

## Théophile GAUTIER HISTOIRE DU ROMANTISME

suivi de

### Quarante portraits romantiques

Édition présentée, établie et annotée par Adrien Goetz  
avec la collaboration d'Itaï Kovacs

Folio classique n° 5213

656p / 8,40€

Cette *Histoire du Romantisme* est, en quelque sorte, la postface inachevée à l'œuvre multiforme - et à la vie - du poète, du critique, du journaliste, du romancier, du conteur, du nouvelliste qu'était Gautier. Il sentait qu'il allait mourir. D'où l'importance de ce dernier livre, conçu pour survivre à sa propre disparition et pour sauver du même coup son nom et toutes ses œuvres précédentes. Il est trop fin pour lui donner la forme d'un plaidoyer *pro domo*. Il va raconter une aventure collective. Gautier s'y lance sur le mode léger et badin du conteur qui ne force pas la voix, sans rien de solennel, comme une dernière conversation à bâtons rompus.

L'*Histoire du Romantisme* est citée partout parce que ce livre contient le récit enluminé de la bataille d'*Hernani*, un chapitre d'anthologie, haut en couleurs, une description, écrite par un protagoniste parlant au nom de tout le chœur des hugoliens, de cette révolution d'avant la révolution de Juillet, ce combat qui aurait suffi à faire passer à la postérité la date de 1830.

**Ce volume ne se limite pas au récit de la bataille d'*Hernani*. Il ressuscite une galerie de personnages.**

À la suite des douze chapitres de l'*Histoire*, on trouvera ici quarante portraits publiés en revue puis en volumes séparés. Le mélange de peintres, de sculpteurs, d'écrivains, d'actrices caractérisait non seulement le génie de Gautier, marqué à jamais par sa formation artistique, mais l'esprit même de cette armée romantique. Pour la plupart, ce sont des hommages aux compagnons morts. Cette série de textes courts prépare en réalité le projet d'écrire une *Histoire du Romantisme*, ils en sont le laboratoire.

Dans cette nouvelle édition en Folio classique, ils sont quarante : on a choisi ici de créer une sorte d'académie arbitraire, dont Gautier fait partie. Le choix proposé dans ce volume correspond aux figures qui sont demeurées au panthéon des arts, des lettres, de la scène.

Dès l'attaque du livre, après le *leitmotiv* du cor qui vient l'avertir qu'il est temps, les premiers mots qui surgissent sous sa plume sont « idéal », « poésie », « liberté », « enthousiasme », « bravoure », dans la même phrase, comme s'il voulait tout dire tant qu'il en a la force. Bouleversantes aussi les explosions de joie, les rires qui scandent cette *Histoire*, résurrection du passé. Gautier se retrouve en rêve parmi ses compagnons, ses enfants du Paradis, à table, au théâtre, au milieu de leurs fêtes et de leurs bals. Dans ce livre, pour survivre encore un peu et trouver l'énergie de le terminer, le vieux Gautier inhale des bouffées de bonheur. « Une telle joie, écrit-il, ne devait sans doute pas durer. Être jeune, intelligent, s'aimer, comprendre et communier sous toutes les espèces de l'art, on ne pouvait concevoir une plus belle manière de vivre, et tous ceux qui l'ont pratiquée en ont gardé un éblouissement qui ne se dissipe pas. »ures qui sont demeurées au panthéon des arts, des lettres, de la scène.

### Titres de Théophile Gautier déjà publiés en Folio Classique et Poésie/Gallimard

*Le Capitaine Fracasse*  
Edition d'Antoine Adam

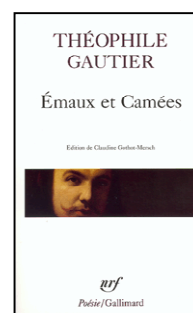
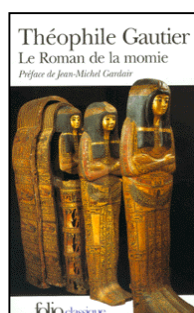
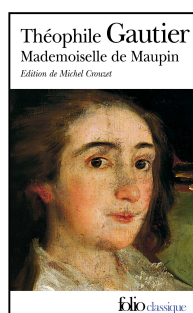
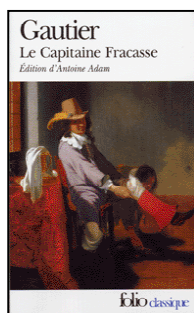
*Le roman de la momie*  
Edition de Jean-Michel Gardair

*Voyage en Espagne* suivi d'*España*  
Edition de Patrick Berthier

*Mademoiselle de Maupin*  
Edition de Michel Crouzet

*La morte amoureuse* et autres récits fantastiques  
Edition de Jean Gaudon

*Emaux et camées*  
(Poésie/Gallimard)  
Edition de Claudine Gothot-Mersch



## Note sur l'édition

L'*Histoire du Romantisme* à proprement parler n'est constituée que des douze chapitres ainsi intitulés par Gautier peu avant sa mort, dont le manuscrit se trouve conservé presque intégralement à la bibliothèque de la maison de Balzac, musée de la Ville de Paris. Grâce à Yves Gagneux, qui en est le conservateur, cette édition a pu être établie sur ce manuscrit.

Dans l'*Histoire du Romantisme*, Gautier dit son amour de « ces éditions *princeps*, celles qui font foi, que les auteurs ont revues ». La présente édition est la première à partir de ce texte manuscrit, qui s'interrompt au milieu de l'article intitulé *Hernani*, chapitre qui parut de manière posthume dans la revue *Le Bien public*, pour laquelle ce feuilleton ultime était écrit.

Les pages manuscrites ont été découpées, formant parfois des paragraphes, et recollées ensuite afin de reconstituer les feuillets. Il s'agit donc d'un de ces manuscrits donnés immédiatement aux journaux, que l'on ne conservait pas d'ordinaire, et que les typographes découpaient à mesure qu'ils le composaient. Maxime Du Camp a décrit Gautier écrivant son volume *Italia* « dont un prote coupait le manuscrit, sous sa plume même, dix lignes par dix lignes, afin d'accélérer la composition<sup>1</sup> ». La disposition en paragraphes de l'édition imprimée correspond au découpage effectué par le prote au moment de l'impression. En se fondant sur les raccords visibles du manuscrit recollé pour former le volume actuel, on a rétabli les séparations en paragraphes voulues par Gautier.

Pour les chapitres dont le manuscrit n'est pas actuellement localisé, on a retranscrit le texte de la première édition en volume chez Charpentier en 1874 (voir la Bibliographie). Les variantes entre le texte paru posthume en volume et ce manuscrit sont peu nombreuses ; on a rétabli partout le texte tel qu'il est sorti des mains de Gautier. La mise en page, pour ces chapitres, est donc de lui ; pour la ponctuation, le problème est plus complexe.

Gautier, tous les contemporains l'ont écrit, ponctue très peu, laissant cette tâche aux typographes : « Il tenait la ponctuation et l'accentuation pour besogne de prote », écrit Émile Bergerat<sup>2</sup>. L'éditeur du XIX<sup>e</sup> siècle de l'*Histoire du Romantisme* a ainsi ajouté beaucoup de virgules et remplacé souvent les virgules par des points-virgules. On a préféré, pour ces chapitres, retrouver la scansion légère de Gautier, pour donner au lecteur une idée des respirations qu'il donnait à ses phrases. On a donc respecté l'essentiel de sa ponctuation, en se bornant à quelques ajouts que le sens rendait indispensables.

Ce dernier manuscrit de Gautier est particulièrement émouvant. Comportant quelques ratures – habituellement Gautier écrivait d'une seule coulée, sans raturer ni faire de brouillon –, il est d'une écriture, au crayon ou à la plume, qui devient de plus en plus petite au fil des feuillets, traduisant la grande fatigue de l'auteur. Il s'interrompt au milieu d'un paragraphe.

Les éditions habituellement citées des textes réunis ici sont toutes parues après la mort de l'auteur. Le volume de Charpentier intitulé *Histoire du Romantisme* est donc une création arbitraire qui ne doit rien à Gautier (voir la Préface), et dont aucun document n'atteste qu'il aurait souhaité qu'elle fût ainsi composée. Un choix de portraits a été effectué par l'éditeur Charpentier, qui, pour compléter le volume, y a adjoint l'étude sur la poésie française que le gouvernement avait commandée à Gautier en 1869 et qui avait touché Victor Hugo exilé.

Pour les *Quarante portraits romantiques* choisis pour la présente édition, dans la masse immense de ceux que Gautier avait consacrés à ses contemporains, on a préféré, plutôt que de reproduire les versions publiées en volume de manière posthume, revenir aux textes parus en journaux du vivant de Gautier. L'éditeur avait en effet effectué de nombreuses coupures, visant le plus souvent à transformer en chapitres de livres des pièces de circonstance, pour la plupart publiées au moment de la mort des amis qu'elles évoquent. On a donc rétabli la version originale, sauf dans quelques cas, lorsque l'article s'achevait par l'évocation d'un tout autre sujet. Ces portraits sont donnés par ordre chronologique de leur première parution.

On a maintenu partout, conformément au manuscrit et à la première édition du texte de l'*Histoire du Romantisme*, la capitale initiale à Romantisme.

---

1 *Op. cit.*, p. 138.

2 *Op. cit.*, p. 10.

## Préface

*Les préfaces sont-elles inutiles ?*

« Depuis bien longtemps l'on se récrie sur l'inutilité des préfaces, — et pourtant l'on fait toujours des préfaces. Il est bien convenu que les lecteurs (pluriel ambitieux) les passent avec soin, ce qui paraîtrait une raison valable de n'en pas écrire<sup>3</sup> [...]. » Gautier, immortel auteur de la préface de *Mademoiselle de Maupin*, comme Hugo demeure pour les romantiques de sa génération l'auteur de la préface de *Cromwell*, savait de quoi il parlait en préfaçant ainsi son *Fortunio*. Dans *Les Jeunes-France, Romans Goguenards*, lui que Paolo Tortonese a salué comme « l'inventeur du second degré<sup>4</sup> », héritier de Sterne et de Diderot, avait attaqué : « Ceci, en vérité, mon cher monsieur ou ma belle dame, n'est autre chose qu'une préface, et une préface fort longue : je n'ai pas la moindre intention de vous le dissimuler ou de vous en demander pardon. Je ne sais si vous avez la fatuité de ne pas lire les préfaces ; mais j'aime à supposer le contraire, pour l'honneur de votre esprit et de votre jugement. Je prétends même que vous me remercierez de vous en avoir fait une<sup>5</sup> [...]. »

*L'Histoire du Romantisme*, depuis l'édition posthume de 1874, s'était passée de préface. Le sens de ce grand texte est pourtant incompréhensible si on oublie les raisons profondes de sa composition et si on ne comprend pas sa longue genèse. Il a trop souvent été compris comme un simple témoignage. Gautier venait de publier un article consacré à un ami qui avait fréquenté le Cénacle de Victor Hugo, Alexandre Soumet, le 16 août 1870<sup>6</sup>, quand éclate, quelques jours plus tard, la nouvelle du désastre de Sedan. Napoléon III est fait prisonnier le 2 septembre ; la République est proclamée. Le Second Empire qu'il avait tant aimé tombait ; son cher Hugo, qu'il avait tant aimé aussi, revenait en France...

