

# Introduction

Martine LAVAUD ET Corinne SAMINADAYAR-PERRIN

« L'histoire, c'est le temps. »  
(Jules Michelet, introduction au livre III  
de l'*Histoire de la Révolution française*).

## DEDANS / DEHORS

Théophile Gautier devient écrivain en 1830, au moment où la littérature célèbre avec faste (et fracas) son mariage avec l'histoire. Fils de la Révolution française, né d'une fracture souvent ressentie comme impensable, le XIX<sup>e</sup> siècle orphelin voit dans l'interrogation sur son passé le moyen de restaurer l'intelligibilité de son propre en-fantement historique. Autre objectif, plus direct, inspiré par l'ur-gence : se forger les outils qui lui permettront de comprendre les brouillages, les opacités, les contradictions d'une modernité aussi fas-cinante que difficile à saisir : l'histoire se fait instrument d'investi-gation au service de l'immédiatement contemporain. Au-delà (et très explicitement), le détour historiciste vaut comme système de légiti-mation idéologique et politique, justifiant par un retour sur la longue durée telle ou telle conception de l'État, de la nation ou de la France : sur le mode de l'analyse, de la nostalgie ou de l'émerveillement en-thousiaste, l'étrangeté du passé vient nourrir un discours en prise di-recte sur l'actualité. Le tournant de 1830 radicalise ces questions, et cristallise maintes problématiques jusque-là latentes, esquissées ou dormantes.

L'écrivain et l'artiste sont au cœur de cet engouement historiciste, pour au moins deux raisons convergentes plus que concurrentes. La refondation historiographique libérale puis romantique trouve son inspiration première (elle l'avoue sans détour) dans les innovations romanesques, stylistiques et théoriques, de Walter Scott et de Cha-

teaubriand. Dans les pages des *Martyrs*, dévorées en cachette au collège, le bruit et la fureur des batailles bouleversent le jeune Augustin Thierry, et lui révèlent les pouvoirs d'évocation du récit historique ; la narration opère une présentification à portée épistémologique : par le biais du détail saillant à valeur indicielle, grâce aux effets quasi-hallucinatoires prêtés à l'hypotypose voire au portrait, le récit rend sensible ce qu'il y eut de spécifique et d'irréductible dans telle ou telle période, et ouvre des analyses articulant synchronie et diachronie. Chez Walter Scott, le chercheur et le penseur découvre une théorie des races dont la Révolution française vient de dévoiler d'intéressantes virtualités : transposé à l'histoire de France, ce schéma de la lutte des races antagonistes, autochtones et occupants, Tiers-État et aristocratie, permet d'envisager sur la longue durée la production de la nation par elle-même. Alexandre Dumas s'inspirera d'Augustin et d'Amédée Thierry avec *Gaule et France*, dont il fera par la suite la source et l'origine de son propre projet : une série de vastes cycles romanesques qui, emboîtés, (re)construiront la totalité de l'histoire de France. De Chateaubriand et Walter Scott à Augustin Thierry et Barante, de Michelet à Dumas, s'instaure un système complexe d'échanges et d'interactions, où se lit un travail conjoint de l'historien et de l'écrivain en vue de la « résurrection intégrale » du passé.

Par ailleurs, la littérature et les beaux-arts jouent un rôle décisif lorsqu'il s'agit de penser l'articulation entre une réflexion sur l'histoire et les représentations dont elle est issue ou qu'elle induit : depuis l'ouvrage fondateur de M<sup>me</sup> de Staël (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* – le titre vaut d'être cité en entier), l'ensemble de la production artistique d'une époque, et tout particulièrement sa littérature, constituent une perspective privilégiée pour saisir, dans sa globalité, l'évolution culturelle, sociale et politique d'une civilisation. À cet égard, la théorie des « trois âges » de l'histoire de l'humanité et de sa littérature, telle que la développe Hugo dans la préface de *Cromwell*, relève déjà, en 1827, du lieu commun. L'écrivain et l'artiste ont le droit et le devoir de penser l'histoire : ils en sont l'expression, et la construisent par la réflexion. Qui se veut prophète de l'avenir trouve sa légitimation, voire son sacre, dans la ressaisie du passé par la pensée et l'écriture. Beaucoup pour-

raient reprendre ces formules célèbres de Flaubert : « J'aime l'histoire follement. Les morts m'agrément plus que les vivants ! D'où vient cette séduction du passé ? Cet amour-là est, du reste, une chose toute nouvelle pour l'humanité. Ce sens historique date d'hier est c'est peut-être ce que le XIX<sup>e</sup> siècle a de meilleur » (lettre aux Goncourt, 3 juillet 1860).

Dès son entrée en littérature, Théophile Gautier se trouve plongé dans cet exceptionnel engouement historiciste dont la majeure partie de la littérature moderne peut se proclamer l'héritière. Le cénacle réuni autour de Victor Hugo, dont le jeune homme est l'un des fidèles les plus fervents, consacre cette nouvelle alliance entre l'écrivain et l'historien. Avec Vigny et son roman *Cinq-Mars*, la France a trouvé son Walter Scott ; dans ses « Réflexions sur la vérité dans l'art », placées en 1827 en tête de l'œuvre, Vigny remarque, avant de définir sa propre poétique : « Dans ces dernières années (et c'est peut-être une suite de nos mouvements politiques), l'Art s'est empreint d'histoire plus fortement que jamais. Nous avons tous les yeux attachés sur nos Chroniques, comme si, parvenus à la virilité en marchant vers de plus grandes choses, nous nous arrêtons un moment pour nous rendre compte de notre jeunesse et de ses erreurs. » En 1829, Dumas, avec *Henri III et sa cour*, impose, dans une atmosphère de scandale, le drame historique sur la scène parisienne : costumes fastueux, tableaux frappants et scènes chocs impressionnent le public et consacrent une esthétique nouvelle, juste avant *Marion de Lorme* (bataille avortée) et *Hernani* (troisième round, et triomphe historique à tous les sens du terme). Lorsque, après 1830, Victor Hugo voudra étendre la révolution romantique sur le territoire du roman, il fera avec *Notre-Dame de Paris* le choix de la fiction historique – celui-là même qu'avait fait deux ans plus tôt un autre romancier de premier plan : Balzac devient Balzac avec *Le Dernier Chouan ou la Bratagne en 1800* (1829), première œuvre que l'écrivain accepte de signer de son nom.

