

## *Histoire du romantisme :* les « Babels du rêve » à l'âge médiatique

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN

Parue de mars à novembre 1872 dans le journal *Le Bien public*, l'*Histoire du romantisme* est brutalement interrompue par la mort de Gautier : la série d'articles s'achève sur l'évocation des « traits de génie révoltants » qui firent le scandale d'*Hernani*. Jusqu'à son dernier jour, Gautier se proclame militant du romantisme ; lorsque l'éditeur Charpentier entreprend, après la mort de l'écrivain, de rééditer l'ensemble de ses œuvres, le premier tome est significativement consacré à l'*Histoire du romantisme*<sup>1</sup>.

Évoquant la renaissance artistique de 1830 et les combats livrés par les jeunes bataillons romantiques du Petit Cénacle, l'*Histoire du romantisme* se présente d'emblée comme les Mémoires d'un vétéran. À cet égard, l'œuvre se rattache au genre des Souvenirs de la vie littéraire fréquemment publiés dans les journaux ; deux précédents illustres s'imposent, que Gautier ne pouvait ignorer : les *Mémoires* d'Alexandre Dumas<sup>2</sup>, parus dans *La Presse* puis dans *Le Mousquetaire* (on y trouve également un récit de la bataille d'*Hernani*), et les *Petits châteaux de bohème* de Nerval, que les lecteurs de la revue *L'Artiste* découvrirent en 1852 (la première partie de « ces petits mémoires littéraires » ressuscite le Cénacle de l'impasse du Doyenné également évoqué par Dumas). De même que Dumas et Nerval choisissent de « recomposer leurs souvenirs » au moment des bouleversements politiques de 1848-1852, Gautier compose son *Histoire du romantisme* après l'effondrement militaire face à la Prusse et le traumatisme de la Commune : la crise historique impose le repositionnement dans une histoire personnelle et culturelle longue.

À la tonalité souvent nostalgique du mémorialiste s'oppose néanmoins une forme d'allégresse qui transforme l'évocation du passé en chronique pittoresque de la bohème 1830 : s'esquisse en filigrane un autre modèle (et contre-modèle), celui des *Scènes de la vie de bohème* d'Henry Murger, parues dans le *Corsaire-Satan* entre 1845 et 1849. Il est révélateur que Gérard de Nerval soit explicitement comparé au célèbre Colline, le philosophe : « Ses poches [étaient] plus encombrées de livres, de bouquins, de brochures, de carnets à prendre des notes, car il écrivait en marchant, que celles de Colline de *La Vie de Bohème* » (p. 7).

Reste qu'à la différence de l'ego surdimensionné que Dumas met en scène dans ses *Mémoires*, Gautier reste remarquablement discret sur son rôle personnel au sein du Petit Cénacle ; contrairement d'autre part à Murger, il affiche clairement ses ambitions d'historien et de critique. D'où une autre source d'inspiration : les médaillons et portraits que la presse consacrait fréquemment aux célébrités d'hier et d'aujourd'hui (Sainte-Beuve en est l'exemple le plus marquant). Les contemporains ressentirent immédiatement cette proximité générique : Charpentier compléta son édition en volume de l'*Histoire du romantisme* par une série de « Notices » (portraits, comptes rendus, éloges funèbres...) toutes dues à la plume de Gautier, et publiées dans la presse à des dates diverses. Le texte lui-même souligne cette filiation générique ; l'œuvre se présente comme l'équivalent (la restauration ?) de ces « médaillons des camarades, modelés par Jehan du Seigneur » qui ornaient le Petit Cénacle – médaillons de plâtre dispersés et détruits par le temps, auxquels le journaliste rend hommage par d'« autres médaillons » (titre du chapitre 7) d'encre et de papier. Gautier fait œuvre d'historien, comme David d'Angers qui, « célébré par Victor Hugo et Sainte-Beuve dans d'admirables pièces de vers, faisait [...] cette collection de médaillons si caractéristiques, qui est comme l'iconographie complète du siècle » (p. 30).