En 1871, Gautier vécut une année terrible. Ce n'est que le 3 mars 1872 que le premier article du feuilleton *Histoire du romantisme* fut publié. Deux jours plus tôt, Hugo lui avait écrit, pour le remercier d'un autre article consacré à la reprise de *Ruy Blas* : « Quel maître vous êtes, cher Théophile ! ». Gautier répond, très ému par ce billet : « Me jeter une poignée de diamants pour me récompenser d'une pauvre réclame de théâtre<sup>7</sup> ». Il signe « votre page Albertus », en souvenir d'autrefois — et les articles qui constituent le dernier livre continuent de paraître. Il y en aura dix, jusqu'en mai. Gautier ne termine pas. Il meurt le 23 octobre, l'ultime chapitre paraîtra le 6 novembre. Cette *Histoire du Romantisme* est, en quelque sorte, la postface inachevée à l'œuvre multiforme — et à la vie — du poète, du critique, du journaliste, du romancier, du conteur, du nouvelliste qu'il était<sup>8</sup>. Il sentait qu'il allait mourir. Réussir son posthume, pour un écrivain, et un écrivain qui a de si nombreux lecteurs, c'est un défi, majeur, incertain évidemment, très risqué. On peut hésiter à l'entreprendre. C'est quitte ou double. Un posthume réussi peut éviter à un auteur un demi-siècle d'oubliettes.

Or, Gautier, apprécié par la Cour impériale, proche de la princesse Mathilde et qui avait accompagné l'impératrice Eugénie en Égypte pour les festivités de l'inauguration du canal de Suez en 1869, venait de frôler le purgatoire. Il avait failli ne pas survivre littérairement au Second Empire. Il était arrivé à se maintenir, il continuait à collaborer aux journaux, mais il avait bel et bien risqué la mort littéraire. Il est grand temps de clamer à tous vents qu'il a été hugolien bien avant d'être un zélé de Napoléon le Petit. Ni la République ni Hugo ne lui ont fait grief de ses courtisanes, mais on lui a supprimé sa pension, et on se souvient que même dans ses articles de critique d'art il parvenait à glorifier l'empereur<sup>9</sup>. D'où l'importance de ce dernier livre, conçu pour survivre à sa propre disparition et pour sauver du même coup son nom et toutes ses œuvres précédentes. Il est trop fin pour lui donner la forme d'un plaidoyer *pro domo*. Il va raconter une aventure collective. Gautier s'y lance sur le mode léger et badin du conteur qui ne force pas la voix, sans rien de solennel, comme une dernière conversation à bâtons rompus, où il insère quelques morceaux de bravoure rôlés depuis longtemps, où il invente, rit, brode, sabre, où il retrouve des souvenirs enfouis : il est à son meilleur.

<sup>3</sup> T. Gautier, *Fortunio*, préface, *Romans contes et nouvelles*, Bibl. de la Pléiade, t. I, p. 605.

<sup>4</sup> Paolo Tortonese, Introduction à Théophile Gautier, *Œuvres*, Robert Laffont, « Bouquins », p. I.

<sup>5</sup> T. Gautier, *Romans contes et nouvelles*, Bibl. de la Pléiade, t. I, p. 13.

<sup>6</sup> Dans le *Journal Officiel*.

<sup>7</sup> T. Gautier, *Correspondance générale, 1872 et compléments*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la dir. de Pierre Laubriet, Droz, 2000, lettres 4657 et 4658, p. 26-27.

<sup>8</sup> Voir la biographie de Stéphane Guégan, *Théophile Gautier*, Gallimard, 2011.

<sup>9</sup> Dans *Le Moniteur universel*, le 23 mai 1863, il ouvrait par exemple son compte rendu du Salon avec le portrait du souverain par Hippolyte Flandrin : « Les yeux profonds et rêveurs regardent de ce regard qui va au delà des choses et paraît distinguer les formes de l'avenir invisibles pour tous. Sur la bouche calme sourit la majesté affable : rien de plus vrai, de plus simple et de plus grand. »

Ce beau titre, *Histoire du romantisme*, est de lui – il figure sur le manuscrit, que notre édition est la première à suivre ligne à ligne<sup>10</sup>. En revanche le volume paru après sa mort et qui porte ce titre n'est pas, *stricto sensu*, un livre de Théophile Gautier, même si toutes les pages y sont de lui, et il n'est pas vraiment non plus une « histoire du romantisme » – ce qui mérite bien quelques explications liminaires : en un mot, une préface.

### *Pierrot posthume*

L'*Histoire du Romantisme* est citée partout parce que ce livre contient le récit enluminé de la bataille d'*Hernani*, un chapitre d'anthologie, haut en couleurs, une description, écrite par un protagoniste parlant au nom de tout le chœur des hugoliens, de cette révolution d'avant la révolution de Juillet, ce combat qui aurait suffi à faire passer à la postérité la date de 1830, *annus mirabilis*. Le « son du cor d'*Hernani* », c'est le début d'une ère nouvelle. Un grand rideau rouge et or qui se lève.

En septembre 1870, Hugo est rentré à Paris. Est-ce à nouveau le début d'une grande époque ? Certains le rêvent même en président de la jeune République. Le très populaire auteur des *Misérables* est élu député en février 1871, mais d'autres que lui comprennent mieux la politique. Il renonce bientôt. Pour Gautier, qui s'est amolli dans les fêtes impériales, qui a reçu honneurs et pensions<sup>11</sup>, mais n'a jamais caché dans ses écrits son attachement au grand homme exilé, ce retour du héros c'est un peu le son du cor au dernier acte. Mais, à la différence du cor de don Ruy Gomez, celui que sonne Hugo ne vient pas lui signifier la mort. Il vient le sauver<sup>12</sup>. Et comme les trompettes de l'Apocalypse, tandis que brûlent les incendies de la Commune – qui le terrifient –, Gautier fait sortir de leur tombeau tout le peuple des amis morts, ceux de la bataille et de la bohème. Pour Gautier, raconter *Hernani* en 1872, rappeler son rôle décisif en 1830 aux côtés de Hugo, ce n'est pas uniquement agiter de vieux souvenirs. C'est renaître.

Car ce volume ne se limite pas au récit de la bataille d'*Hernani*. Il ressuscite une galerie de personnages. Il est rarement lu intégralement. Il souffre en réalité, dans la version publiée en 1874, d'être un collage de fragments mis bout à bout, après la disparition de leur auteur, peut-être par son ami Maurice Dreyfous pour le compte de l'éditeur Georges Charpentier, l'éditeur de Zola, ami des écrivains et des artistes modernes – dont Renoir, quatre ans plus tard, peindra la femme et les enfants. Ce que le lecteur risquerait de prendre pour un document de première main, structuré, construit, réflexion chronologique sur le romantisme de 1830, pourrait bien n'être qu'une « forgerie » ingénieuse des débuts de la Troisième République.

Au lendemain de la disparition de l'écrivain, c'était surtout un coup éditorial. Après la mort de Gautier, en attendant celle de Victor Hugo, un volume signé du dernier grand acteur vivant de la révolution littéraire et artistique de 1830, une *Histoire du Romantisme*, ne pouvait qu'être, pour l'éditeur, une garantie de succès commercial. Or Gautier n'avait laissé que douze courts chapitres brillants, et il fallait lancer un beau volume susceptible de s'intituler *Histoire*. La même année, Charpentier poursuivait ces posthumes de Théophile Gautier avec le recueil des *Portraits contemporains* et, un an plus tard, les *Portraits et souvenirs littéraires*. Ces deux ouvrages complétaient l'*Histoire du Romantisme* en réunissant des textes devenus introuvables qui étaient parus dans la presse. Le genre, agréable à lire, truffé d'anecdotes et de petits faits plus ou moins vrais, cette joyeuse manière de conter illustrée notamment par les *Portraits de femmes* de Sainte-Beuve, plaisait beaucoup. Le mélange de peintres, de sculpteurs, d'écrivains, d'actrices caractérisait non seulement le génie de Gautier, marqué à jamais par sa formation artistique, mais l'esprit même de cette armée romantique, de ceux qui à la suite du « cénacle » des disciples de Hugo avaient composé le « petit cénacle », avec Gérard de Nerval, Joseph Bouchardy, Petrus Borel, Jules Vabre... Puis, dans l'Hôtel de la rue du Doyenné, Gautier avec Camille Rogier et Arsène Houssaye inventeront la Bohème<sup>13</sup>.

Dans ces trois volumes posthumes revivait la « fraternité des arts » qui avait caractérisé ce qu'on pourrait appeler le moment 1830. Ressuscitait aussi l'esprit rapin, le goût de la farce et du pittoresque, les plaisanteries d'atelier et de coulisses, le mélange des genres et la couleur locale d'un Paris qui n'existait plus. Les costumes vénitiens d'Eugène Devéria, les extravagances de Balzac, l'Orient de

<sup>10</sup> Voir la Note sur l'édition, p. 000.

<sup>11</sup> Les Goncourt notent avec envie en 1868 : « A voir le vrai et le fin fond des choses, ce bon Gautier est un des meurt-de-faim de la littérature les plus riches de ce temps-ci, avec sa place de bibliothèque [auprès de la princesse Mathilde], soit 6000 – une pension sur la cassette de l'empereur, soit 300 – à peu près 20 000 francs au Moniteur par an et le revenant-bon de ses livres. Qui est-ce qui est aussi riche que cela dans les lettres à l'heure qu'il est ? », E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, préface de Robert Kopp, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, t. II, 1866-1886, p. 187.

<sup>12</sup> Symboliquement, mais aussi de manière très pragmatique quelques mois plus tard : en juin 1872, Jules Simon ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts rétablit la pension de Théophile Gautier, à la demande de Victor Hugo, au moment même où paraît en feuilleton l'*Histoire du Romantisme*.

<sup>13</sup> Voir Itai Kovacs, « La bohème romantique au Louvre », *Grande Galerie, Le journal du Louvre*, n° 8, juin-août 2009, p. 82-85.

Chassériau c'était l'antidote qui convenait au temps des habits noirs. Pour honorer Gautier, Charpentier n'avait pas bâti un tombeau, il avait organisé un bal costumé.

La table de l'édition de 1874 de cette *Histoire du Romantisme* permet de démonter le centon. Gautier avait commencé à écrire, dès le début de l'année 1872, ses douze chapitres, publiés en feuilleton dans un journal conservateur né l'année précédente, *Le Bien public* (3 mars-6 novembre 1872). Ce sont ces pages seules – dont le manuscrit, incomplet, se trouve à la bibliothèque de la Maison de Balzac – qui s'intitulent *Histoire du Romantisme*. Pour rendre le livre plus épais, l'éditeur y avait donc adjoint divers articles de Gautier, ces portraits chamarrés des figures du mouvement romantique publiés dans des journaux à diverses dates. Enfin, le tout s'achevait avec une longue et courageuse *Étude sur la poésie française*, adressée au ministre de l'Intérieur lors de l'Exposition universelle de 1867, où il avait osé faire l'éloge de l'exilé Hugo à l'occasion de ce triomphe du Second Empire<sup>14</sup>. Ce dernier texte n'avait pas grand chose à voir avec le reste, il était tout simplement utile car il lavait Gautier en 1874 des soupçons, plus que justifiés, de compromissions avec le régime impérial exécré qui avait conduit la France à la défaite. Avec ce livre posthume, Gautier à peine disparu s'imposait définitivement, face aux naturalistes, aux Parnassiens, à tous les modernes, comme la statue du commandeur du Romantisme, les cheveux longs, vêtu à jamais pour la postérité de « ses gilets transcendants et [de] ses pantalons mirifiques<sup>15</sup> », comme il était apparu, à 18 ans, « répondant au cor d'Hernani ».

Si l'ajout de l'*Étude sur la poésie française* était purement de circonstance et utile pour le succès du recueil, en revanche l'idée de compléter l'*Histoire du Romantisme* par des portraits signés de Gautier était justifiée, cohérente, dans la pensée même de l'auteur. À la suite de ces douze chapitres, on trouvera ici quarante de ces portraits. Pour la plupart, ce sont des hommages aux compagnons morts. Cette série de textes courts prépare en réalité le projet d'écrire une *Histoire du Romantisme*, ils en sont le laboratoire. On y trouve ce ton amusé, ce sens du croquis, cette gaîté dont Gautier use quand il est en deuil et qu'il ne veut pas montrer qu'il pleure.