Infatigable militant du romantisme, grand admirateur de Victor Hugo, intrépide chef de file lors de la bataille d'*Hernani*, Théophile Gautier vit au cœur (battant) de cette révolution littéraire dont le renouveau historiographique est à la fois la source et le corollaire. Son parcours personnel ne pouvait d'ailleurs que le rendre réceptif à

cette dimension spécifique de la modernité créatrice : d'abord tenté par une carrière de peintre, il a pu suivre de près l'essor de la peinture de genre, du tableau historique ou de la mode troubadour ; au sein du Petit cénacle groupé autour de Pétrus Borel, il a vécu au quotidien la passion Moyen-Age de Célestin Nanteuil ou de Jehan Du Seigneur, dont il retracera avec une ironie attendrie le portrait dans l'*Histoire du romantisme*. Les « brigands de la pensée », qui scandalisent les bourgeois à parapluie et pratiquent le poiricide comme l'un des beaux-arts, couronnent d'ailleurs souvent leur engagement dans l'avant-garde esthétique par un militantisme politique volontiers fracassant : l'ami Gérard, « dit Beuglant », célèbre les héros de Juillet, les conquérants d'une liberté aussitôt confisquée ; Petrus Borel salue dans le Prologue de ses *Rhapsodies* « la haute mission de Saint-Just » – on est en janvier 1832, six mois avant l'insurrection républicaine écrasée dans le sang à Saint-Merry : Michel Chrestien y meurt en héros, cependant qu'Enjolras offre à la République un sacrifice chrétien. Le pourpoint rose qu'arbore Gautier à la bataille d'*Hernani* passe à la postérité sous forme de « gilet rouge » – comme celui que revêtent, dans *Les Misérables* (1862), Grantaire et Bahorel avant de mourir sur la barricade. L'écrivain a beau préciser, à maintes reprises, qu'il ne s'agissait en rien d'un « gilet à la Robespierre », la confusion, vite relayée (et confortée) par la tradition, fait sens.

10 -

Dans une telle effervescence politique et esthétique, un candidat-écrivain millésime 1830 peut difficilement nier le retentissement voire les répercussions de l'histoire en marche sur la création artistique en général et la trajectoire particulière des écrivains, peintres ou sculpteurs se réclamant de l'avant-garde romantique. Et Gautier moins que tout autre. Car sa première œuvre – celle qui, en ces temps héroïques, peut imposer quasi-instantanément un poète : voir les *Contes d'Espagne et d'Italie* l'année précédente – paraît précisément le 28 juillet 1830. Le petit volume à couverture rose des *Poésies*, affiché à la vitrine du libraire Marie passage des Panoramas, passe totalement inaperçu : l'« éclair de Juillet » focalise tous les regards, les Trois Glorieuses confisquent l'actualité, et voici l'apprenti-écrivain victime des révolutions. À quoi s'ajoute, circonstance particulièrement fâcheuse, la déroute financière de la famille Gautier : le père, légitimiste de cœur, de conviction et de placements, a perdu tout

son capital avec l'effondrement des Bourbons. Théophile doit désormais songer à gagner sa vie par sa plume : selon les impératifs du système médiatique naissant, cela suppose entre autres, pour un débutant, de renoncer à la poésie pour « tomber dans la prose » (Nerval). Même si l'artiste ne s'intéresse pas à l'histoire, l'histoire sait s'imposer au poète.

À ces sollicitations brutales de l'actualité, comme à l'historiomanie contemporaine, Gautier répond de manière paradoxale : il affiche d'emblée, avec une désinvolture provocante, une distance volontiers critique, parfois sarcastique, toujours amusée. Aux belles heures du Petit cénacle, il épingle avec jubilation les travers et les ridicules de « l'homme Moyen-Age » ; les « romans goguenards » qui composent le volume des *Jeunes-France* (1833) effacent les *Trois Glorieuses* avec autant de soin que *Le Rouge et le Noir* (« Chronique de 1830 » pourtant), ou *La Peau de chagrin*. La préface était plus provocante encore : « Après de profondes réflexions sur le renversement des trônes, les changements de dynastie, je suis arrivé à ceci – 0. Le vent emporte la fumée ; ceux qui restent dessus mettent les autres dessous ; l'herbe vient là plus belle le printemps qui suit : un héros fait pousser d'excellents petits pois. »

L'attaque se poursuit dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (roman historique en trompe-l'œil ?). Le pseudo-romancier historique pourfend avec une allégresse communicative l'envahissante brocante médiévale dont usent et abusent les écrivains de la nouvelle génération : « La cote armorisée était en grand honneur ; on ne méprisait pas les coiffures à la hennin, on estimait fort le pantalon mi-parti ; la dague était hors de prix ; le soulier à la poulaine était adoré comme un fétiche. Ce n'étaient qu'ogives, tourelles, colonettes, verrières colorées, cathédrales et châteaux forts... » Bric-à-brac kitsch et dérisoire, dépourvu de toute efficacité cognitive et de toute authentique originalité artistique : on se croirait, avec cinquante ans d'avance, dans l'horifique Museum de Bouvard et Pécuchet ! Certes l'idée de consacrer une tragédie au flamboyant despote Héliogabale garde quelque piquant, mais c'est surtout parce qu'elle permet de présenter sur scène un décor nouveau : les latrines où le héros (?) trouve la mort... Où mène l'obsession du drame ou du récit historique !

## L'ACTUALITÉ, LE PASSÉ, L'HISTOIRE : CONFRONTATIONS ET ÉVITEMENTS

Avec de tels anathèmes, la cause semble entendue. Il n'en est rien cependant, et d'abord parce que la majeure partie de l'œuvre ultérieure de Gautier est journalistique. Certes ce fut le cas d'emblée, avec l'aventure de *l'Ariel, journal du monde élégant* en 1836, puis les campagnes burlesques (et violemment anti-bourgeoises) du *Figaro*, jusqu'en 1838. Il en va tout autrement à partir du moment où l'écrivain, promu lundiste, assume le feuilleton dramatique de *La Presse*, puis du *Moniteur universel*, sans compter de multiples autres collaborations souvent dictées par des nécessités toutes matérielles : Gautier s'est métamorphosé en écrivain périodique, sa production est désormais scandée par le rythme hebdomadaire de la critique dramatique. Pégase attelé à la charrue ou licorne tournant la meule, le poète est soumis à la nécessité d'aligner ses colonnes réglementaires au portique du feuilleton.