L'*Histoire du romantisme* évoque ainsi quelque pittoresque galerie de portraits – peuplée non d'ancêtres chenus comme chez Don Ruy Gomez de Silva, mais d'intrépides défenseurs de l'art vivant. Cette dimension sérielle, propre à l'écriture du feuilletoniste, n'empêche

pourtant pas l'émergence d'une authentique démarche d'histoire littéraire. En effet, la presse constitua l'un des lieux privilégiés où s'inventa, au dix-neuvième siècle, cette discipline nouvelle qui en 1872 est sur le point de triompher dans l'université française ; nombre d'illustres professeurs, journalistes et critiques contemporains de Gautier recomposèrent, pour la publication en volume, les portraits d'écrivains et les tableaux littéraires précédemment publiés dans des journaux et revues – faisant émerger, par le seul fait de cette transposition et des réécritures qu'elles induit, le mouvement historique sous-jacent à l'apparent statisme de l'approche synchronique : « Les pionniers de l'histoire littéraire ont été des chroniqueurs journalistiques, développant leur pensée et leur enquête en deux temps, les articles-tableaux puis les volumes récits<sup>3</sup>. » Gautier lui-même réunit nombre de ses feuilletons dans une *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (Bruxelles, Hetzel, 1858-1859).

L'hybridité générique dont procède l'*Histoire du romantisme* mobilise des modes d'écriture journalistiques aussi variés qu'immédiatement reconnaissables : cette œuvre-somme (thématiquement et formellement) témoigne d'une entreprise originale, lucide et résolument moderne qu'on pourrait qualifier de sociologie historique<sup>4</sup> de la littérature – laquelle vaut aussi comme interrogation lancinante sur la redéfinition de l'activité littéraire qu'engage la modernité médiatique : quarante ans de journalisme permettent une mise en perspective éclairante (et inquiétante) de la crise ouverte en 1830.

- 243

## GROTESQUE ET EXCENTRICITÉ : PARATOPIES 1830

« *Ces brigands de la pensée* [...] ne ressemblaient pas à de parfaits notaires, il faut l'avouer » (p. 101). Cette savoureuse (car très classique) litote souligne la provocation la plus immédiate que les Jeunes-France dirigeaient contre la bourgeoisie contemporaine : dans leur costume, leurs mœurs et leurs pratiques, ils recherchaient une excentricité exacerbée, cherchant ainsi à manifester, fût-ce au prix du grotesque<sup>5</sup>, leur volonté de rupture. Au-delà du pittoresque propre à toute chronique de la vie littéraire, l'*Histoire du romantisme*

analyse cet histrionisme professionnel comme l'indice d'un malaise plus radical, lié à la condition même de l'artiste – lequel se perçoit comme une personne éternellement déplacée, toujours en porte-à-faux dans les divers champs de l'espace social. La marginalité, l'excentricité et la clôture cénaculaire thématisent, pour la génération de 1830, cette paratopie propre à l'écrivain : « Toute paratopie, minimalement, dit l'appartenance *et* la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une "topie". Qu'elle prenne le visage de celui qui *n'est pas à sa place là où il est*, de celui qui *va de place et place sans vouloir se fixer*, de celui qui *ne trouve pas de place*, la paratopie écarte d'un groupe (paratopie *d'identité*), d'un lieu (paratopie *spatiale*) ou d'un moment (paratopie *temporelle*<sup>6</sup>). »

Aussi la bizarrerie tapageuse des costumes redouble-t-elle une étrangeté plus fondamentale, qui affecte le corps même de l'artiste. Nombre de membres du Petit Cénacle semblent venir d'ailleurs, et ne pas appartenir au « pays qui les a vu[s] naître<sup>7</sup> ». Joseph Bouchardy, le Shakespeare du boulevard, est surnommé le Maharadjah de Lahore : « Il ne semblait pas né sous nos pâles climats, mais au bord de l'Indus ou du Gange, tant il était basané et fauve de ton [...] Il avait des cheveux d'un noir bleu qui, en se mêlant vers les tempes au ton d'or de la peau, produisait des teintes verdâtres. Ses prunelles, étoiles de jais, brillaient de feux noirs sur une sclérotique jaune » (p. 24-25). Si bien que les logiques de l'exotisme, portées à leur paroxysme, transforment Bouchardy en un « monstre à la peau jaune d'or et aux cheveux indigo » (p. 27) ; cette singulière créature porte triomphalement les couleurs favorites des rapins romantiques, « vert véronèse [...] jaune indien [...] laque de Smyrne » ! (p. 4).