Dans *Pierrot posthume*, cette « arlequinade en un acte et en vers<sup>16</sup> » créée en 1847, et qu'on aimait jouer en famille chez les Gautier, à Neuilly, Pierrot qu'on avait cru pendu se donne ce conseil : « Fais ta nécrologie et l'envoi aux gazettes, / Ces choses sont toujours par soi-même mieux faites. » Et en effet, aux yeux de la postérité, mieux vaut rester à jamais le commensal de Victor Hugo que le bibliothécaire de la princesse Mathilde.

Il avait depuis longtemps l'intuition qu'il lui fallait un testament, qu'il devait léguer lui-même à ses successeurs ce qu'ils retiendraient de lui. L'*Histoire du Romantisme* était peut-être déjà au nombre de ses projets quand il rédige, en 1868, cette déploration sur le tombeau de Théodore Rousseau, parmi les arbres de Barbizon :

Théodore Rousseau appartenait à cette grande génération de 1830, qui marquera dans l'avenir et dont on parlera comme d'une des époques climatériques de l'esprit humain. On eût dit qu'une flamme était descendue du ciel, le même jour, sur des fronts privilégiés. Quelle ardeur, quel enthousiasme, quel amour de l'art, quelle horreur de la vulgarité et des succès achetés par de bourgeoises concessions ! Chacun se donnait tout entier avec son effort suprême et sa plus intense originalité. Toutes les natures étaient lancées à fond de train, et l'on se souciait peu de mourir pour peu qu'on atteignît le but. L'art se renouvelait sur toutes ses faces ; la poésie, le théâtre, le roman, la peinture, la musique formaient un bouquet de chefs-d'œuvre<sup>17</sup>.

Au passage, Gautier a glissé une vieille image de piété dans son missel : cette flamme unique qui descend sur le front des apôtres. C'est la Pentecôte – et l'événement eut lieu, à Jérusalem, dans cette salle qu'on appelait « le Cénacle ».

D'où ce bouquet de portraits, qui sont les Actes de ces turbulents apôtres, les images flamboyantes de « cette grande génération », qui préparent l'ultime vision, qui elle aussi se moque bien de la mort, le cor qui sonne pour la dernière fois, sa rédemption.

Dans cette nouvelle édition, ils sont quarante : on a choisi ici de créer une sorte d'académie arbitraire, dont Gautier fait partie – lui qui fut refusée quatre fois par l'Académie – et qui se compose uniquement de ceux que, lui, a « élus ». Parmi eux, nul ostracisme, quelques Académiciens bien sûr : Hugo présent partout, Lamartine, Vigny et même Jules Janin, seul rival possible de Gautier pour la

---

14 Publiée d'abord sous le titre *Rapport sur les progrès de la poésie* dans *Recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France. Rapport sur le progrès des lettres* (avec Sylvestre de Sacy et Paul Féval), Imprimerie impériale, 1868.

15 Émile Bergerat, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenir et correspondance*, préface d'Edmond de Goncourt, Charpentier, 1879 ; rééd. Les Introuvables, 1996, p. 47.

16 Pièce écrite avec la collaboration de Paul Siraudin, publiée en 1855 dans le volume *Théâtre de poche* et retravaillée par Gautier en 1864.

17 Voir p. 000.

cadence de production d'articles destinés aux journaux et qui, lui, entra dans le temple (on entendra les applaudissements élégants d'un Théo beau joueur). Le choix proposé dans ce volume, qui ne reprend pas tous les visages qu'avait retenus Charpentier<sup>18</sup>, correspond aux figures qui sont demeurées au panthéon des arts, des lettres, de la scène. Charpentier, quand il les avait republiés, en avait altéré de nombreux passages : ils sont ici reproduits tels qu'ils avaient paru en revue du vivant leur auteur.

### *Gautier historien ? Gautier romantique ?*

Gautier, très malade, épuisé, sait donc que l'*Histoire du romantisme* sera sa dernière œuvre, mais surtout qu'il n'aura pas le temps d'y inscrire tout ce que cet éclatant titre à la mode, en ce temps avide d'Histoire et de témoignages, promet au lecteur. Ses proches l'ont décrit : il compose la nuit, sous la lampe, au crayon ou à la plume, de son écriture régulière, de plus en plus petite, avant que les médecins ne lui interdisent tout effort. Le manuscrit, pratiquement sans ratures, d'une écriture en effet minuscule, est très émouvant : c'est une relique.

Dès l'attaque du livre, après le *leitmotiv* du cor qui vient l'avertir qu'il est temps, les premiers mots qui surgissent sous sa plume sont « idéal », « poésie », « liberté », « enthousiasme », « bravoure », dans la même phrase, comme s'il voulait tout dire tant qu'il en a la force. Bouleversantes aussi les explosions de joie, les rires qui scandent cette *Histoire*, résurrection du passé. Gautier se retrouve en rêve parmi ses compagnons, ses enfants du Paradis, à table, au théâtre, au milieu de leurs fêtes et de leurs bals. Dans ce livre, pour survivre encore un peu et trouver l'énergie de le terminer, le vieux Gautier inhale des bouffées de bonheur.

L'angoisse de l'écrivain qui n'assistera pas à la réception critique de son ouvrage posthume, mais qui tente d'en percevoir les signes avant-coureurs, n'a jamais été vraiment analysée par la critique. Grâce à la publication préoriginale en revue, Gautier, tel Charles Quint, peut se donner l'illusion d'assister, derrière un pilier, à son enterrement. On le sait, car il se confie à Edmond de Goncourt, visiteur des derniers mois, qui raconte : « [...] Approchant son oreille de ma bouche, il me demandait avec une certaine chaleur, si je trouvais de l'intérêt à son *Histoire du Romantisme* [dont Goncourt a lu justement les premiers chapitres sous forme de feuilleton]. Il était un peu tourmenté. Il se sentait si fatigué qu'il craignait que cela ne valût pas ce qu'il aurait pu faire. Il regrettait que la forme du journal ne lui permît pas de développer l'esthétique de la matière<sup>19</sup>. » Goncourt entend bien la crainte que le lecteur soit déçu. Mais Gautier allait-il se lancer dans un essai esthétique ? Il sait que ses lecteurs fidèles n'attendent pas cela de lui. Nulle thèse en effet dans ces pages, aucune définition du romantisme, ni même un récit structuré des événements. Gautier fuit la théorie, les grandes idées, ainsi qu'il le clamait déjà dans la préface des *Jeunes-France*, son premier essai en prose, en 1833. Il aime le récit, l'anecdote, le détail qui peint. Voilà ce que Goncourt aurait dû lui répondre.

Artiste, jeune Bohème entré en 1829 dans l'atelier du peintre Louis-Edouard Rioult (1790-1855), comme il le raconte au commencement de son *Histoire*, refusé à l'Académie française certes, mais reçu, *en qualité de peintre*, en 1861, « membre attaché honoraire de l'Académie impériale des arts de Saint-Pétersbourg », Gautier veut broser son dernier tableau, une grande peinture d'histoire, le panorama d'une génération. Ce sera la fresque de ce « petit cénacle » de jeunes gens « enragés de poésie », dont certains sont oubliés, mais qui, ensemble, sont entrés dans l'histoire — ou vont y entrer, grâce à ce livre. Ils sont comme les hommes de la Renaissance, auxquels il compare d'entrée « ces poètes de la Pléiade moderne ». Ingres a rivalisé avec Raphaël, Delacroix avec Rubens, Victor Hugo a été son Michel Ange, Gautier, modeste mais actif, se doit d'en être, au moins, le Giorgio Vasari.

Si l'*Histoire du Romantisme* n'est pas une « histoire », si le titre est trompeur, le « Romantisme » même de Gautier, qui met au mot une initiale capitale, prête à controverse. Certes, il ne renia jamais la farouche bande qui fit le succès d'*Hernani*, l'élan de sa jeunesse, ni ces exaltantes sociétés secrètes que furent le petit cénacle ou le club des Haschichins qui se retrouvaient pour fumer et rêver ensemble dans les salons ornés de hautes boiseries de l'hôtel Pimodan.

« Dans l'armée romantique comme dans l'armée d'Italie, tout le monde était jeune. » Gautier vieilli s'étonne d'avoir cru à Pétrus Borel, le lycanthrope qui hurlait à la lune, mais s'émerveille encore du fameux *Essai sur l'inconmodité des commodes*, « ouvrage d'ébénisterie transcendante » de Jules Vabre, le compagnon miraculeux, un livre qui ne parut jamais. En réalité, bien sûr, au commencement ils n'étaient qu'une poignée, inconnus, dérisoires, mal édités, mal logés, marginaux et pittoresques. Ils se raccrochaient à Hugo, qui savait organiser la gloire. Un hasard, une amitié de jeunesse, liait Gautier à Gérard Labrunie devenu Nerval, le plus génial mais le plus solitaire de tous. Comme toutes les générations qui ont marqué leur temps, ils ne deviennent « une génération » qu'avec le recul. Quarante ans après, Gautier transforme cette troupe minuscule qui se moquait d'elle-même en conquérants qui

---

<sup>18</sup> On a oublié bien des noms qui en 1874 semblaient ne jamais devoir périr : c'est au prix de bien des remords qu'on a décidé de ne pas ressusciter encore ces artistes intéressants et méconnus, Brizeux, Laberge, Appert, Tyr, Madame Damoreau, Mademoiselle Falcon, et même Odry, l'homme au bilboquet que Gautier avait admiré bien des fois « sur son tréteau »...

19 Préface à Émile Bergerat, *Théophile Gautier*, op. cit., p. XXII.

savaient vers quelle terre promise ils se dirigeaient. Il fait de ces échevelés les inventeurs de ce qu'on appellerait aujourd'hui un « phénomène de société », la Bohème, et même les pionniers du Romantisme — quitte à s'adjoindre aux yeux de la postérité quelques bohèmes bourgeois, ce dandy de Delacroix, l'homme au gilet vert<sup>20</sup>, le grand Balzac, Edmond et Jules de Goncourt ou son cher Louis de Cormenin avec qui il partait fumer des cigares à Venise.

Jusqu'à son dernier souffle, à cette dernière page du manuscrit qui se brise sur une phrase, il se réclama du « Romantisme ». Il faut s'entendre sur ce mot ambigu. Sa résonance est d'abord sentimentale, affective. La dernière phrase du manuscrit s'envole dans le souvenir de Delphine de Girardin : « Ce soir-là, ce grand soir à jamais mémorable d'*Hernani*, elle applaudissait, comme un simple rapin entré avant deux heures avec un billet rouge, les beautés choquantes, les traits de génie révoltant. » Sur ce mot, on le voit bien dans le manuscrit, la plume lui tomba des mains. Théophile Gautier est en quelque sorte mort au moment où il cessa d'écrire — et survécut peu à ces quelques mots, dans une des rares pages raturées de son livre. C'est le *Cetera desunt* d'un Tacite qui aurait voulu continuer ses *Annales*. Au « grand soir » de sa vie, Gautier revoit encore le grand soir d'*Hernani*, le billet rouge fait écho au « gilet rouge », et les mots essentiels — « beauté », « génie », associés à « choquant », « révoltant », son dernier mot — sont l'essence même de son Romantisme.

Pourtant, Pierre Laubriet l'a montré, Gautier a « su très tôt garder ses distances par rapport au romantisme<sup>21</sup> », idéal abstrait et confus. Comme Delacroix qui, dans son *Journal*, se moque des clairs de lune du romantisme fade et refuse d'occuper la place de chef d'école, comme Balzac qui raille le romantisme « à la mode », Gautier, avec *Les Jeunes-France*, avait le premier montré du doigt les « précieuses ridicules du romantisme », ainsi qu'il l'écrit lui-même dans son autoportrait. La figure de Daniel Jovard, jeune classique ampoulé converti au mouvement nouveau, celle d'Elias Wildmanstadius, « l'homme Moyen Age » qui vit en surcot armorié parmi ses tapisseries de haute lisse, demeurent comme deux inoubliables portraits-charges de ces jeunes « sauvages » avec lesquels, trois ans après *Hernani*, l'homme à l'extravagant gilet rouge ne veut plus être confondu.