12 - Ce qui induit un rapport étroit, et très spécifique, avec le temps de l'actualité (la notion même est médiatique), ainsi qu'une perception originale de la durée et une problématisation du rapport entre présent et passé, immédiateté et histoire. Plus question, d'abord, de revendiquer une quelconque étanchéité entre la sphère publique, espace où l'histoire se fait, et l'intimité de l'individu, source de la création littéraire : *de facto*, l'écrivain journaliste subit en temps réel les contraintes politiques que la législation fait peser sur la presse, et voit les modalités de son écriture dépendre des aléas de cette législation continûment (quoique diversement) coercitive durant toute la carrière journalistique de Gautier – et toujours beaucoup plus vigilante pour les textes de presse que pour les œuvres diffusées en volume. À cet égard, et notamment sous le second Empire, le choix de l'apolitisme, comme la mise à distance de toute problématisation historique du contemporain, prend un sens très différent de la désinvolture blagueuse affichée jadis. Non que Gautier, comme beaucoup d'autres, mobilise les stratégies de l'allusionnisme au service d'un discours de contrebande : mais, à défaut de dire tout ce qu'on pense, encore peut-on se ménager la possibilité de ne pas dire ce qu'on ne pense pas. Quitte à frapper fort, le cas échéant ; lors de la reprise d'*Her-nani* en 1867, le lundiste impose ses conditions : il couvrira cet évé-

nement politique autant que littéraire, et adressera librement un vibrant hommage au grand exilé, ou donnera sa démission au *Moniteur universel*.

Outre ce faisceau de contraintes commun à tous les écrivains journalistes de la période, Gautier expérimente aussi sa dépendance par rapport au rythme spécifique de l'année dramaturgique parisienne : celle-ci a ses mortes saisons (l'été notamment), ses périodes fastes (par exemple en fin d'année, avant les fêtes) et ses moments creux, où dominent les reprises et où les créations se font excessivement rares. Si bien que le lundiste souffre d'une discordance manifeste : la périodicité de son feuilleton est hebdomadaire, l'espace qu'il doit couvrir est toujours le même, alors que l'actualité culturelle tantôt se précipite, tantôt stagne voire s'exténue. En temps de disette, le critique peut faire un retour sur les semaines écoulées, esquisser le bilan d'une saison ; si au contraire il doit s'absenter, il lui faut au retour déterrer deux ou trois strates de mélodrames ou de vaudevilles déjà ensevelis dans les catacombes des spectacles engloutis. La pratique du feuilleton dramatique, comme celle de la chronique littéraire, ouvre ainsi une double perspective : elle rend sensible l'ajustement conflictuel entre le rythme de l'histoire (en l'occurrence culturelle) et sa saisie périodique ; elle incite à des rétrospectives d'empans variables (les reprises permettent de lointains retours en arrière : les applaudissements du public d'*Hernani* en 1867 ressuscitent le souvenir des campagnes de 1830, et mettent en évidence l'évolution esthétique survenue depuis). Plus généralement, l'activité critique confronte Gautier journaliste à nombre d'œuvres historiques, qu'il s'agisse de drames, de romans ou d'essais (on songe notamment au livre d'Ernest Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures chez les peuples anciens*, qui a inspiré le *Roman de la momie*) : autant d'occasions de formuler un jugement sur les poétiques contemporaines de l'histoire, qu'elles émanent d'artistes ou de spécialistes.

Sur des objets éminemment périssables, des produits culturels souvent éphémères, à consommation immédiate et à obsolescence rapide, le lundiste compose des textes eux-mêmes fugaces, partageant avec le chroniqueur la hantise de l'artiste écrivant sur le sable, ou jetant des feuilles détachées au vent de l'actualité. D'où un idéal com-

pensatoire : faire de ces instantanés le matériau d'une histoire du théâtre. Ce que réalise parfois directement le feuilletonniste lorsque, profitant d'un temps mort dans l'actualité, il revient sur d'autres âges du théâtre occidental, évoquant l'*Orestie* d'Eschyle jouée dans l'Athènes classique (on songe à la représentation de Plaute insérée dans *Arria Marcella*), les mystères médiévaux recyclés sous forme de drames fantastiques, ou les premiers mélodrames, désormais historiques, de Pixérécourt. Plus radicalement, le suivi attentif des scènes parisiennes, semaine après semaine, ébauche une *Histoire de l'art dramatique en France* dont la myopie peut avoir valeur sociologique voire heuristique. Enfin, le feuilletonniste accumule de précieux matériaux pour les historiens de l'avenir : tout autant que le chroniqueur, et selon une perspective complémentaire, il est historien du contemporain. À cet égard, *l'Histoire du romantisme*, mais aussi les *Tableaux de siècle*, œuvres ultimes, couronnent une trajectoire journalistique plus qu'ils n'induisent une rupture.

