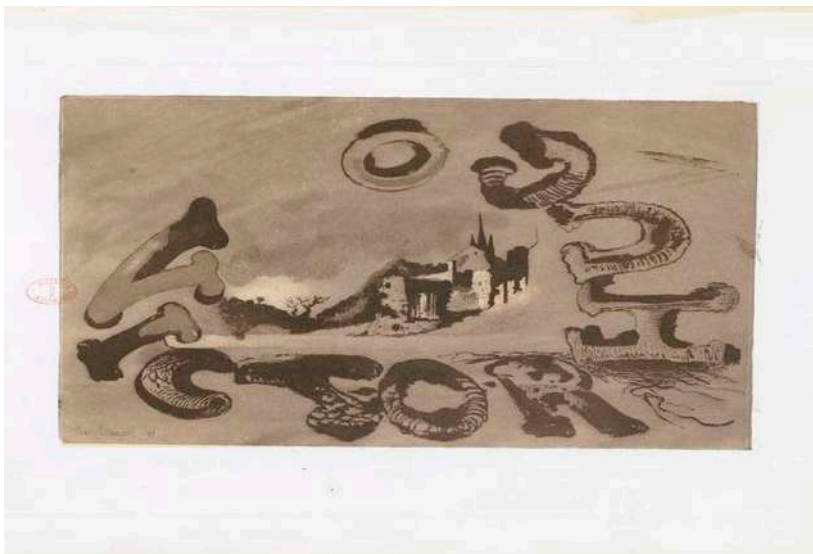
toits en éteignoir, d'aiguilles, de cheminées & de clochetons bulbeux, ayant pour premier plan une gerbe d'arbres singuliers. Plus loin, dans le pli d'un vallon, une chaumière presque



enfouie sous les ramures trahit sa présence par un filet de fumée & dit qu'une âme habite là. Au bout du vallon, qui s'étrangle & s'escarpe en gorge abrupte, une forteresse

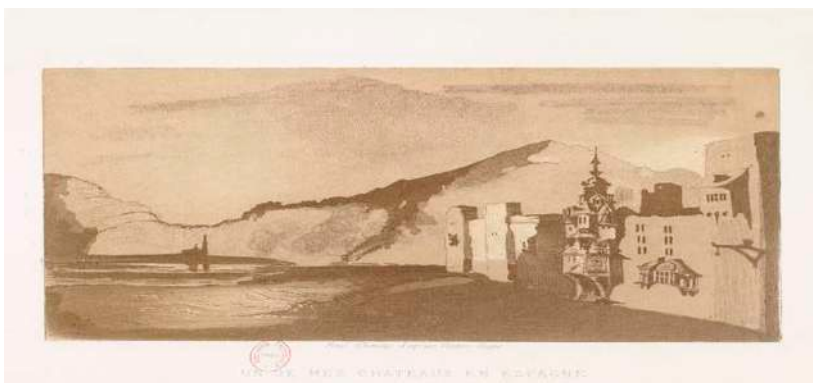
180 -

Ill. 3. Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay, texte par Théophile Gautier, Paris, Castel, 1863, p. 11.



Ill. 4. *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay,*
texte par Théophile Gautier, Paris, Castel, 1863,
gravure frontispice *Victor Hugo*.

- 181



Ill. 5. *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay,*
texte par Théophile Gautier, Paris, Castel, 1863,
« Un de mes châteaux en Espagne ».



LA MAISON DES DRAPEAUX

DANS LA RUE DES DOMES, A GENÈVE (AUJOURD'HUI DÉMOLIE).

Gravure de F. MÉAULLE, d'après une aquarelle de V. HUGO.

Appartenant à M. Ph. Burty.

L'ART.

J. CLAYE, imprimeur.

III. 6. Fortuné Méaulle d'après Victor Hugo,
« La Maison des drapeaux », *L'Art*, hors-texte, p. 32-33, 1875,
illustration de l'article de Philippe Burty,
« Les Dessins de Victor Hugo », p. 32-38.

Informations

(Voir également www.theophilegautier.fr)

Les publications scientifiques

De nombreuses publications sur Théophile Gautier ont marqué l'année 2022-2023, témoignant de la vitalité des travaux sur Théophile Gautier, en France et à l'étranger.

ŒUVRES COMPLÈTES AUX ÉDITIONS HONORÉ CHAMPION (2022)

On note l'aboutissement de plusieurs chantiers éditoriaux, concernant différents pans de la production de Gautier :

- Gautier, *Œuvres complètes, Critique d'art*, tome V, *Salons 1857-1859*, Édition de Marie-Hélène Girard et Wolfgang Drost (avec la collaboration d'Ulricke Riechers), Honoré Champion, 2022.

- Gautier, *Œuvres complètes, Poésies*, 1, Édition de Peter Whyte et François Brunet, avec la collaboration d'Alain Montandon, Honoré Champion, 2022.