Comment Gautier, qui très vite livra aux éditeurs et aux journaux des milliers de pages chaque année, tournant inlassablement « la meule » de la critique, aurait-il pu vraiment partager la vie de cette bande hurlante, ripaillant et rimaillant, courant les fêtes et les cabarets ? Paolo Tortonese souligne en quoi Gautier peut même être lu comme « résolument antiromantique », érudit, homme de bibliothèque, jouant avec les citations cryptées. Il ne se soucia jamais de donner le moindre sens symbolique à ses paysages ou de truffier de sentiment ses descriptions : « derrière les fleurs, les arbres et les montagnes de Gautier, il n'y a pas de Nature<sup>22</sup>. » Il n'y a qu'une immense culture, classique, et parfois « romantique » aussi bien sûr, de temps à autre : le mot qui lui convient le mieux c'est celui de son époque, des expositions universelles et des musées, des constructions nouvelles et des décors intérieurs où se mélangent tous les styles ; ce n'est pas « romantique », c'est « éclectique ».

### *Le gilet rouge était-il rouge ?*

Le gilet rouge de la bataille d'*Hernani* n'a pas servi Gautier : il l'a rendu célèbre à 18 ans<sup>23</sup>. Piégé, catalogué homme-lige, ou pire, homme de main, petit page d'un Victor Hugo qu'il admire trop, Gautier a dû batailler plus ferme encore qu'à la Comédie française le soir du 25 février 1830, et durant de longues années, pour s'affirmer tel qu'il veut être : écrivain original, critique redouté, styliste parfait, « poète impeccable », comme l'écrivit Baudelaire au fronton des *Fleurs du Mal*. À toute force, il refuse d'être un porte-drapeau, quand le drapeau n'est pas vraiment le sien.

Dumas, dans ses mémoires, en 1853, avait donné son récit d'*Hernani*, mais c'était pour mieux en revenir à son impérissable *Henri III et sa cour*, son drame à lui, qui avait été joué en 1829<sup>24</sup>. On avait un peu oublié l'amusant premier chapitre du roman de Louis Reybaud, de 1842, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, qui racontait la mémorable soirée. Cela s'intitulait « Paturot, poète chevelu ». Et qui avait vraiment lu la version manuscrite intégrale du volume publié anonymement par Adèle Hugo — avec de nombreuses coupures — en 1863, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie ?* Arsène Houssaye n'avait pas encore donné sa version de la Bohème du Doyenné dans ses *Confessions*<sup>25</sup>. Sur le soir d'*Hernani*, sur le petit Cénacle, tout le monde attendait un livre de Gautier.

C'est peut-être pourquoi cette *Histoire du Romantisme*, qui est le fruit d'une décantation de quarante années, arrive si tard. C'est aussi pourquoi cette prétendue *Histoire du Romantisme* commence si tard. En faisant débiter son Romantisme avec *Hernani* en 1830, Gautier choisit le

<sup>20</sup> Voir Barthélémy Jobert, *Delacroix*, Gallimard, 1997, p. 18-19.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. XIX

<sup>22</sup> Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. XXIII.

<sup>23</sup> Voir Anne Ubersfeld, *Le Roman d'Hernani*, Mercure de France, 1985, et Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, Avant l'exil, 1802-1851*, Fayard, 2001, t. I, p. 419-431.

<sup>24</sup> Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, éd. Pierre Josserans, préface de Claude Schopp, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, t. I, p. 1099-1106.

<sup>25</sup> Arsène Houssaye, *Les Confessions, souvenirs d'un demi-siècle*, Dentu, 1885-1891.

moment où il s'achève, se parachève. Dès le Salon de 1800, la critique utilisait le mot de « romantique » pour saluer la *Sapho à Leucate* d'Antoine-Jean Gros. Dans son premier chapitre, Gautier fait de Chateaubriand « l'aïeul », mais ne lui consacre que cinq lignes, puis il expédie en un paragraphe Walter Scott et lord Byron. Goethe n'est cité qu'en passant. Le romantisme ne serait-il que français ?

Gautier semble ne pas vouloir entrer dans la controverse sur l'origine du romantisme. Cela ne l'intéresse plus. Il rend à peine hommage à Mme de Staël et à *De l'Allemagne*. La France d'après 1870 ne veut plus en entendre parler. Gautier a souffert dans sa chair de la chute du Second Empire, de la guerre franco-prussienne et de la Commune, ainsi que Flaubert l'a rapporté<sup>26</sup>. En 1872, il ne saluerait plus, comme il le faisait encore en 1858, Ary Scheffer comme « le Novalis de la peinture ». Nerval, rappelle Gautier, « malgré son commerce assidu avec l'Allemagne et sa familiarité avec Goethe, restait beaucoup plus Français qu'aucun de nous : de race, de tempérament et d'esprit ».

Si, en 1872, le « Romantisme » commence avec 1830, c'est certainement pour que nul ne puisse le soupçonner d'être d'essence germanique. Le romantisme qu'aime Gautier, c'est celui qui semble sorti tout armé du « front vraiment monumental » de Victor Hugo, « beau, jeune, souriant, qui rayonnait de génie et répandait comme une phosphorescence de gloire ». Un Victor Hugo devenu, en 1872, un vivant monument de la conscience nationale française. Le « romantisme de 1830 » serait-il une belle idée, commode pour les manuels, vite adoptée par tous, mais inventée pour l'essentiel après 1870 ?

On avait tellement besoin d'y croire. Les pages de Gautier inspirèrent François Coppée, qui écrivit *La Bataille* d'Hernani : Sarah Bernhardt lira ses vers au Français le 25 février 1880, pour le cinquantenaire de la pièce. En 1902, autre anniversaire, le nouveau siècle avait deux ans, Gautier fut la source du poème d'Edmond Rostand intitulé *Un soir à Hernani*, rêverie hugolienne à la mode espagnole, datée du 26 février par ce poète du lendemain. Le Mythe était devenu incontestable, on le rimait avec panache, éclat, audace : c'était une bataille fondatrice de la France littéraire. *Hernani* était un ricochet de la querelle des Anciens et des Modernes, un rebondissement de la chaude affaire de la querelle du *Cid* de 1637. Albert Besnard peignit même un tableau d'histoire en 1903, *La première d'Hernani, avant la bataille*. La toile a toujours beaucoup de succès lors des visites de la Maison de Victor Hugo place des Vosges : l'homme au gilet cramoisi se repère au premier coup d'œil au milieu du chahut. Le pari du livre posthume était gagné. Gautier avait réussi son coup aux yeux de la postérité.

### *Le parti mâchicoulis*

Or, en 1875, Théodore de Banville, prononçant l'éloge de Gautier devant ses amis assemblés, insista le premier sur ce paradoxe : « Gautier fut très peu romantique, très peu féru de Moyen Age, car il y eut toujours en lui l'amour de la vie, de la beauté pure et sereine, des lignes idéales, comme l'entendit l'Antiquité hellénique, l'adoration des golfes d'azur et des lauriers-roses, et en même temps la gaieté, la saine ironie, le clair et net esprit français des vieux conteurs et de Voltaire. » Contre ce qu'il appelle « le Moyen Age pendule » de 1825, contre le Moyen Age « coquet, lustré, ciré » que peint Paul Delaroche, face aux brumes allemandes et contre le cosmos britannique, Gautier se veut d'abord l'héritier de Rabelais, de Montaigne et d'une vision de la beauté comme « sereine grandeur », une beauté classique venue de la lecture de Winckelmann et de Quatremère de Quincy.

L'élève de Rioult qu'avait été le jeune Théophile aurait-il été un « classique » s'il n'avait « jeté le pinceau pour la plume » ; serait-il devenu un disciple de M. Ingres — qui n'est classique qu'aux yeux de « l'observateur superficiel » —, étrange comme lui, « gothique » et érudit, plutôt qu'un émule de Delacroix ? À coup sûr, il aurait aimé être un orientaliste, puisqu'il reconnaît en Prosper Marilhat un frère, qui aurait pu lui aussi écrire — de même que Gautier aurait aimé peindre ce qu'a vu son cher « Egyptien » : « Pour bien écrire un voyage, il faut un littérateur avec des qualités de peintre ou un peintre avec un sentiment littéraire, et Marilhat remplit parfaitement ces conditions ; c'était du reste un esprit vif, clair, plein d'activité et de feu, légèrement ironique et se plaisant aux lectures choisies : Montaigne, Cervantès et Rabelais [...]. »

Maxime Du Camp, analysant les premiers contes de Gautier, souligne ainsi : « Je sens bien là le romanesque, mais je n'y vois pas le romantisme, tel qu'on le concevait en 1833. [...] Aujourd'hui que les passions littéraires et les disputes d'écoles sont apaisées jusqu'à l'affaissement, on reste surpris de la modération croissante de Gautier, car elle ne concorde guère avec la renommée que les ultra-classiques de son temps lui ont faite » — qui lui coûta, sans doute, l'Académie. « On conçoit [...] que Théophile Gautier n'ait pas été ménagé dans cette clameur de haro classique ; sa longue chevelure, son caban soutaché, son chapeau de forme hétérodoxe le désignaient à des yeux prévenus ; aussi devint-il le bouc émissaire des péchés du romantisme, on lui prêta toutes sortes d'énormités dont il ne se rendit jamais

---

26 « Moi, je vous dit qu'il est mort du dégoût « de la charognerie moderne ». C'était son mot. Et il me l'a répété cet hiver plusieurs fois. « Je crève de la Commune ». [...] Il a eu deux haines. La haine des épiciers dans sa jeunesse. Celle-là lui a donné du talent. La haine du voyou dans son âge mûr. Cette dernière l'a tué. » (Lettre de Flaubert à Sand, 28 octobre 1872, dans Gustave Flaubert-Georges Sand, *Correspondance*, Flammarion 1981, p. 401.)



coupable, et il fut considéré comme le démolisseur patenté de la langue française, de cette langue qu'il devait honorer par tant de savoir, d'exactitude et d'élégance<sup>27</sup>. »

Plus que « romantique », Gautier est en effet avant tout « romanesque » — surtout s'il se déguise, comme ici, en historien —, « pittoresque », puisqu'il est d'abord peintre, « artistique », néologisme d'époque qui fit fortune, « éclectique », « humoristique », « goguenard », « classique » même, quand il le faut, puisque le style gréco-romain est devenu, à côté du Troubadour ou du Louis XIII, un style parmi d'autres. Après la publication du *Roi Candaule*, en 1844, Hugo félicite Gautier : « Vous prouvez, avec votre merveilleuse puissance, que ce qu'ils appellent la poésie romantique a tous les génies à la fois, le génie grec comme les autres<sup>28</sup>. »

Quant au provocant gilet rouge, il a rectifié, sur le mode défensif : « Un gilet rouge... allons donc ! Ce n'était pas un gilet rouge que je portais à la première représentation d'*Hernani*, mais bien un pourpoint rose... Messieurs, c'est très important. Le gilet rouge aurait indiqué une nuance politique républicaine. Il n'y avait rien de ça. [...] Nous représentions le parti mâchicoulis, et voilà tout. C'a été une scission, quand j'ai chanté l'antiquité... Mâchicoulis et rien que mâchicoulis<sup>29</sup> ! »

Peu importe la vraie nuance du romantisme de Gautier — « cerise », « rose », « vermillon de la Chine » — ; pour le public, comme le relève Emile Bergerat en 1879, il reste « l'entité populaire du poète romantique de la légende<sup>30</sup>. » Toute sa vie, il s'enferme lui-même, avec bonhomie, dans le personnage du survivant de la bataille d'*Hernani*, devenu spectre avec les années, qui, inlassablement, raconte. Quand, devant lui, en 1851, le sculpteur Pradier enrichit encore le récit fondateur d'anecdotes formidables où le conspirateur au gilet jure « par le crâne dans lequel Byron buvait à l'abbaye de Newstead ! », Gautier, présent, ne dément rien et se contente de dire « Ah ! c'était le bon temps<sup>31</sup> ! ». Il reprend, dans son *Histoire*, la scène de la joyeuse tablée qui veut boire « l'eau des mers » dans les crânes des morts, « par bravade, ennui et dégoût ».