14 - C'est aussi dans les pages du journal que Gautier publie, dès la monarchie de Juillet, un ensemble de nouvelles dont l'intitulé comme le contenu s'affichent comme historiques – notamment *Une nuit de Cléopâtre* (1838), *Le roi Candaule* (1844) et *Arria Marcella* (1852). Ces récits brefs manifestent une rupture nette avec les pratiques contemporaines du roman historique. Celui-ci, avec les chefs-d'œuvre d'Alexandre Dumas, adopte volontiers, dans les années 1840, l'ampleur du grand cycle romanesque à visée totalisante : chaque ensemble de romans couvre une période charnière de l'histoire de France, le tout esquissant, par emboîtements successifs, une lecture de l'histoire nationale sur la (très) longue durée – comme le fait, à la même époque, Michelet, dont Dumas s'inspire ouvertement pour sa tétralogie révolutionnaire des *Mémoires d'un médecin*. Au contraire, Gautier s'en tient à des genres brefs – brièveté qui vaut comme manifeste : la miniature contre la fresque, l'instantané contre l'expansion narrative, la concentration contre le développement analytique. Cette poétique est mise en abyme dans les œuvres mêmes : le palais mignon de Cléopâtre qui s'oppose aux énormités des monuments pharaoniques, le magnifique tableau que Candaule préfère aux colossales effigies de ses ancêtres, la coquette et délicate Pompéi plutôt que l'immense Rome, capitale de l'univers (ce dernier choix

est particulièrement scandaleux, puisque l'auteur remplace la catastrophe attendue, l'éruption du Vésuve, par une catastrophe culturelle, la victoire du christianisme, qui aurait pu localiser le récit en tout autre lieu). Conséquence : l'évocation du passé se trouve privée de l'épaisseur historique que permettrait le déploiement narratif (sociologie du personnel fictionnel, investigation panoramique des espaces publics et privés, dimension métaphorique ou allégorique de l'intrigue, valeur exemplaire des épisodes, charge indicielle et/ou symbolique des détails relevant de la culture matérielle...) ; certes les trois nouvelles évoquées pourraient être sous-titrées « Les derniers jours de... » (Cléopâtre, Candaule, Arria Marcella), mais la concentration du récit en fait une épure sans profondeur diachronique, ni problématisation historique. L'effet de mise en perspective reste inférieur à celui qu'opère le drame historique – il est révélateur qu'*Une nuit de Cléopâtre* ait d'abord été pensé comme un livret de ballet.

À quoi s'ajoute, dans cet ensemble de nouvelles, un refus agressif de l'érudition archéologique (sur le modèle des *Derniers jours de Pompéi* : le roman de Bulwer-Lytton connut un triomphe européen en 1834), tout comme de la couleur locale transformant l'espace fictionnel en improbable brocante : Gautier voit avant tout, dans les grandes civilisations païennes, le triomphe d'une spiritualité immanente, qui inscrit dans la matière l'idéal du beau – d'où une tendance esthétisante qui transforme le passé en spectacle, et sa résurrection en exhibition. Tentation quasi-muséographique renforcée par l'impossibilité manifeste de penser le devenir en tant que durée : du passé ne nous restent que des ruines, des vestiges, des traces, parfois l'immortalité d'une œuvre d'art, mais jamais une continuité vivante qui relierait le présent à l'autrefois.

D'où la prégnance de l'archéologie comme métaphore et paradigme. Ainsi « l'écriture paradoxale de l'histoire » interroge la coexistence chez Gautier d'un intérêt quasiment obsessionnel pour le passé, pour ce qu'il appelle « les amours rétrospectifs », et la scansion journalistique du présent ; le balancement entre un scepticisme profond relativement au sens de l'histoire, qui sans cesse rature la page écrite, et la conscience sédimentée de l'actuel : « *Quacumque ingredimur in aliquam historiam vestigium ponimus*. L'écorce terrestre n'est qu'une superposition de tombeaux et de ruines. Tout homme qui

fait un pas foule la cendre de ses pères ; tout édifice qui s'élève a dans ses substructions les pierres d'un édifice démoli, et le présent, quoi qu'il en ait, marche sur le passé », écrit Gautier dans *Le Moniteur universel* du 21 janvier 1854. Dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, déjà, pour dénoncer la vanité bourgeoise de la doctrine du progrès, Gautier avait évalué la qualité du présent en vertu de son potentiel à fabriquer de belles ruines, et pris le Paris de Louis-Philippe pour objet d'une ruination expérimentale : « Si, demain, un volcan ouvrait sa gueule à Montmartre, et faisait à Paris un linceul de cendre et un tombeau de lave, comme fit autrefois le Vésuve à Stabia, à Pompéi et à Herculanium, et que, dans quelque mille ans, les antiquaires de ce temps-là fissent des fouilles et exhumassent le cadavre de la ville morte, dites quel monument serait resté debout pour témoigner de la splendeur de la grande enterrée, Notre-Dame la gothique ? – On aurait vraiment une belle idée de nos arts en débarrassant les Tuileries retouchées par M. Fontaine ! Les statues du pont Louis XV feraient un bel effet, transportées dans les musées d'alors ! »

16 - Sans doute, ce qui trouble chez lui, n'est autre que cette passion résurrectionniste de l'histoire et son peu d'intérêt pour la chose politique, de telle sorte que le pointillisme descriptif évacue la pensée synthétique qui viendrait, d'une formule, saisir les destins collectifs, au lieu de l'évanescence des destins singuliers : c'est ainsi que *Le Roman de la momie* tranche avec la lecture politique de l'opéra de Rossini dans *Massimilla Doni*, en 1839, ou que *Le Capitaine Fracasse* saisit par l'absence de cette réflexion post-révolutionnaire sur les enjeux politiques de la montée de l'absolutisme, qui occupe un Vigny ou un Dumas. D'ailleurs, la coexistence du *Fracasse* et du poème « Le Château de la misère », qui fait le portrait d'un Gautier en autre baron de Sigognac, dit assez la part de projection narcissique qui, de prime abord, semble limiter le rayon de son éclairage historique.

A moins que la porte d'accès à la connaissance du passé ne soit, précisément, celle de l'esthétique, qui plus que l'investigation analytique traduirait dans l'évocation descriptive des objets l'exactitude psychologique et morale d'un peuple. Ce pourrait être le sens du tandem pacifique que Gautier put constituer avec l'égyptologue Ernest Feydeau, qui tranche, par l'harmonie d'une entente documentaire, avec la rivalité scientifique que Flaubert entretiendra avec

Froehner, par exemple, et qui nourrira sa correspondance. Peut lui chaut d'infirmer, ou de réfuter, tel ou tel point de haute science. Durant les études qui vont suivre, il nous sera donné de peser cette part de l'esthétique dans l'investigation du passé : à côté de la bibliophagie d'un Flaubert dévorant plus de trois cents volumes pour nourrir *Salammbô*, chiffre qui tranche avec le zéro que le serpent du roman forme en se mordant la queue, la passion de Gautier pour les choses, les reliques esthétiques et les représentations visuelles du passé. Comme si c'était cela, inventer l'archéofiction au XIX<sup>e</sup> siècle, et contrairement à ce qui s'était jusqu'alors passé en 1699 et 1788, dans le noyautage intertextuel du *Télémaque* de Fénelon, ou du *Voyage du jeune Anacharsis* de l'abbé Barthélémy : remplacer la mémoire des textes par celle des choses, faire des acteurs mythiques de l'histoire des personnages secondaires tout en poussant les inconnus sur le devant de la scène, puisqu'après tout Pompéi, petite cité marginale de l'Empire romain, nous en apprend plus sur son compte qu'une grande dissertation.