Cette différence de race, toute symbolique, marque le caractère inassimilable de l'écrivain romantique. Mais l'artiste Jeune-France, outre son étrangeté, s'affirme aussi comme un être hybride, un *adunaton* vivant né pour scandaliser le bon sens. En dépit de son pseudonyme, Philotée O'Neddy incarne un singulier Othello du Nord : « [Il] offrait cette particularité d'être bistré de peau comme un mulâtre et d'avoir des cheveux blonds crêpés, touffus, abondants comme un Scandinave ; ses yeux étaient d'un bleu clair [...]. De cet ensemble résultait une sorte de galbe africain qui avait valu à Philotée le

sobriquet d'Othello » (p. 63-64). D'autres soulignent par leur costume une curieuse androgynie, « ce sexe indéci des êtres surnaturels, composés de l'éphèbe et de la jeune fille » (p. 55). Ce nègre scandinave, cet hermaphrodite ambigu emblématisent la contradiction inhérente au statut de l'artiste en 1830.

Aussi les militants du Petits Cénacle sont-ils souvent présentés comme des rois en exil ; Bouchardy ressemble à « ces princes déposés de l'Inde anglaise qu'on voit errer sur le pavé de Londres d'un air mélancolique » (p. 24), et Petrus Borel a « des yeux d'Abencérage pensant à Grenade » (p. 21) – le héros de Chateaubriand<sup>8</sup>, comme Hernani, sert de support d'identification. Quant à Célestin Nanteuil, il a l'air d'un ange « qui serait descendu par la ville au milieu des bourgeois affairés, tout en gardant son nimbe plaqué derrière la tête, en guise de chapeau, mais sans avoir le moindre soupçon qu'il n'est pas naturel de porter son auréole dans la rue » (p. 53-54). Le poème de prose « Perte d'auréole » donne la morale baudelairienne, singulièrement ironique, de ce portrait allégorique : qui porte fièrement son nimbe en 1830 sera conduit, par la modernité médiatique, à rejeter ces insignes inutiles et compromettants<sup>9</sup> – Célestin Nanteuil, sous le Second Empire, acceptera un poste de directeur de l'école de dessin de Dijon...

Le véritable artiste se définit donc, d'emblée, comme une personne déplacée – ce douloureux exil étant spatial, mais aussi temporel. Car bien des membres du Petit Cénacle refusent d'appartenir à ce stupide dix-neuvième siècle qu'ils vomissent ; c'est le cas de Célestin Nanteuil, « le jeune homme Moyen-Âge » (p. 53), ou de Petrus Borel, envoûtant anachronisme : « Il n'était pas contemporain [...] Le croire Français, né dans ce siècle, eût été difficile. Espagnol, Arabe, Italien du quinzième siècle, à la bonne heure » (p. 21-22 – on retrouve l'Abencérage « troubadour » de Chateaubriand...) Dans *Les Jeunes-France, romans goguenards* (1833), Gautier avait fait du personnage d'Elias Wildmanstadius l'emblème de ces apparitions intempestives : « 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 » (p. 53).