Lorsque la Comédie française redonne la pièce en 1867, c'est encore lui qui, dans sa loge, en habit sombre cette fois, mais cheveux long, « donne le signal et comme la tradition des applaudissements ». Et, toujours selon Bergerat, quelques jours avant d'attaquer le chapitre « *Hernani* » de l'*Histoire du Romantisme*, premier chapitre de sa carrière littéraire et dernier de sa vie — à l'endroit où se déroule cette scène, place des Vosges, il y a aujourd'hui une plaque —, « il lui prit la fantaisie de descendre place Royale et de marcher sous les arcades. Arrivé devant la maison où il avait passé sa jeunesse, il s'arrêta et la contempla longuement sans dire un mot. Puis il se retourna vers la maison de Victor Hugo [...]. Ses yeux avaient une fixité profonde et il regardait en dedans ; je compris qu'il rêvait aux êtres et aux choses disparus. Quand nous remontâmes en voiture, il s'assit lourdement et, comme oppressé par une vision, il soupira : “Ah ! le soir d'*Hernani* !” »

### *Comment on construit un récit légendaire*

Cette construction du souvenir, passionnante édification d'un mythe, il est possible de la voir à l'œuvre dans les articles que Gautier a consacrés à ses contemporains, dont certains, regroupés ici, avaient servi à accompagner l'*Histoire du Romantisme* dans sa première édition. Puisque plusieurs chapitres de l'*Histoire du Romantisme* sont des portraits — Jules Vabre, Célestin Nanteuil, Gérard de Nerval, Philothée O'Neddy —, il était légitime, comme l'avaient senti les éditeurs du XIX<sup>e</sup> siècle, de compléter ce livre avec d'autres textes brefs où Gautier rend hommage à ses amis.

Les occasions de revenir sur le passé des acteurs disparus de la « génération d'*Hernani* », et de quelques autres, plus jeunes, mais eux aussi déjà morts, avaient hélas été nombreuses. Gautier écrivait, en 1867, à sa fille Estelle : « Il va falloir demain recommencer mon métier de croque-mort et faire une nécrologie de ce pauvre Baudelaire. *Crénon !* comme il disait, c'est embêtant d'enterrer ainsi tous ses amis et de faire de la copie avec leur cadavre. » Hamlet et le fossoyeur en un seul homme. Il parle ailleurs, avec ennui, de son « métier de nécrologue ». Gautier pratique le genre de l'enterrement journalistique comme un exercice physique, lui qui, jeune dandy, prenait, avant tout le monde, des leçons d'athlétisme, de boxe, d'équitation, de canne, de savate et de natation pour « avoir des pectoraux comme dans les bas-reliefs et des biceps hors ligne ». Le portrait post-mortem est un genre littéraire qu'il pratique comme un sport, avec une discipline absolue, un vrai sens du devoir et un humour qui vient tempérer la rigueur de l'exercice.

Premier des écrivains sportifs, lui qu'on imagine toujours bedonnant avait voulu se forger une santé à toute épreuve en inventant « une bifurcation à l'école du Romantisme, à l'école de la pâleur et

---

27 Maxime Du Camp, *op. cit.*, p. 133-136.

28 Lettre du 4 octobre 1844, Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la dir. de Pierre Laubriet, Droz, 1985, t.1, p. 182.

29 Tirade transcrite ou réinventée par E. de Goncourt, *op. cit.* p. VI.

30 É. Bergerat, *Théophile Gautier, op. cit.*, p. 2.

31 Maxime Du Camp, *op. cit.*, p. 27.

32 É. Bergerat, *op. cit.*, p 44-45.

des crevés » : le régime « Bordeaux, gigot, haltères<sup>33</sup> ». Increvable, Gautier enterre tout son monde, préfère, au fil des ans, le gigot aux haltères, et prépare ainsi année après année cette *Histoire du Romantisme* où il s'exprime avec l'autorité du grand survivant – Hugo, lui, est désormais loin d'*Hernani*. Il regarde le présent et publie, en 1872, *L'Année terrible*, en attendant *L'Art d'être grand-père*.

Le gendre de Théophile, après sa mort, avait bien compris que ces articles devaient être rassemblés : « Toutes ces pages volantes, jetées par l'écrivain aux quatre vents du journalisme, emportées dans les tourbillons de ce Maelström qu'on appelle l'actualité, il a suffi de les recueillir, de les classer et de les numéroter pour qu'elles composassent des livres tout nouveaux, d'un intérêt exceptionnel et d'une forme parfaite<sup>34</sup>. » Rien n'indique pourtant que le choix fait après sa mort ait été voulu par Gautier. Rien n'interdisait donc, pour aujourd'hui, d'en composer un autre. Parmi les 2843 articles de Gautier<sup>35</sup>, ces textes sont à part. Ils sont écrits pour être conservés, ce sont des fragments gravés dans le marbre et corrigés « sur le marbre », portant la date de leur publication mais immortels. Ils n'ont pas le côté volatil des critiques de Salons ou des comptes rendus de spectacles – même si on a inclus dans ce choix « la reprise d'Antony », portrait en creux de Dumas, et « vente du mobilier de Victor Hugo », portrait du grand exilé en son absence. Ils échappent à l'*hic et nunc* du journalisme. Gautier y est plus écrivain que journaliste, ou plutôt il est le premier des écrivains-journalistes<sup>36</sup>. Il ne change pas de style ou de ton selon les titres : dans *L'Artiste*, dans *Le Moniteur*, dans *Le Figaro* ou dans le *Journal officiel* – qui était à l'époque plus intéressant à lire qu'aujourd'hui – il conserve la même haute exigence littéraire.

On a ainsi formé une allée de stèles, qui conduisent à ce monument des derniers jours, cette colonne brisée dont le manuscrit s'interrompt parce que l'écrivain ne peut plus tenir son crayon, l'*Histoire du Romantisme*. Pour être parfaitement dans l'esprit de Gautier, qui insiste sur « cette immixtion de l'art dans la poésie », il était nécessaire de choisir parmi les dizaines de « portraits contemporains » qu'il a tracés, des comédiennes, des danseuses, des peintres, des « illustrateurs » – Gautier signale le mot, en 1845, comme un néologisme qu'il applique à Tony Johannot –, des sculpteurs, et de ne pas se limiter aux « gens de lettres » : « La sphère de la littérature s'est élargie et renferme maintenant la sphère de l'art dans son orbe immense. » Dans le portrait d'Eugène Delacroix, il écrit, comme si c'était un conte : « En ce temps-là, la peinture et la poésie fraternisaient. Les artistes lisaient les poètes et les poètes visitaient les artistes. [...] [Delacroix] avait le génie inquiet, tumultueux, lyrique, désordonné, paroxyste. Tous les souffles orageux qui traversaient l'air faisaient tressaillir et vibrer son organisation nerveuse. S'il exécutait en peintre, il pensait en poète, et le fond de son talent est fait de littérature. »

Les premières esquisses et croquis de l'*Histoire du Romantisme* se repèrent sans peine, disséminés dans ces articles antérieurs, dans les passages où Gautier insiste sur cette fraternité des arts. La maison des Devéria, un des premiers foyers du romantisme, et surtout la vie des amis qui se retrouvent impasse du Doyenné, reviennent souvent, portés par la nostalgie. La scène de la « première rencontre » avec Hugo, un coup de foudre, est esquissée dans le portrait que Gautier fait de lui-même en 1867. Brouillon de l'*Histoire du Romantisme*, cette autobiographie donne une idée de ce qu'aurait été le livre si Gautier avait eu le temps de l'achever : après ce grand air qu'est le récit d'*Hernani*, il aurait raconté le bal costumé, « qui resta célèbre », de la rue du Doyenné, triomphe du romantisme de la Bohème. Il aurait donné une idée de la manière dont il organisait les plaisirs et les divertissements. En 1835, il avait écrit à son ami Alphonse Esquiros ce mot d'invitation : « Toute la bande y sera et nous tâcherons d'être bouffons – vous aurez pour dix francs un très bon souper et l'on vous fournira des beautés par-dessus le marché<sup>37</sup>. »

Article après article, en évoquant ses amis qui triomphent sur scène ou au Salon, puis ceux qui disparaissent, Gautier trace les premiers croquis de sa propre légende, c'est-à-dire de son tombeau. Témoin essentiel, il participe à chacun des portraits. Ce sont ses *Choses vues* – pour reprendre le titre que les éditeurs trouveront pour le livre posthume de Victor Hugo. Il se met en scène face à Balzac, dans des passages du plus haut comique, rencontrant Delacroix dans le monde, entrant dans l'atelier de Marilhat, devisant avec Théodore Rousseau à propos des arbres des Tuileries, suivant le convoi de Jules de Goncourt. Il pense à lui-même quand il analyse l'art de Barye : « Ce romantique proscrit par le jury était le statuaire moderne qui se rapprochait le plus de Phidias et de la sculpture grecque. » Dans son cocasse autoportrait, il joue à se rencontrer lui-même.

---

33 E. de Goncourt, *op. cit.*, p. VII.

34 É. Bergerat, *op. cit.*, p. 5.

35 Voir Martine Lavaud, « Chiffres et colonnes : réflexions sur le morcellement de l'œuvre de Gautier dans la presse de son temps », dans *Le Cothurne étroit du journalisme : Théophile Gautier et la contrainte médiatique*, *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 30, nov. 2008, p. 19-40.

36 Voir *Gautier journaliste, articles et chronique*, Choix de textes par Patrick Berthier, Flammarion, « GF », 2011.

37 Itai Kovacs, *art. cit.*, p. 85.

L'*Histoire du Romantisme* apparaît donc ici comme l'aboutissement d'une longue recherche menée d'articles en articles depuis les années 1830, comme la clef de voûte où se rejoignent toutes les croisées d'ogive qui sont l'armature de l'œuvre. Après la mort de Gautier, Maxime Du Camp écrit : « Pour peu que l'on ait eu quelque tendresse dans les sentiments, on garde au fond du cœur une sorte de chapelle sépulcrale où vivent encore ceux qui ne sont plus et que l'on a aimés<sup>38</sup>. » Cette chapelle, c'est l'*Histoire du romantisme*, où habitent encore les héros de 1830. Il s'étaient pris pour les Volontaires de 1792 que Rude avait sculptés à l'Arc de Triomphe, pour les soldats de l'Armée d'Italie, pour les Indiens des Amériques. Il ne restait plus qu'un vieux grognard pour faire encore rêver en racontant leurs exploits.

« *Le plus beau de tous les rêves...* »

Sans vouloir faire de l'*Histoire du Romantisme* les *Mémoires d'Outre-Tombe* de Gautier, — qui baptise Chateaubriand, dès le premier chapitre, d'un surnom qui lui resta, « Sachem du Romantisme » — on y entendra, presque à chaque page, le glas de la mélancolie, le ton de la déploration élégiaque, d'autant plus poignant qu'il évoque un temps de fêtes et de bals masqués. Gautier, toute sa vie, aima s'esclaffer : « Cet Olympien riait en *baby*<sup>39</sup> ». Chez Gautier, l'humour accompagne très souvent la tristesse. Baudelaire avait senti cette dimension homérique et épique : « Théophile Gautier a continué d'un côté la grande école de la mélancolie créée par Chateaubriand. Sa mélancolie est même d'un caractère plus positif, plus charnel, et confinant quelquefois à la tristesse antique. » Mélancolie de la jeunesse lointaine, mais aussi nostalgie de l'époque où Gautier inventait son style au contact des tempéraments originaux, joyeux désespérés qui rivalisaient au sein du petit cénacle.