Mais nulle leçon, nul surplomb historiques dans l'archéofiction de Gautier, si ce n'est la déploration redondante d'un chavirement civilisationnel qui fit l'Europe basculer d'un paganisme heureux dans un christianisme mortifère, esthétiquement fatal. Si Gautier fut l'ouvrier quotidien d'un gigantesque et précieux inventaire esthétique de son siècle, il lui importa peu de périodiser le devenir, de creuser des vallées et de dresser des montagnes dans le nivellement indistinct du présent et des types. Les personnages restent à distance du devenir collectif comme de leur propre historicité, la durée ne se pense que comme permanence, non comme tradition vivante ou processus évolutif. La référence récurrente à la mosaïque, pour caractériser la fiction historique, traduit cette impossibilité de se représenter l'histoire comme développement organique des civilisations. Sans doute, le fondement esthétique-philosophique de cet anéantissement du temps historique dans l'éternité étale des types et des idées relève largement d'un néoplatonisme explicite. La roue du temps est bel et bien « sortie de son ornière », pour reprendre la traduction du *Wilhelm Meister* de Goethe (« Die Zeit ist aus dem Gelenke ») par Toussnel, elle-même issue d'un vers d'*Hamlet* (« The time is out of joint »), avant de trouver sa place dans *Arria Marcella*, où rien ne meurt, tout existe

toujours : les « ondulations des siècles » apportent jusqu'à Octavien les « sublimes personnifications des désirs et des rêves humains, dont la forme, invisible pour les yeux vulgaires, subsiste toujours dans l'espace et dans le temps ». Si bien que Sémiramis, Aspasia, Cléopâtre, Diane de Poitiers et Jeanne d'Aragon peuvent habiter simultanément l'idéalité transhistorique traduite par le *Second Faust* de Goethe, et ce « monde des mères » où résident « tous les grands types féminins conservés par l'art et l'histoire ». Si bien également que le devenir physiquement inscrit dans la stratification archéologique se trouve écrasé par une muséification esthétique de l'histoire.

Déjà sensible dans le cadre restreint de la nouvelle, cette brillante pétrification esthétisante se radicalise dans le *Roman de la momie*, fiction archéologique truquée, roman historique déceptif, où Gautier retourne de manière provocante tous les codes du genre pour en détourner les dispositifs et en fausser le fonctionnement – alors même que le sujet choisi, la sortie d'Égypte, offrait des perspectives narratives bien balisées : un antagonisme irréductible, à la fois racial, culturel et religieux, opposant deux peuples ; une passion impossible et contrariée entre un bel Hébreu et une splendide Égyptienne, innocente victime de la féroce passion de Pharaon ; une civilisation grandiose mais finissante, cependant que sa rivale part conquérir son avenir (qui est le nôtre)... On voit ce que l'horizon d'attente des contemporains laissait attendre – et on mesure l'incongruité scandaleuse du résultat !

Un intitulé comme *Le Capitaine Fracasse* laisse attendre un roman de cape et d'épée, un flamboyant éloge de l'énergie baroque propre au règne de Louis XIII, avant la grande glaciation du Grand Roi : les modèles de *Cinq-Mars* et de la trilogie des *Mousquetaires* s'imposent, pour évoquer cette époque chère à la génération 1830. D'autant plus que Gautier, finalisant trente ans après un projet ancien, avait promis à ses lecteurs de respecter le style initial dans lequel il avait rêvé l'œuvre... Là encore, ces signaux sont autant de leurres, et le récit apparaît comme curieusement évidé d'une épaisseur historique pourtant programmée par le pacte de lecture. « De qui se moque-t-on ici ?... »

Journaliste, nouvelliste, romancier, Gautier semble adosser son apolitisme affirmé sur une déconstruction systématique des genres

« historiques » contemporains. D'où un paradoxe préoccupant : pourquoi mobiliser des formes et des thèmes éminemment historiques pour en détourner la programmation ou le fonctionnement ? comment faire, en direct, l'histoire culturelle, dramatique et littéraire de la monarchie de Juillet et du second Empire, tout en refusant d'inscrire cette saisie immédiate dans un cadre d'intelligibilité plus vaste ? peut-on ressusciter le passé sans penser le devenir ? Ce sont ces questions que posent les contributions de ce volume, en examinant, discutant, confrontant, de la manière la plus large possible, tous les types de textes qui chez Gautier relèvent de l'écriture de l'histoire.

#### LA MORALE DE L'HISTOIRE

À vrai dire, Gautier rapproche trop la notion de devenir de la doctrine bourgeoise du progrès pour lui donner une place et un crédit. D'où l'approche discontinue de l'histoire comme collection de fragments, et qui s'avère incompatible avec toute téléologie et, partant, toute morale. Les récits de Gautier ne prouvent rien, si ce n'est l'anéantissement et la vanité politiques, la dissolution des corps, et l'absence de corrélation morale des chaînons historiques. Si, par conséquent, il n'existe pas de rentabilité morale de l'histoire que l'esprit positiviste tâche d'inscrire dans un devenir progressiste, ni de rentabilité édifiante ou pédagogique des récits de l'histoire, ne demeure plus que leur rentabilité esthétique. Dès lors, la volonté morale s'avère dérisoire dans un monde mû par des invariants de type anthropologique qui rejoignent, dans une certaine mesure, le vitalisme sadien tel qu'il s'exprimera dans *Salammô* de Flaubert. Dans un monde où tout finalisme, toute velléité de sens doivent être anéantis, seules deux réalités peuvent contrecarrer la discontinuité historique : la réalité anthropologique de l'instinct (sexualité, domination), qui traversant les siècles autorise la compréhension rétrospective des faits historiques ; la réalité matérielle de l'esthétique perpétuée par les reliques archéologiques, et dont il se pourrait bien, au fond, qu'elle s'origine dans une pulsion de survie, un geste de séduction érotique du passé encore actif sur les siècles futurs. Si bien que les deux modes