Les hardiesses vestimentaires des Jeunes-France ou leur chevelure mérovingienne ne sont que la manifestation d'une altérité plus radicale. D'où le choix délibéré d'investir des lieux périphériques, vierges de toute codification imaginaire. Victor Hugo, le nouveau Virgile destiné à ouvrir aux jeunes Dante romantiques les voies de la poésie, s'établit ainsi aux confins de la capitale des lettres et des arts, dans « la rue Jean-Goujon, composée alors d'une maison unique, celle du poète ; autour, s'étendaient les Champs-Élysées, presque déserts et dont la solitude était favorable à la promenade et à la rêverie » (p. 9). Non loin de là, mais cette fois en banlieue, dans les terrains vagues prolongeant les Champs-Élysées, le Petit Cénacle se réunit au cabaret napolitain du Petit Moulin Rouge (p. 46). Dans l'enceinte même de Paris, les jeunes artistes élisent comme lieux de création des espaces innovants, détournés de leur fonction première – par économie sans doute, mais aussi par rejet ostentatoire de l'institution. *L'Histoire du romantisme* revisite ainsi « la cave de Petrus et la boutique de Jehan, – le jeune statuaire avait installé son atelier dans une boutique de fruitière, au coin de la rue Vaugirard, en face de cette fontaine ornée d'un bas-relief représentant une nymphe vue de dos où s'ajuste assez bizarrement un robinet de cuivre... » (p. 63). Bizarre nymphe néoclassique en effet, que son curieux attribut assimile aux monstres grotesques et fantaisistes des bestiaires médiévaux chers aux Jeunes-France – non sans connotations scatologiques !

Ostensiblement atypiques, les jeunes artistes 1830 n'hésitent pas à revendiquer comme marques distinctives les insultes que les bourgeois pansus adressent à « ces bandes échevelées et barbues » (p. 13), à ces « sauvages tatoués » (p. 4). *L'Histoire du romantisme* rappelle ainsi que les membres du Petit Cénacle se rêvent volontiers en Peaux-Rouges, Natchez déportés rue de Vaugirard ou derniers des Mohicans : ils ont adopté Chateaubriand pour « Sachem du Romantisme en France » (p. 4), opposent à la gravité classique « un rire silencieux, pareil à celui de Chingachgook le Mohican » (p. 35), et brandissent volontiers la hache de guerre contre leurs adversaires : « Nous sentions dans notre cœur un sauvage désir de lever leur scalp avec notre tomahawk pour en orner notre ceinture » (p. 97).

Le rejet de la modernité industrielle, ainsi que le prestige conjugué de Chateaubriand et de Fenimore Cooper, alimentent une sorte de nostalgie primitiviste, qui fait de la marginalité économique et sociale un acte militant. Jules Vabre et Petrus Borel campent dans une maison en construction, faute d'argent peut-être, mais aussi « pour jouer au Robinson Crusoé et au sauvage perdu au milieu de la civilisation » (p. 36) ; les pommes de terre cuites rôties au feu de camp valent pour déclaration de guerre au pot-au-feu bourgeois comme à l'idéologie du Progrès : « Avec si peu de besoins, il est facile de se soustraire aux tyrannies de la civilisation, et ils se sentaient libres dans leur cave comme dans une île déserte » (p. 37-38). À défaut de pouvoir découvrir dans le Paris moderne d'accueillantes îles désertes, les enthousiastes du Petit Cénacle choisissent d'émigrer dans les patries de la fiction – le célèbre vers d'*Hernani* « De ta suite, j'en suis ! » devient le slogan de la jeunesse romantique<sup>10</sup>, cependant que Petrus Borel se targue d'« une gravité toute castillane<sup>11</sup> ». Là encore, la scénographie de la vie littéraire est sans cesse menacée de se retourner en histrionisme stérile – ambiguïté que Gautier relève avec lucidité : « Que de fois, aux soirées d'*Hernani*, on regrettait que ce ne fût pas Petrus qui jouât le rôle du bandit aimé de dona Sol ! » (p. 22).