« Nous sentions dans notre cœur un sauvage désir de lever leur scalp avec notre tomahawk pour en orner notre ceinture, nous eussions couru le risque de cueillir moins de chevelure que de perruques », écrit-il dans la page la plus célèbre de ce livre, celle où l'ardeur de la jeunesse lui revient en mémoire tout entière, face aux « genoux » du classicisme, « ces larves du passé et de la routine, tous ces ennemis de l'art, de l'idéal, de la liberté et de la poésie » — lignes trop souvent citées hors de leur contexte. Maxime Du Camp a compris que le groupe du petit cénacle, distinct du Cénacle des familiers de la maison Hugo, puis celui de l'impasse du Doyenné, a constitué comme un miroir salvateur pour Gautier : « Les excentricités dont il avait été le témoin et bien souvent le héros, si folles qu'elles étaient, ne lui furent pas inutiles. Il semble qu'elles se soient cristallisées, épurées en lui, pour devenir cette originalité qui est une des qualités primordiales de son talent et qui lui constitue une individualité reconnaissable entre toutes<sup>40</sup>. »

Gautier écrit dans l'*Histoire du Romantisme* : « Une telle joie ne devait sans doute pas durer. Être jeune, intelligent, s'aimer, comprendre et communier sous toutes les espèces de l'art, on ne pouvait concevoir une plus belle manière de vivre, et tous ceux qui l'ont pratiquée en ont gardé un éblouissement qui ne se dissipe pas. » Pour la reprise de *Chatterton* de Vigny, triomphe de 1835 redonné en 1857, il revit : « La jeunesse de ce temps-là était ivre d'art, de passion et de poésie ; tous les cerveaux bouillaient, tous les cœurs palpaient d'ambitions démesurées. Le sort d'Icare n'effrayait personne. Des ailes ! des ailes ! des ailes<sup>41</sup> ! » Théo laisse voir son émotion lorsque ressuscite le temps perdu de cette jeunesse partagée, comme lorsqu'il retrouve une lettre de son ami Joseph Bouchardy, datée de cette année 1857, dans le « carton vert », avec les souvenirs de Gérard, Gérard de Nerval, le plus vieil ami, le seul vrai « lettré », le seul qui se soit pendu.

Bouchardy, qui, pour le petit cénacle, portait le surnom de Maharadjah de Lahore, le prince à la peau d'or et aux cheveux bleus, dit aussi parfois « Cœur-de-Salpêtre », devenu avec les années le « Shakespeare du boulevard », lui écrit : « Le plus beau de tous les rêves, nous l'avons fait les yeux ouverts [...] ».

*Gautier sculpteur : bustes et « médailles »*

Gautier mémorialiste reste à redécouvrir. Son génie éclate partout dans ces pages. Les héros de ces textes sont bien réels, tourmentés, drôles, impétueux : impossible de leur faire le grief, si souvent repris à l'encontre des figures inventées par Gautier dans ses romans et bien démonté par Pierre Laubriet<sup>42</sup>, de manquer de cœur, d'être inhumains. Ses amis deviennent ici des personnages. C'est là qu'il l'emporte enfin sur son cher et immense Hugo, qui n'a aperçu ces silhouettes amicales que de loin, du haut de son olympes. Écrivain, Gautier est capable d'aimer d'autres écrivains, de son siècle, de sa génération, qualité fort rare en tous temps. Il est capable d'avouer qu'il admire les plus grand ; il est capable aussi d'admirer ceux qui ont été oubliés. Il sait même entrer dans le jeu de peintres qui sont à

---

38 Maxime Du Camp, *op. cit.*, p. 8.

39 É. Bergerat, *op. cit.*, p. 85

40 Maxime Du Camp, *op. cit.*, p. 44.

<sup>41</sup> Article publié dans *Le Moniteur* le 14 décembre 1857, repris sans le paragraphe final dans le recueil des *Portraits contemporains*, p. 152-161, p. 153.

<sup>42</sup> *Romans, contes et nouvelles*, Bibl. de la Pléiade, t. I, préface, p. XII.

l'opposé de son goût : Delaroche, qu'il avait quelques années plus tôt poursuivi de ses quolibets, ou Flandrin, pour lequel il sent une réelle affection — il est le seul des peintres religieux de son temps à se permettre une excentricité inouïe : être animé par la foi. Le plaisir d'écrire un portrait est-il un exercice de pure générosité ? Gautier sait bien que ses amis deviennent, en quelque sorte, les modèles de son atelier, ses créatures. Et qu'on admirera, autant que leurs œuvres, ses formules et son style à lui. Les Goncourt le surprennent, dans le Salon de la princesse Mathilde, alors qu'il vient d'écrire un article positif sur François Ponsard, dont la *Lucrèce* avait été saluée en 1843 comme la revanche des classiques sur le drame romantique. Ponsard, l'anti-Hugo, loué par Gautier ? Paul de Saint-Victor persifle :

- Eh bien, j'espère, tu as fait sur Ponsard un article ! C'est un homme de génie maintenant...

- Oh, dit bonnement Gautier, ça a si peu d'importance... Et puis, tu m'as assez lu : avec moi, il faut lire entre les lignes.

- Enfin, reprend sèchement Saint-Victor, tu as dit "la solidité des choses éternelles".

- Bah !, dit Gautier<sup>43</sup>.

Cet auteur de tant de contes et de nouvelles excelle dans le genre du « médaillon » littéraire. Ses médaillons, comme ceux qu'invente le sculpteur David d'Angers, se comprennent en série, « l'iconographie complète du siècle », écrit Gautier dans son *Histoire*. « Il était né artiste, [...] artiste de la ciselure, de la ligne et de la couleur<sup>44</sup> », répond Du Camp, saluant Gautier orfèvre autant que peintre.

David d'Angers représenta lui aussi Hugo, Balzac, Mademoiselle Mars, Nerval et des centaines d'autres : « le médailler complet du dix-neuvième siècle », écrit Théophile. Pour les plus grands, David sculpte un buste. Gautier, pour son *Balzac*, prend de même le temps de construire un portrait de plus grande ampleur, en pied. Surtout, David d'Angers a sculpté le fronton du Panthéon — comme Théophile finit par couronner son œuvre par l'*Histoire du Romantisme*. L'époque aimait ces collections de portraits, susceptibles d'être accrochés ensemble. Chacun, selon ses goûts, pouvait se composer un panthéon personnel en achetant des médaillons de David d'Angers, ou ceux, plus rares, de Jehan du Seigneur — orthographié ainsi, à la mode médiévale, au chapitre II de l'*Histoire du Romantisme* — d'Auguste Prévaut ou d'Antonin Moine — cité dans *Les Jeunes-France* — pour posséder dans sa bibliothèque les effigies des romantiques, serrer les profils des actrices les plus émouvantes dans le secret de son appartement. La revue illustrée, genre qui se développe alors, permet elle aussi cette domestication des idoles. On conserve un portrait lithographié, livré en hors-texte dans *L'Artiste*, on l'encadre, on garde peut-être aussi un portrait « écrit » par Gautier qui voulut toute sa vie travailler comme un peintre, un illustrateur, et disait, quand il voulait se mettre à la tâche : « je vais mettre du noir sur du blanc ».

Ces médaillons sont faits pour être recueillis, regroupés ; ils composent une galerie. Des galeries de héros dédiées par Louis-Philippe, à Versailles, « À toutes les gloires de la France » jusqu'au *Panthéon* de Nadar, « prime du Figaro » en 1858 regroupant plus de mille célébrités<sup>45</sup>, ou à la galerie, plus quotidienne, des *Français peints par eux-mêmes* de l'éditeur Curmer, le public du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle raffole de tous ces rassemblements, dans un apparent désordre, de grandes figures qui se répondent ou qui s'opposent.

Gautier avait déjà sacrifié à ce genre avec *Les Grottesques*, évocation de génies littéraires oubliés de l'ancienne France, ancêtre des acteurs « mineurs » du romantisme. Dès que le portrait-carte se répandit, avec Nadar, qui photographia Théo, avec Disdéri, qui prétendit capturer et classer la société entière, on voulut posséder dans des albums reliés comme des antiphonaires, aux lourds fermoirs de bronze, outre les effigies de sa famille et de ses amis, les portraits de ces demi-dieux vénérés : Dumas par Nadar, Ingres par Pierre Petit, Delacroix par Carjat, au format d'une carte de visite. Ces albums procuraient l'illusion de la familiarité avec les géants — cette illusion même que recherche Gautier, dans ces petits textes qui s'approchent au plus près de « la vie ».

L'*Histoire du Romantisme* est le couronnement de la série des « portraits » ; elle en est aussi le développement stylistique et narratif. Au cœur du médaillon, Gautier insiste toujours sur le trait le plus saillant, sur le détail qui peint. David d'Angers grossissait de même le front de Hugo, exagérait le mouvement des mèches de Chateaubriand, faisait vibrer jusqu'à la folie le visage de son *Paganini*. « On nous pardonnera, je l'espère, d'insister si longtemps sur les jambes, mais nous parlons d'une danseuse », écrit Gautier de Fanny Elssler — on songe à Ingres allongeant de quelques vertèbres le dos de l'*Odalisque*. Ses actrices, ses danseuses sont des œuvres d'art, presque des allégories car elles incarnent un type : Rachel est un marbre de Phidias, Mlle Georges a le visage de la tragédie, Jenny Colon, muse

<sup>43</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, op. cit.*, t. II, p. 185.

<sup>44</sup> Maxime Du Camp, *op. cit.*, p. 21.

<sup>45</sup> Voir Christophe Leribault, « Le Panthéon Nadar », *Grande Galerie, Le journal du Louvre*, n° 13, sept.-nov. 2010, p. 82-83.

de Nerval, est la beauté blonde et rubénienne, Marie Dorval, le drame personnifié, Mlle Mars, qu'il enterre en 1847, rend espoir aux femmes vieillissantes qui, « cheveu par cheveu », « se cramponnent » — et à la grande tragédienne, qui avait interprété le rôle de Doña Sol, il donne une imprévisible grandeur comique. Une exception, Carlotta Grisi, qu'il connaît mieux que toutes les autres, « sa » danseuse — qui assura le triomphe de *Giselle* dont il avait écrit l'argument — dont il fut amoureux toute sa vie. Car derrière ses portraits de femmes, il faut deviner ses amis : Juliette est là pour Hugo, Marie Dorval pour Vigny...

Dans un portrait, l'accessoire, le décor comptent autant que les traits du visage. L'article intitulé « Vente du mobilier de Victor Hugo » dresse un portrait de l'absent, une maison œuvre d'art, reliquaire sans reliques, un adieu daté de 1852 au bric-à-brac triomphal du romantisme de 1830 : c'est une « nécrologie » du jeune Hugo, celui d'avant l'exil. À l'inverse, dans son *Histoire*, il ponctue sa narration de portraits, dont certains constituent des chapitres cohérents, comme celui consacré à son ami du temps du Collège Charlemagne, Gérard de Nerval. Ou, dans l'évocation de Balzac, il insère un petit portrait, une miniature, de Mme de Girardin. Gautier, comme le Chateaubriand des *Mémoires*, qui sème aussi des portraits au fil de ses chapitres, veut en effet garder et transmettre le souvenir, pour « servir à l'histoire », quitte à la réinventer.