d'empathie historique avec le passé (invariants anthropologiques, éternité des types esthétiques) s'avèrent dépendants : c'est bien cette réactivation d'une pulsion érotique transhistorique dans l'éternisation esthétique de la matière que raconte l'exhumation amoureuse de Tahoser, dans *Le Roman de la momie*. L'aversion pour toute histoire démonstrative et toute téléologie morale, que l'hésitation bien connue de Gautier sur le dénouement trop bien-pensant du *Capitaine Fracasse* cristallise de façon exemplaire, est le corollaire de sa religion de l'esthétique autotélique de l'inutile qui, en retour puise sa légitimation dans ce présupposé d'amoralisme anthropologique. D'où, pour Gautier, la difficulté à faire rentrer ses récits de l'histoire dans les formes préconstruites des fables moralisantes, en premier lieu celle du roman-feuilleton considéré comme esthétiquement improductif, et dont il se plaît à gripper les mécanismes. La négation du sens historique n'est du reste que l'une des modalités de cet abolitionnisme sémantique qui affecte toutes les catégories du réel, et s'opère, contre toute histoire collective, incomplète et démonstrative, au profit d'un rapport individuel, plein et « insignifiant », au plaisir esthétique.

20 -

Aucun récit de Gautier ne prouve donc quoi que ce soit, et le poète s'amuse, quand il ne l'ignore pas superbement, à renverser la belle hiérarchie de la grande Histoire, lorsqu'il choisit Fracasse plutôt que Louis XIII qui ne fait que traverser le roman au galop. Grand est donc l'écart qui le sépare d'un Mérimée, d'un Balzac, d'un Dumas, d'un Stendhal. Moindre est celui qui le distingue d'un Flaubert dont il se rapproche par son intérêt pour le tissu conjonctif de l'histoire, ses figures intersticielles et « grotesques ». Dans *Mademoiselle de Maupin* se lisait déjà la passion de Gautier pour les poètes dont les œuvres n'ont pas abouti, pour le contre-point de la grande Histoire, les oubliés, les « inopérants » tout juste exploitables en tant que « documents » sur la mode du temps, ou en tant que personnages d'une grande histoire du ratage historique, de celle qui fournit son matériau paradoxal à l'*Histoire du romantisme*, vaste musée des rêves avortés, ceux de Jules Vabre, par exemple, qui n'écrivit rien, mais à qui Gautier consacre un chapitre entier. De la sorte, le ratage historique, pourtant bien réel, possède toutes les propriétés d'un bon matériau fictionnel. Il trouve dans le texte matière à expansion narrative,

paraît posséder par la même une éternelle jeunesse, tandis que la grande histoire, épuisée par le fait même qu'elle est révolue et réalisée, semble déjà vieille. Gautier se penche donc davantage sur la contre-histoire des destins inopérants, préférant la lumière rasante d'un rapport immergé au présent, dans le brouillard de l'actualité d'où les grands destins n'ont pas encore surgi, à la lumière écrasante de l'Histoire rétrospective, avec sa morale et son finalisme déformants. La morale de l'histoire revisitée par Gautier consiste à redonner vie aux destins anonymes et aux vains chercheurs de gloire qui, ayant capté l'air du temps, se sont « oxydés », et ce, dans tous les compartiments génériques de son œuvre.

#### CONTOURNEMENTS, DÉROBES ET PARADOXES

La tradition culturelle ayant eu longtemps tendance à confiner la production critique et feuilletonesque de Gautier dans les à-côtés du grand œuvre, on prend trop rarement ces textes en considération lorsqu'on analyse le rapport de l'écrivain à l'écriture de l'histoire. Erreur de perspective doublement nuisible : dans cet important massif de textes, le critique créateur explicite sa propre poétique de l'écriture historique, en se faisant lui-même historien du contemporain.

Le phénomène est particulièrement sensible lorsque Gautier envisage, en critique littéraire, divers aspects de la production contemporaine, toute traversée du désir d'histoire propre à la période. Marie-Ève Thérénty montre que l'écrivain, très conscient des enjeux de la « nouvelle histoire », en partage les traits essentiels : passion de l'archive, approche totalisante, résurrection intégrale du passé par l'hypotypose ; cette réflexion épistémologique et esthétique l'amène à une réflexion évolutive autant que nuancée sur les modalités de l'écriture historique, qu'elle relève de l'essai ou de la fiction : analysant les pouvoirs de restauration et de résurrection propres à la création littéraire, Gautier esquisse une poétique originale de la fiction historique dont ses propres œuvres sont à la fois le prolongement, le produit et la problématisation.

Très significatif, cet ensemble de réflexions littéraires prend une résonance nouvelle quand on le confronte à l'œuvre immense et

contrastée du critique dramatique, analysée par Olivier Bara. Certes l'intitulé *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* est un trompe-l'œil : la reprise en recueil n'a pas, en soi, le pouvoir de transfigurer en historien le chroniqueur de l'actualité culturelle, mais elle révèle la « profondeur culturelle et temporelle » qui sous-tend les conceptions et les idéaux défendus par le critique. Les dramaturgies d'autrefois, contrepoint critique au prosaïsme étriqué de la production contemporaine, constituent un inépuisable répertoire de virtualités esthétiques, auxquelles les *minores* apportent une dimension inédite et trop souvent sous-estimée. Reste que la conviction d'un théâtre fondé sur des types et des schémas éternels, comme la conception du génie comme « absolu » de l'art, s'oppose à toute conception dynamique de l'histoire du théâtre : le poétique échappe à l'historique.