- Gautier, *Œuvres complètes, Poésies*, 2, Édition de Peter Whyte et Thierry Savatier, avec la collaboration d'Alain Montandon, Honoré Champion, 2022.

- Gautier, *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, Édition de Patrick Berthier :

Tome XVI, juin 1861-septembre 1863.

Tome XVII, octobre 1863-avril 1865.

Tome XVIII, Mai 1865-mai 1867.

- 183

Thèses

Étienne Bigné, *Du sens. Hellénisme, hébraïsme, imagination chez Heinrich Heine, Théophile Gautier et Walter Pater (1853-1893)*, thèse de doctorat de littérature générale et comparée sous la direction d'Éric Dayre, École normale supérieure de Lyon, 2023.

Autres publications

(éditions critiques et ouvrages collectifs)

Mateusz Kwaterko, traduction en polonais de *Caprices et Zigzags, Un tour en Belgique, Voyage hors barrières*, dans la revue *Literatura na Świecie* (3-4/2022).

Serge Zenkine, Théophile Gautier, *Les Jeunes France ; Nouvelles et contes* (Mladofranki ; Nowelly, skazki) en 2 volumes (988 pages), Moscou, Ladomir, Nauka, 2022, choix de textes, présentation et notes de Serge Zenkine, traduction collective. L'édition réunit, pour la première fois en russe, le texte intégral des *Jeunes France*, ainsi que le corpus complet de la petite prose romanesque de Gautier, de *La Cafetière* à *Mademoiselle Dafné*, plus quelques feuillets de Léon Gozlan sur les Jeunes France.

Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien, Théophile Gautier, dir. Kirsten von Hagen et Corinna Leister, Studienreihe Romania, Erich Schmidt Verlag, 2022.

184 - Programme de la journée d'étude « Gautier et l'illustration », 24 novembre 2023

9:15 Accueil des participants

9:30 Marie-Hélène Girard, Introduction

9:45 Anne Geisler-Szmulewicz (Évry Paris-Saclay/CERILAC), Gautier et les illustrations de l'œuvre de Shakespeare

10:15 Discussion et Pause

10:45 Sylvie Thorel (Lille), Gautier, Callot : la plume et la rapière

11:15 Kirsten von Hagen (Giessen), Zigzag et interstices : les images de voyage chez Gautier et Doré

11:45 Discussion

*

14:00 Michaël Vottero (Conservation Régionale des Monuments Historiques), « Une belle gravure est plus qu'une copie », Théophile Gautier et l'art de la gravure

14:30 Sophie Lege (Pau et Pays de l'Adour), L'œuvre de Gautier dans l'œil de George Antoine Rochegrosse : modalités et enjeux d'une traduction sémiotique

Discussion

15:15 Liling Luo, *Mademoiselle de Maupin* illustré par Aubrey Beardsley

15:45 Evghenia Timoshenkova, (Ryerson University), *Le Petit Chien de la marquise* illustré

16:15 Discussion et conclusion

Événements scientifiques à venir

Journée d'étude « Théophile Gautier et la nature », dir. Yvon Le Scannff, organisée par la Société Théophile Gautier avec le soutien du CRP19 de l'université Sorbonne Nouvelle, 22 novembre 2024 (Paris)

Appel à communications

Il est sans doute peu évident ou un tant soit peu paradoxal de proposer de réfléchir autour des rapports entre « Théophile Gautier et la nature ». Rien ne semble évident à cet égard entre le voyageur arpenteur « pour qui le monde visible existe » (*Journal des Goncourt*, 1^{er} mai 1857) et le militant du romantisme faisant l'éloge paradoxal des « petits intérieurs » (*Albertus*, « Préface »). Une simple traversée de son œuvre à vol d'oiseau donne l'image saisissante de cette ambivalence. Au terme de sa carrière littéraire, là où peut-être son penchant le mène, Gautier consacre deux de ses derniers livres aux choses de la nature : *Ménagerie intime* (1869), consacré aux divers animaux domestiques de sa vie, en manière d'autobiographie oblique et *La Nature chez elle* (1870) qui se présente comme un livre d'heures panthéiste aux allures de confidences intimistes. Pourtant, lors de ses débuts littéraires, la nature semble faire les frais de ses saillies excentriques. L'esprit goguenard des *Jeunes France* s'accommode en effet assez peu du lyrisme majuscule de la première génération romantique (Vigny, Lamartine, Hugo) et de son goût pour les grandes harmonies naturelles. Dans cette confrontation, on prend peut-être la mesure d'une différence fondamentale qui nous permet sans doute de reformuler le problème. Il semblerait que la nature soit moins l'objet d'une dépréciation que d'une évaluation : la satire dont elle est l'objet prend davantage pour cible la représentation qui en est faite.