### *Le don de seconde vue*

Le plus beau de ses portraits demeure celui de Balzac. Sans doute parce que, sous l'anecdote, Gautier y parle de l'écriture. Et aussi parce que c'est le plus théâtral, le plus vivant, avec des scènes de comédie — mêlée à la première véritable « étude littéraire » du génie de Balzac. Gautier raconte comme au théâtre : Balzac invite quatre amis, leur parle d'un grand drame en cinq actes qu'il doit livrer le lendemain. Ils s'attendent « à subir une longue lecture », mais Balzac lâche « Le drame n'est pas fait », avant de leur annoncer qu'ils vont se répartir les actes et y passer la nuit. Gautier, bon camarade, « passablement effaré », répond « Conte-moi le sujet, indiquez-moi le plan », face à Balzac exaspéré : « Ah ! s'écria-t-il avec un air d'accablement superbe et de dédain magnifique, s'il faut vous conter le sujet, nous n'aurons jamais fini ! »

Ce *Balzac*, six fois plus long que les autres portraits, comme un écho à l'immensité de *La Comédie humaine*, dans lequel Rodin puisera l'énergie créatrice durant l'exécution de son *Balzac*, est un livre en soi. Que d'anecdotes fondatrices des légendes balzaciennes ne se trouvent que là ! De la secrète « Société du cheval rouge » dont on aimerait un jour voir les archives — si vraiment elle a existé — à ce morceau de charbon avec lequel l'écrivain aurait écrit sur les murs de sa maison des Jardies : « tapisserie des gobelins », « tableau de Raphaël », inventant au passage l'art conceptuel du XX<sup>e</sup> siècle. La sympathie profonde qui lie les deux hommes s'explique par une commune faculté de dédoublement, qui leur permet de recréer des mondes. Gautier cite le célèbre passage de *Facino Cane*, où Balzac se révèle : « Quitter ses habitudes, devenir un autre que soi par l'ivresse des facultés morales et jouer ce jeu à volonté, telle était ma distraction. À quoi dois-je ce don ? Une seconde vue ? Est-ce une de ces qualités dont l'abus mènerait à la folie ? Je n'ai jamais recherché les causes de cette puissance ; je la possède et je m'en sers, voilà tout. » Gautier commente en développant, avant Rimbaud, une idée nouvelle en littérature : « Quoique cela semble singulier en plein dix-neuvième siècle, Balzac fut un *voyant*. » Balzac devient ainsi romantique, passionné par l'étrange, le surnaturel, les sociétés secrètes et le monde des idées — le Balzac analyste des mécanismes de la finance et du notariat passe, chez Gautier, au second plan. Il y insiste : « Balzac, que l'école réaliste semble vouloir revendiquer pour maître, n'a aucun rapport de tendance avec elle. »

Voilà pourquoi Gautier a choisi de fixer dans ces pages les images de l'auteur de *La Comédie humaine* qui inspirèrent ensuite tous ses biographes : les chimériques plantations d'ananas des Jardies, la quête du trésor de Toussaint-Louverture, les créanciers à toutes les portes, le goût de la splendeur et celui de l'ascèse : « Mais, lorsque assis devant sa table, dans son froc de moine, au milieu du silence nocturne, il se trouvait en face de feuilles blanches sur lesquelles se projetait la lueur de son flambeau à sept bougies, concentrée par un abat-jour vert, en prenant la plume il oubliait tout, et alors commençait une lutte plus terrible que la lutte de Jacob avec l'ange, celle de la forme et de l'idée. »

Mieux encore, Gautier est le premier à opposer, dans la même page, à cette conception mystique du travail de l'écrivain inspiré, une des premières analyses du travail de celui-ci, de cette « lutte », à partir de l'état matériel des manuscrits. À une époque où l'habitude n'était pas encore répandue de conserver et de commenter les manuscrits des grands hommes — on en possède peu de Gautier lui-même, les protes les jetaient après la composition à l'imprimerie —, il regrette de ne pas avoir pu accéder à ceux des frères Goncourt pour percer le mystère de cette création bicéphale. Gautier analyse, loupe en main, les placards de Balzac. « Des bandes de papier, collées avec des pains à cacheter, piquées avec des épingles, s'ajoutaient aux marges insuffisantes... » : on sent que Gautier est allé voir, comme il entrait dans l'intimité des ateliers d'artistes et dans les foyers de l'opéra.

Pièces en main, il analyse ainsi le premier le style de Balzac, pour lui rendre justice, contre tous les imbéciles qui trouvent que Balzac a le génie de l'ampleur mais écrit mal : « [...] Balzac fut obligé de se forger une langue spéciale, composée de tous les argots de la science, de l'atelier, des coulisses, de

l'amphithéâtre même. Chaque mot qui disait quelque chose était bienvenu et la phrase, pour le recevoir, ouvrait une incise, une parenthèse, et s'allongeait complaisamment. — C'est ce qui fait dire aux critiques superficiels que Balzac ne savait pas écrire. — Il avait, bien qu'il ne le crût pas, un style et un très beau style, — le style nécessaire, fatal et mathématique de son idée ! » Cette *adequatio rei intellectu* est précisément ce que cherche Gautier lui-même quand il doit, en quelques pages, donner l'idée d'un personnage, tracer un croquis ressemblant. Le mot juste, souvent rare, lui vient presque toujours du premier coup, c'est son don. L'exercice du portraitiste, du mémorialiste, du nécrologue et du nécromant, pratiqué avec génie par Balzac, fournit l'occasion à Gautier de démontrer brillamment sa propre virtuosité : partir des documents, de l'observation directe, et traduire, « exprimer », de la façon la plus efficace, « mathématique », l'idée qui rend raison des phénomènes. D'où le mot de Gautier rapporté par Baudelaire : « l'inexprimable n'existe pas<sup>46</sup> ».

#### *Gautier photographe : des « daguerréotypes » littéraires*

À la différence de Baudelaire, qui posa pour Nadar et Carjat mais n'accordait pas de valeur artistique à leur procédé à la mode, Gautier est, pour toutes ces raisons, fasciné par la photographie, au point de s'intéresser même au procédé de la « photosculpture<sup>47</sup> ». Si *l'Assassinat du duc de Guise* de Paul Delaroche trouve grâce à ses yeux, c'est parce qu'il y voit, en 1857, l'« épreuve photographique de toute une époque ». Il déclare, daguerréotypiste de la pensée, que son « cerveau fait du mieux qu'il peut son métier de chambre noire<sup>48</sup> ». Devant la cathédrale de Tolède, il veut donner à son lecteur, non une dissertation historique mais « un daguerréotype littéraire<sup>49</sup> ». Devant une toile de Marilhat, il écrit : « C'est si parfait, que le travail n'a laissé aucune trace. Ce tableau semble s'être peint tout seul comme une vue répétée dans une glace. [...] Il règne dans cette toile une fraîcheur crépusculaire à tromper les chauves-souris. »

Il imagine même l'invention qui pourra, dans l'avenir, conserver trace du théâtre, de la musique, du ballet, des mouvements des corps. En attendant le cinéma et le disque, la littérature ce n'est pas si mal : « De même que l'on a forcé la lumière à moirer d'images une plaque polie, l'on parviendra à faire recevoir et garder, par une matière plus subtile et plus sensible encore que l'iode, les ondulations de la sonorité, et à conserver ainsi l'exécution d'un air de Mario, d'une tirade de Mademoiselle Rachel ou d'un couplet de Frédéric Lemaître : on conserverait de la sorte, suspendues à la muraille, la *serenata* de don Pasquale, les imprécations de Camille, la déclaration d'amour de Ruy Blas, daguerréotypées un soir où l'artiste était en verve<sup>50</sup>. »

Cet effet de réel, Gautier va le chercher dans l'atelier de Ziegler, « sanctuaire mystérieux dont il n'entrebâillait pas volontiers la porte », après avoir passé deux ou trois jours avec le peintre et céramiste dans sa fabrique de Voisinlieu, cette exactitude il va la cueillir, après la mort de Marilhat, dans sa correspondance, lue au milieu des toiles inachevées laissées dans sa maison. Il enquête. Mais comme un photographe, il cadre, choisit ses arrière-plans, dispose des accessoires, conserve quelques effets de flou. Gautier, en journaliste, cite, rapporte des propos, raconte de véritables rencontres, il choisit ses moments. Mieux encore, Gautier analyse, décrit les œuvres, ultime pierre de touche de la « réalité » d'un artiste qui devrait pouvoir se passer d'anecdotes. Et là il agit en écrivain. « Cette curiosité vulgaire qui cherche des détails insignifiants ou mesquins nous déplaît plus que nous ne saurions le dire », affirme-t-il au début de sa notice sur Rachel. Précurseur du *Contre Sainte-Beuve* de Proust, il proclame, à propos d'Ingres, que « la vie d'un artiste est dans son œuvre [...] ». Pour sa chère Carlotta Grisi, il remarque sans trop y croire, un peu « goguenard » : « La biographie de Carlotta Grisi n'est pas bien longue à faire, et nous l'en félicitons [...] » — et mieux vaut, du coup, décrire ses « pas ravissants » comme autant d'éphémères œuvres d'art.

#### *Écrivain au royaume des Ombres*

Cette volonté d'être un miroir, capable non seulement d'être promené le long d'un chemin mais de conserver les images, va sans doute chez lui avec la croyance spirituelle et spirite en un au-delà, un empyrée où le passé serait intact, vivant. La vogue de la photographie accompagne alors celle des tables tournantes. Balzac croyait dans les doctrines de Swedenborg, que Gautier cite ; Nerval avait traduit le *Faust* de Goethe : l'au-delà des romantiques existe sans nul doute, même si on tend à en minimiser l'importance. C'est ce qui donne un vrai sens profond à la vision d'Ingres qui réunissait, pour *L'Apothéose d'Homère*, tous les grands hommes qu'il admirait, d'Alexandre à Malherbe, de Poussin à Raphaël, autour du vieil aède, aveugle comme les devins. Ingres suivait en cela Raphaël, la réunion des génies de *L'École d'Athènes*, la communion des saints de *La Dispute du Saint-Sacrement*, les deux fresques les plus célèbres des Chambres du Vatican. Tracer un panorama des grands hommes disparus

---

46 Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, 1976, t. II, p. 118.

47 *Photosculpture*, impr. Paul Dupont, 1864.

48 É. Bergerat, *op. cit.*, p. 129.

49 Expression relevée par Maxime Du camp, *op. cit.*, p. 95.

50 « Mademoiselle Mars », p. XX.

sous les yeux des héros de demain, c'était l'idée de Paul Delaroche, artiste que Gautier avait, dans un premier temps, persiflé, quand il orna d'une composition rassemblant les grands artistes de toutes les époques l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts.

Pour le lecteur qui a abordé l'œuvre de Gautier par les célèbres romans, contes et nouvelles, l'*Histoire du romantisme* et les portraits composés par lui s'illuminent tout à coup du reflet des songes d'Octavien devant l'ombre d'Arria Marcella, dans les ruines de Pompéi, de la méditation de lord Evandale face à un tombeau d'où il exhume, en déroulant les bandelettes, *Le Roman de la Momie*. Ces textes sont des résurrections, des dialogues avec les morts. Gautier cultive les « exhumations littéraires » — titre de l'un de ses feuilletons commencé en 1833 et qui formera, en 1844, *Les Grottesques*. À propos de Villon, il y affirme : « Je trouve un singulier plaisir à déterrer un beau vers dans un poète méconnu ; il me semble que sa pauvre ombre doit être consolée [...] ».

Pour l'auteur de *Spirite* et de *La Morte amoureuse*, comme pour son cher Hugo, qui, à Guernesey, organisait des séances d'écriture et de dessin en invoquant les disparus, les morts vivent dans leur monde. Ce monde est celui des livres. Les bibliothèques sont autant de paradis où tous ces fantômes se croisent. Les Champs-Élysées des années 1830, dans l'*Histoire du Romantisme*, sont un royaume des Ombres où « des spectres obscènes ou sinistres se glissaient ». Au coucher du soleil, il flâne dans les allées vides. Gautier nous donne accès à la bibliothèque non de Babel mais du Léthé, un monde où chaque lecteur peut rendre la vie à ceux que le poète-mémorialiste lui désigne. Ses portraits sont faits pour donner envie de lire et de relire, pour donner envie de retourner au musée et de fréquenter les théâtres.