22 - Cette tension entre un pôle esthétique (idéal, peut-être éternel, en tout cas non soumis à la pression de l'actualité) et un pôle historique (contingent, transitoire, volontiers anecdotique) sous-tend le regard que Gautier critique d'art jette sur la peinture de genre historique, très en vogue chez ses contemporains. Marie-Hélène Girard rappelle que, d'emblée, l'écrivain multiplie les quolibets contre le style troubadour, dont la vocation épisodique s'oppose à toute forme de recherche spécifiquement esthétique. Mais l'attention soutenue portée à l'évolution du genre historique amène le féroce entrepreneur de démolitions à nuancer son point de vue : la fidélité à l'héritage romantique le pousse à saluer la modernité de toiles capables d'opérer une authentique résurrection du passé sans rien sacrifier des exigences proprement picturales : on trouve là le véritable « sentiment historique » qui fait la grandeur esthétique du genre.

Encore faut-il que le peintre ne s'enlise pas dans les ornières d'un académisme prompt à substituer poncifs et clichés à l'authentique expérience de l'altérité propre aux époques disparues. Cassandra Hamrick montre quelle distance Gautier prit à l'égard de ce que l'on appelait alors « *la vérité historique* » telle que la pratiquaient les sculpteurs modernes des jardins des Tuileries, dont l'exactitude triviale-ment antiquisante faisait des faussaires : il leur préféra la vérité désactualisée des types éternels sculptés par Périclès, le paradoxe du « mentir-vrai » des sculptures déshistoricisées.

Fictions, essais, pièces de théâtre, tableaux constituent, pour l'œil vivant de Gautier intensément attaché aux splendeurs du visible, un inépuisable répertoire d'images et de figures, kaléidoscope halluciné générateur d'envoûtants fantômes. Le passé, explique Alain Vaillant, reste irréductiblement coupé du présent auquel ne le relie aucune dynamique, aucune dialectique du devenir ; espace radicalement autre, il incarne un monde à la fois pétrifié et esthétisé, où un idéal païen de beauté immanente se perpétue dans le vestige, la ruine ou l'œuvre d'art. Les irréductibles séductions de ce passé prennent vie, ou du moins forme littéraire, par le miracle du désir érotique et artistique, capable d'évoquer « le spectre de l'histoire » : celle-ci se définit « comme chimère, c'est-à-dire comme œuvre d'art ou de fiction, comme la cristallisation esthétique d'un rêve ou d'une utopie amoureuse » – sur le mode du lyrisme *et* de l'ironie.

S'il est des époques plus propres que d'autres à emblématiser les miracles esthétiques des âges anciens – l'Antiquité égyptienne ou gréco-romaine, par exemple – d'autres périodes font l'objet d'un investissement plus polémique. C'est le cas du siècle de Louis XIV, dont François Brunet suit les différentes évocations au fil de la trajectoire d'artiste de Gautier. Le fracassant Jeune-France défenseur de la fantaisie baroque n'a que mépris pour le grand siècle et son grand roi – allant jusqu'à construire, avec *Mademoiselle de Maupin*, un dispositif hybride, où des décors Régence s'allient à des réminiscences de fêtes galantes pour mieux contourner le XVII<sup>e</sup> siècle détesté. Cependant, les pages que les *Tableaux de siège* consacrent à Versailles témoignent d'une sensibilité nouvelle pour les splendeurs d'un classicisme héritier, plus qu'assassin, de la créativité baroque.

Plus que par les grands rois ou supposés tels (on n'en trouve pas dans son œuvre fictionnelle), Gautier est fasciné par la figure mythique du tyran, dont la toute-puissance surhumaine incarne la grandeur inhérente aux époques de passion et d'énergie : Anne Geisler-Szmulewicz s'intéresse aux avatars du despote flamboyant qui hantent les pages de l'écrivain. Néron, Héliogabale, Sardanapale connaissent à la grande époque romantique une popularité sans précédent, attestée par l'intérêt que leur portent poètes, peintres et dramaturges. S'opposant aux condamnations des austères (et sans doute hypocrites) moralistes bourgeois, Gautier voit dans ces tyrans ma-

gnifiques une grandeur et une recherche de l'absolu fascinantes pour l'artiste englué dans la mesquinerie et le prosaïsme contemporains. Plus radicalement, le rapport narcissique du despote au monde pose la question essentielle du lien entre le désir, la passion de la beauté, la jouissance et la contemplation : l'écrivain fait du tyran une projection anamorphosée de son propre questionnement sur l'art.

Toute sa vie, Gautier a mené une réflexion approfondie sur la littérature et la peinture historiques ; son œuvre est d'autre part hantée par les images quasi-obsessionnelles d'un passé d'autant plus envoûtant qu'il est irrémédiablement englouti : ce désir d'histoire explique l'originalité des choix poétiques de l'écrivain dans ses fictions à thématique historique. L'un des motifs récurrents dans les récits de Gautier, le voyage dans le temps, revêt une importance déterminante, comme le démontre la contribution de Sarah Mombert. L'auteur d'*Arria Marcella* est l'un des premiers à expérimenter un dispositif riche en potentialités dramatiques voire philosophiques, qui en lui-même engage une vision de l'histoire. En transportant concrètement, physiquement, un personnage contemporain dans des âges anciens et révolus, le voyage dans le temps opère un paradoxal brouillage de la rationalité, susceptible de plusieurs types de résolution. Surtout, il suggère un modèle inédit de représentation du devenir, ni linéaire, ni cyclique, ni en forme de spirale : le temps n'est plus irréversible, le désir rétrospectif porte un authentique pouvoir de résurrection – qui, par contrecoup, aiguise le regard satirique porté sur le prosaïsme du monde contemporain.

Le voyage dans le temps est paradoxalement rendu possible par la discontinuité entre présent et passé, qui annule le devenir en tant que force productrice : ce phénomène est particulièrement sensible dans les fictions antiques qu'analyse Corinne Saminadayar-Perrin. Reprenant des sujets consacrés par la tradition ou l'histoire littéraire récente (Cléopâtre, Candaule, les derniers jours de Pompéi), Gautier en contourne la portée proprement historique et/ou idéologique pour opérer une mise en spectacle esthétisante (et déréalisante) du passé : dans le faste de décors surexposés évoluent des personnages coupés de leur propre historicité, leur expérience intime du temps restant désespérément déconnectée de toute dynamique saisissable et compréhensible. Ces récits provocants opèrent une déconstruction

systématique des discours contemporains sur l'histoire, interrogeant la validité même du concept d'historicité.