De multiples perspectives, souvent croisées et parfois paradoxales, s'offrent ainsi à l'étude du statut de la représentation et des conceptions de la nature dans l'œuvre de Théophile Gautier (poésie, critique d'art, critique littéraire, prose fictionnelle, récits de voyage, essais, écrits journalistiques, théâtre, livrets etc.). Un intérêt évident se porte désormais vers ces questions, favorisé par les dernières évolutions de la critique (l'écocritique et l'écopoétique) et de la société (la « transition écologique ») et par la critique proprement gautiériste (voir les éditions récentes de *Ménagerie intime* et de *La Nature chez elle*, par Alain Montandon et de Claudine Lacoste-Veysseyre chez Champion et celle de *Ménagerie intime* par Paule Petitier, aux éditions des Équateurs). Seront ainsi retenus trois axes principaux : le statut de la nature ; la représentation de la nature ; les conceptions de la nature. Pour plus de détails, se reporter au site de la Société Théophile Gautier : www.theophilegautier.fr

Les propositions d'article (entre 300 et 500 mots), accompagnées d'une bibliographie de l'article et d'une brève bio-bibliographie, seront à envoyer par courriel avant avril 2024 à Yvon Le Scanff : yvon.le-scanff@sorbonne-nouvelle.fr.

Informations

Assemblée générale 2023

L'Assemblée générale de la Société Théophile Gautier s'est tenue le 24 novembre 2023 à 17h dans la Bibliothèque Jacques Seebacher (Université Paris-Cité). Pour plus d'information sur l'ordre du jour, voir le site de la STG www.theophilegautier.fr



SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER
BULLETIN D'ADHÉSION 2024

L'adhésion donne droit à la réception de la revue annuelle, des courriers d'information concernant la vie de la Société et à la participation aux assemblées générales.

◇ Première adhésion ◇ Renouvellement

Nom et prénom.....
Adresse.....
Courriel.....
Téléphone.....

Je déclare adhérer à la Société Théophile Gautier en qualité de :

◇ Membre bienfaiteur : 62 euros
◇ Membre donateur : 40 euros
◇ Membre actif : 30 euros
◇ Étudiant : 18 euros

Je paie par

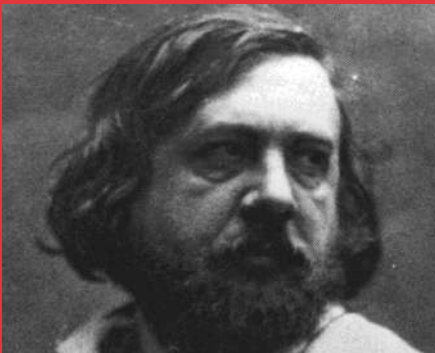
◇ Chèque à l'ordre de la Société Théophile Gautier
◇ Virement bancaire sur le compte de la Société (Crédit Mutuel) :
(IBAN : FR76 1027 8065 0000 0209 1030 117 ; BIC : CMCIFR2A)
◇ Virement via Paypal (à l'adresse : societe.gautier@gmail.com)