Les fantômes aiment apparaître ainsi dans la lanterne magique du souvenir : « Il y a transposition d'époque, dépaysement d'âme, anachronisme ; voilà tout. [...] Un homme des générations antérieures reparait, après un long intervalle, avec des croyances, des préjugés, des goûts disparus depuis plus d'un siècle, qui rappelle une civilisation évanouie. » Pétrus Borel « n'était pas contemporain ; rien en lui ne rappelait l'homme moderne, et il semblait toujours venir du fond du passé et on eût dit qu'il avait quitté ses aïeux la veille » ; Célestin Nanteuil semble un ange thuriféraire sculpté au pignon d'une cathédrale « sans avoir le moindre soupçon qu'il n'est pas naturel de porter son auréole dans la rue » ; « au Moyen Age Ziegler eût été alchimiste » ; Philothée O'Neddy paraît sortir des catacombes, l'oriental muet aux funérailles de Chassériau qui « de sa main brune tatouée de versets du Coran, jetait de l'eau bénite au cercueil » sort inexplicablement des tableaux du peintre. Nerval, le plus étrange de tous, choisit de s'habiller comme un homme invisible. Ils deviennent tous des héros de contes fantastiques.

Théophile Gautier, auteur d'*Avatar*, vit toutes ces autres vies, il les rend sublimes, mythiques. Il se projette lui-même dans le Théophile du XVII<sup>e</sup> siècle, son semblable, son frère, Théophile de Viau, « né sous une étoile enragée », expression qu'il aime citer et applique à Jules Vabre comme à Berlioz — et qu'on cherche en vain dans les œuvres de Théophile de Viau. L'auteur de l'*Histoire du Romantisme* n'est-il pas, lui aussi, « un homme d'une génération antérieure » ? Il se sent comme un vieux magicien qui fait apparaître d'anciennes silhouettes. Elles le charment encore, elles le font rire parfois. Tous sont désormais des spectres.

Edmond de Goncourt l'a bien senti, qui le vit arriver, pour un des derniers déjeuners que Théophile Gautier prit hors de chez lui : « On aurait dit la visite d'un somnambule. » Mais quand il évoque les ombres, devenu le médium d'un de ses contes fantastiques, fakir qui parviendrait à se réanimer lui-même : « le vieux Théo réapparissait, et ce qu'il disait d'une voix assoupie, avec des ébauches de geste, semblait le langage de son ombre — qui se serait souvenu<sup>51</sup> ». En bon peintre, Gautier vise à insuffler la vie à ses portraits, à sa collection de fantômes — et c'est précisément ce qui, au temps du réalisme en art, fait de lui un incurable « romantique ». Prenant le bras d'Edmond de Goncourt, « sur le boulevard, pendant un entracte », il lui avoue : « J'avais un côté sculptural et plastique. J'ai été obligé de le renfoncer. Maintenant je suis réduit à décrire consciencieusement un mur, et encore je ne peux pas raconter ce qui est quelquefois dessiné dessus<sup>52</sup>. »

Gautier fuit le nouveau Paris, ces boulevards, ce Louvre neuf pour lequel on a dû abattre l'hôtel de la rue du Doyenné. Il fuit les ruines du palais des Tuileries incendié en 1871. Il fuit son temps, il fuit sa vieillesse. D'où la nostalgie de l'ailleurs, l'Orient de Marilhat, l'imagination qui le transporte au temps de Louis XIII ou de Casanova — et le soir d'*Hernani* fait désormais partie de ces « ailleurs » — ; il cite les tableaux qu'il avait aimés autrefois et qui eux n'ont pas changé, et il trouve une sorte de jouissance dans le regret des amis disparus.

Gautier donnait ainsi toute sa puissance à un genre qui se poursuivait après lui : les *Portraits-souvenirs* de Cocteau ne sont ni une histoire du temps de sa jeunesse, ni des mémoires. Mais ils s'ouvrent par une rencontre de jeune homme avec l'impératrice Eugénie, qui reçut Théophile Gautier à Compiègne, ou avec Catulle Mendès qui avait, contre l'avis du père de la jeune fille, épousé Judith Gautier. Valéry Larbaud reprit la tradition des exhumations littéraires en forme de « médaillons » et il fait figurer, dans son *Domaine français*, premier volume de *Ce vice impuni, la lecture* Théophile

---

51 Préface à Émile Bergerat, *op. cit.*, p. XXIII-XXIV.

52 Préface à Émile Bergerat, *op. cit.*, p. II.

Dondey de Santeny, nom que portait quelquefois Philothée O’Neddy, passé à la postérité car il est, dans *l’Histoire du Romantisme*, un des « héros » de Gautier. Le XIX<sup>e</sup> siècle des romantiques étire ainsi sa traîne de comète jusque dans les années 1930.

### *À la recherche du dahlia bleu*

Il se dégage de cet hommage à Balzac et aux autres amis une philosophie visionnaire, un anticonformisme avant la lettre, né de l’esprit de rébellion, au soir d’*Hernani*. En ce sens, le soir d’*Hernani* est la vraie clef de l’œuvre de Théophile Gautier – et cette *Histoire du romantisme* écrite en 1872 est beaucoup plus qu’un livre opportun destiné à le sauver. C’est un texte sincère. Bergerat, qui s’improvisa l’honnête Eckermann de ce Gautier qu’il comparait à Goethe, a transcrit ce credo : « Regarde avec respect une peinture réputée insensée ; écoute jusqu’au bout la musique sifflée ; lis jusqu’à la dernière ligne le livre ridicule dont on fait des gorges chaudes, et souviens-toi ! Tu seras tout étonné, au bout de quelques années, de voir ce livre, cette musique ou ce tableau être admis au rang de modèles et servir à écraser les productions nouvelles. Tout le secret de ce que l’on a appelé mon génie critique est là et je te donne ce conseil pour l’avenir : lis tout, écoute tout, et retiens tout. » Précepte qui avait permis à Zola, qui méprisait un peu Gautier, de saluer Manet, qui poussera Apollinaire à regarder les cubistes, les surréalistes à lire Lautréamont.

Balzac avait compris avant tout le monde, dans *Le Chef-d’œuvre inconnu*, que « la mission de l’art n’est pas de copier la nature mais de l’exprimer<sup>53</sup> ». Gautier renchérit, dans son article sur Delacroix : « Le but de l’art, on l’a trop oublié de nos jours, n’est pas la reproduction exacte de la nature, mais bien la création, au moyen des formes et des couleurs qu’elle nous livre, d’un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l’aspect du monde. »

Voilà ce qu’il faut savoir capter avant les autres, ce vivant microcosme, distinct du réel, que seuls les génies comme Hugo, Balzac ou Delacroix savent faire naître, ces mondes hors du monde. Cela permet au critique et au biographe de parler des œuvres en abandonnant l’anecdote, de ne voir que la vie des textes, des tableaux, des sculptures sans s’intéresser plus que cela à la carrière des artistes. Le critique, s’il identifie ces mondes avant le peuple des philistins, remplira son rôle de « voyant ». Le romantisme de Gautier, qui ne semble s’intéresser qu’au passé, à la nostalgie, au regret, à la résurrection des spectres et à l’amour des ruines aurait-il abouti, sans crier gare, à l’une des premières théories de l’avant-garde ?

Voir ce que les autres, les « bourgeois », ne voient pas, être en tout poète, au sens absolu que Baudelaire donne au mot, comprendre avant ses contemporains, c’est aussi échapper à son siècle. Maxime Du Camp a compris que Gautier est d’abord un œil, « un voyageur abstrait » indifférent aux aléas du voyage, chez qui « l’œil du peintre » a une puissance extrême, cet œil qui sait où se fixer, qui perçoit simultanément l’ensemble et le détail, la ligne et la couleur, qui emmagasine l’image contemplée et ne l’oublie jamais<sup>54</sup> ».

Gautier est bien, dans l’âme, photographe sans le savoir, lui qui, dès 1830, avant Daguerre, se comportait comme un prodigieux collecteur et colporteur d’images. Gautier n’est pas uniquement du côté de la nostalgie. En collant de vieilles photographies dans son album, à la fin de son existence, il invente une nouvelle manière de recomposer le souvenir. Froid devant Courbet et le réalisme, dont les modèles sont « presque tous pris à la classe rustique », il fait écho, pourtant, dans son éloge de Gavarni, au portrait que fait Baudelaire de Constantin Guys, « le peintre de la vie moderne », et énonce dès 1855 un programme qui sera celui de Manet.

En littérature, il sait qu’il ne sera pas l’auteur de la révolution suivante, mais il pressent que la littérature va subir, bientôt, des secousses comparables à celle de 1830. Il encourage son ami le bibliophile Charles Asselineau à retrouver le manuscrit de Nerval qui lui manque, un cahier oblong qui doit bien exister encore « si quelque cuisinière illettrée ne s’en est pas servi pour flamber un poulet », « sa tulipe noire », « ce dahlia bleu, emblème de l’éternel désir, et qu’il vaut peut-être mieux ne trouver jamais. » Il se voit lui-même comme un moderne Gautier-sans-avoir, ce chevalier parti vers le tombeau du Christ et mort en 1096 avant d’avoir même atteint Constantinople : « comme lui, j’ai guidé la croisade vers la terre sainte de la littérature et comme lui, je mourrai en route sans même apercevoir la Jérusalem de mes rêves<sup>55</sup> ».

\*

Un an avant sa mort, à un dîner chez Flaubert où se trouvaient Tourgueniev et Edmond de Goncourt, le romancier russe déclarait : « quelquefois, vous savez, il y a dans un appartement une odeur

<sup>53</sup> Voir Adrien Goetz, « Exposer le chef-d’œuvre inconnu », Catalogue de l’exposition *Chefs-d’œuvre ?*, sous la dir. de Laurent Le Bon, Centre Pompidou-Metz, 2010, p. 463-466.

<sup>54</sup> Maxime Du Camp, *op.cit.*, p. 94-95.

<sup>55</sup> Maxime Du Camp, *op.cit.*, p. 50.



de musc qu'on ne peut chasser, faire disparaître, eh bien, moi, il y a autour de ma personne, et toujours, une odeur de dissolution, de néant, de mort ». Goncourt poursuit : « Sur cette phrase, Théo se levait de table, et tombant sur un divan, prononçait ces tristes et désolées paroles : « Pour moi, il me semble que je ne suis plus un contemporain... Je parlerais volontiers de mon individu à la troisième personne, avec les aoristes et les prétérits *trépassés*... J'ai comme le sentiment de n'être déjà plus vivant. » Gautier est prêt alors à entamer la rédaction de son testament, cette *Histoire du Romantisme* d'où émane, toujours, ce parfum de la vie qui est sa signature.

ADRIEN GOETZ

## SOMMAIRE

*Préface d'Adrien Goetz*

Note sur l'édition

### HISTOIRE DU ROMANTISME

Première rencontre

Le Petit Cénacle

Suite du Petit Cénacle

Le compagnon miraculeux

Graziano

Célestin Nanteuil

Autres médaillons – Philothée O'Neddy

Gérard de Nerval

Le carton vert

La légende du gilet rouge

Première représentation d'Hernani

Hernani

### QUARANTE PORTRAITS ROMANTIQUES

Mademoiselle Fanny Elsler

Mademoiselle Georges

Mademoiselle Juliette

Mademoiselle Jenny Colon

Madame Dorval

Carlotta Grisi

Tony Johannot

Grandville

Mademoiselle Mars

Marhilat

Vente du mobilier de M. Victor

Hugo

Frédéric Lemaître

Froment Meurice

Théodore Chassériau

Ziegler

Gavarni

Paul Delaroche

Ingres

Smart

Mademoiselle Rachel

Honoré de Balzac

Ary Scheffer

David d'Angers

Henry Murger

Horace Vernet

Alfred de Vigny

Hippolyte Flandrin

Eugène Delacroix

Eugène Devéria

Barye

Théophile Gautier

Charles Baudelaire

La reprise d'*Antony*

Théodore Rousseau

Dauzats

Louis de Cormenin

Alphonse de Lamartine

Hector Berlioz

Jules de Goncourt

Jules Janin

### DOSSIER

Chronologie de Théophile Gautier, acteur et historien du Romantisme

Bibliographie

Notes