Ce vacillement, à la fois fantaisiste (donc possiblement euphorique) et générateur de malaise, est très sensible dans *Partie carrée*, « roman de 1848 » dont Françoise Court-Perez offre une relecture éclairante. Ce roman, écrit en une période particulièrement sensible (décembre 1848 : Louis-Napoléon Bonaparte s'annonce comme futur président de la République...), s'articule autour d'une intrigue clairement historique : un petit groupe d'Anglais bonapartistes se propose de délivrer Napoléon pour restaurer l'Empire. Nonobstant, « le roman semble s'édifier contre l'Histoire et bien des procédés brisent l'illusion historique comme pour laisser le champ libre à l'illusion romanesque » : la désinvolture enjouée du récit, qui emprunte délibérément aux ficelles du roman-feuilleton, mine toute ébauche de discours historique par l'ironie et le paradoxe, opérant une sorte de déréalisation généralisée qui, sous le signe de l'ambivalence et du brouillage, pulvérise les tentations de la légende napoléonienne.

Contournée, déréalisée, ironisée, l'histoire finit par s'absenter du dernier grand roman historique de Gautier, *Le Capitaine Fracasse*. Aude Déruelle dégage et analyse précisément les procédés qui évident l'œuvre de son substrat historique : « pas d'événements, pas de dates, et très peu de personnages historiques » ; aucune pensée de l'histoire ne sous-tend ce roman du règne de Louis XIII, dont Vigny puis Dumas avaient pourtant souligné l'importance charnière (notamment dans la préhistoire de la Révolution). En revanche, le présent des personnages reste hanté par un passé spectral, que ses vestiges et ses ruines rappellent sans cesse à la vue et à la mémoire : à la limite, l'époque qu'évoque l'œuvre n'est elle-même que l'ombre portée, et amoindrie, d'un autrefois qui s'exténue. *Le Capitaine Fracasse* instaure un rapport non historique, mais esthétique, au passé érigé en œuvre d'art – d'où le sens allégorique et symbolique que revêt la restauration finale du château de Sigognac : le roman consacre « l'histoire comme style ».

Le rapport esthétique au passé fait des époques révolues un équivalent des ailleurs lointains, venus offrir une évasion (et une illusion) compensatoire aux mesquineries d'un présent ressenti comme dégradé, étrié, émasculé. Il est plus difficile, en revanche, d'élaborer

ce type de stratégie de contournement quand l'histoire – ou ce que le discours d'escorte officiel définit comme histoire – s'impose, au présent de l'indicatif, à l'écrivain et au journaliste. C'est le cas en 1830 : révolution escamotée, triomphe confisqué, victoire de l'imposture, et catastrophe (financière et éditoriale) pour le jeune poète. *Les Jeunes-France, romans goguenards*, célèbrent paradoxalement ce non-événement de Juillet, en organisant « une partie de cache-cache avec l'histoire », dont Myriam Rochedix étudie les ruses et les équivoques. Ces textes ironiques, fluctuants, effacent 1830 de la durée vécue des personnages, en font un trou de l'histoire, origine impensable du désenchantement détaché voire désinvolté qu'affiche une génération perdue. Reste que le narrateur, par son énonciation histrionique et ambiguë, laisse filtrer (à bon entendeur) un discours particulièrement subversif : allusions fugaces, jeux d'intertextualité et doubles sens suggèrent une mise en question radicale du trompe-l'œil de 1830, par la blague et par le rire.

26 - Quarante ans plus tard, la débâcle et l'Année terrible placent Gautier journaliste devant la terrible matérialité de la guerre, de la France en deuil, de Paris en ruines. L'histoire prend des allures (et des méthodes) de cataclysme, qu'aucune stratégie de dénégation ne peut désamorcer. Dans *Tableaux de siège (Paris, 1870-1871)*, l'écrivain choisit d'envisager frontalement une actualité dramatique qui, à l'évidence, donne à voir l'histoire en marche, pleine de bruit et de fureur. En même temps, comme le démontre Xavier Bourdenet, l'œuvre révèle une réelle difficulté à saisir et à penser l'événement, systématiquement mis à distance par la pratique de l'ellipse, l'effacement des logiques de causalité, enfin la médiation artistique, laquelle opère à la fois une désactualisation et une dépolitisation. Cette déconstruction discursive des cohérences événementielles est sous-tendue par une juxtaposition souvent contradictoire de régimes de temporalité différents, qu'emblématisent tour-à-tour la ligne orientée, le cercle ou la ligne brisée – conception paradoxale de l'histoire, que sous-tend le paradigme opposant civilisation et barbarie : Gautier réinvestit de manière spécifique cet opérateur idéologique très présent dans l'intertexte social contemporain.

La déconstruction indissociablement épistémologique et narrative de l'histoire comme devenir repose, chez Gautier, sur une mise en

question radicale des logiques de la causalité, seules capables de construire l'événement et de lui conférer une intelligibilité. D'où l'importance dans son œuvre du hasard historique, dont Martine Lavaud explore les manifestations et les enjeux philosophiques et littéraires. Le romantisme inaugure une poétique dramatique et romanesque du hasard, toujours bizarre et (donc) éminemment moderne. Gautier substitue ainsi à la doctrine archaïque, chrétienne et finaliste de la Providence et de sa morale une conception moderne, laïque, aporétique, amoral et mathématique du temps historique dont il s'amuse, par une ludique démystification des faux hasards du roman-feuilleton, à reproduire les vaines discontinuités.

Mais laissons la parole aux chercheurs, qui bien que souvent représentés par Gautier sous des dehors disgracieux, tel le professeur du Collège de France mis en scène dans *Fortunio*, ou le savant Rumphius, dans *Le Roman de la momie*, se sont penchés, sans une ombre de rancune, sur l'auteur de cette phrase : « Nous ne voulons pas écrire une dissertation sur une tuile ou une cruche du temps de Jules César pour devenir membre d'une académie de province » (Théophile Gautier, *Arria Marcella*).