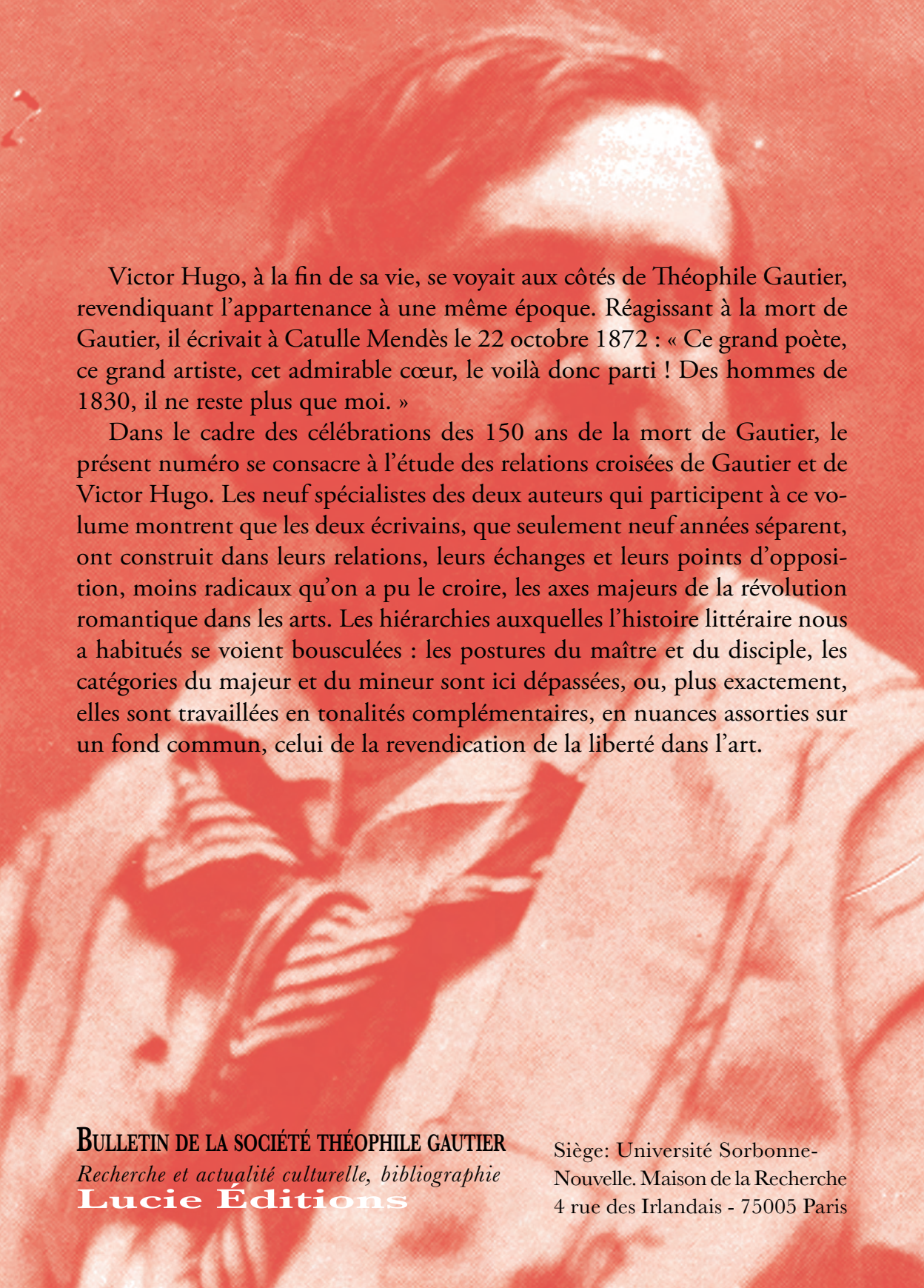
Selon votre mode de règlement, vous pouvez retourner le bulletin d'adhésion à la trésorière de l'association, par courriel (aurelia.cervoni@sorbonne-universite.fr) ou à l'adresse suivante : Aurélia Cervoni CELLF 19-21 – Sorbonne Université – 1, rue Victor-Cousin – 75230 Paris cedex 05

Date et signature

Derniers numéros parus :

- . N° 44, 2022, *La géographie de Gautier*
- . N° 43, 2021, *La poésie de Gautier : textes et postures*
- . N° 42, 2020, *Flaubert et Gautier, affinités électives*
- . N° 41, 2019, *Gautier et la matière*
- . N° 40, 2018, *Gautier Judith & Théophile*
- . N° 39, 2017, *Gautier et la langue*
- . N° 38, 2016, *Gautier et Nerval. Collaborations, solidarités, différences*
- . N° 37, 2015, *Gautier / Balzac. Parcours croisés*
- . N° 36, 2014, *Théophile Gautier : l'invention médiatique de l'histoire littéraire*
- . N° 35, 2013, *Autour de Théophile Gautier : Philothée O'Neddy*
- . N° 34, 2012, *Théophile Gautier : une écriture paradoxale de l'histoire*
- . N° 33, 2011, *Théophile Gautier 1811-2011. Le Bicentenaire*





Victor Hugo, à la fin de sa vie, se voyait aux côtés de Théophile Gautier, revendiquant l'appartenance à une même époque. Réagissant à la mort de Gautier, il écrivait à Catulle Mendès le 22 octobre 1872 : « Ce grand poète, ce grand artiste, cet admirable cœur, le voilà donc parti ! Des hommes de 1830, il ne reste plus que moi. »

Dans le cadre des célébrations des 150 ans de la mort de Gautier, le présent numéro se consacre à l'étude des relations croisées de Gautier et de Victor Hugo. Les neuf spécialistes des deux auteurs qui participent à ce volume montrent que les deux écrivains, que seulement neuf années séparent, ont construit dans leurs relations, leurs échanges et leurs points d'opposition, moins radicaux qu'on a pu le croire, les axes majeurs de la révolution romantique dans les arts. Les hiérarchies auxquelles l'histoire littéraire nous a habitués se voient bousculées : les postures du maître et du disciple, les catégories du majeur et du mineur sont ici dépassées, ou, plus exactement, elles sont travaillées en tonalités complémentaires, en nuances assorties sur un fond commun, celui de la revendication de la liberté dans l'art.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER
Recherche et actualité culturelle, bibliographie
Lucie Éditions

Siège: Université Sorbonne-
Nouvelle. Maison de la Recherche
4 rue des Irlandais - 75005 Paris