- 247

Cet éloge de l'indépendance farouche naît d'un refus délibéré de toute compromission avec les valeurs dominantes, et aboutit à une perpétuelle mise en représentation de la condition d'artiste : on aura reconnu la mythologie professionnelle que constitue la « vie de bohème » (l'œuvre de Murger fait également allusion, non sans ironie, à l'utopie primitiviste au cœur du Paris moderne<sup>12</sup>). Cette auto-représentation polémique de l'artiste n'aboutit pas seulement à l'exhibition ostentatoire de pratiques aussi codifiées que marginales ; c'est la conception même de l'activité littéraire qui s'en trouve modifiée, avec, par exemple, l'éloge de l'écriture nomade propre à Gérard de Nerval :

Il appartenait à la littérature ambulante, comme Jean-Jacques Rousseau et Restif de la Bretonne [...] Il travaillait en marchant et de temps à autre il s'arrêtait brusquement, cherchant dans une de ses poches profondes un petit papier de papier cousu, y écrivait une pensée, une phrase, un mot, un rappel, un signe intelligible seulement pour lui, et refermant le cahier reprenait sa course de plus belle (p. 70-71<sup>13</sup>).

De telles pratiques inversent les valeurs que les classiques attachent à la création littéraire : la capricieuse errance s'oppose à la clôture culturelle de la bibliothèque, la disponibilité aux accidents du réel refuse l'ordre oppressif des livres et du passé, enfin l'esthétique du décousu rompt avec toute ambition monumentale. Là encore, cette scénographie est toute symbolique : l'écrivain romantique conteste la stabilité des mondes sociaux et culturels qu'il traverse, et sa marginalité assumée vaut aussi pour mode d'accès au sacré.

Rien de cultuel pourtant dans l'*Histoire du romantisme*, où l'hommage n'exclut jamais l'humour : l'exubérante fantaisie propre à la jeunesse 1830 semble contaminer le mouvement même de l'écriture. Voici le Parnasse romantique transformé (ultime offense aux classiques) en Olympe burlesque ; à sa tête, le Dieu de la poésie répand son éblouissant éclat : « ... Au milieu d'un flot de lumière, tel que Phébus et Apollon franchissant les portes de l'Aurore, apparut sur l'obscur palier, qui ? Victor Hugo lui-même » (p. 10). Outre ses sectateurs barbus et chevelus, le Dieu est escorté par la grâce d'une délicieuse Muse de la modernité, la poétesse et future journaliste Delphine Gay : « Cette Muse avait toujours l'air d'écouter un Apollon. Lamartine et Victor Hugo étaient ses grands amis » (p. 114). Un cran au-dessous, le Petit Cénacle honore Petrus Borel, qui, la cigarette à la main, figure assez bien un Jupiter néoclassique : « Des jets de fumée blanche lui sortirent alternativement des lèvres et des narines, et bientôt il disparut à demi dans le vapoureux tourbillon, pareil à Jupiter assembleur de nuages » (p. 39). Quant à Philotée O'Neddy, auteur de *Feu et Flamme*, il évoque quelque curieux Vulcain de la poésie : « Il façonne bien le vers sur l'enclume et, quand il a puisé dans la forge l'alexandrin incandescent, il lui donne, au milieu d'une pluie d'étincelles, la forme qu'il désire avec son opiniâtre et pesant marteau » (p. 65).

Quelques divinités de second plan complètent ce Parnasse d'un goût nouveau, et s'occupent notamment de la cuisine des grands esprits. S'agit-il de faire cuire des pommes de terre au feu de bois ? « Vabre agenouillé, le corps porté en avant sur les mains, les joues gonflées comme l'Éole classique, avivait la flamme avec son souffle » (p. 37). Graziano, le restaurateur attiré du Petit Cénacle<sup>14</sup>, a toute la

majesté d'un Romain en tunique : « On entrevoyait la cuisine avec quelques casseroles pareilles à des boucliers antiques, et devant le fourneau, un homme de haute stature et de prestance sénatoriale, une veste blanche sur l'épaule, semblait rêver profondément, en proie à une nostalgie » (p. 48). Une saisissante épiphanie révèle bientôt en ce noble gargotier un Dieu du macaroni : « Une pluie dorée de parmesan semblait descendre du ciel sur nos assiettes, comme la pluie d'or de Jupiter dans le sein de Danaé » (p. 49). Rien d'étonnant d'ailleurs à ce qu'un cabaretier rejoigne les rangs des divinités excentriques du Petit Cénacle : après tout, il est « fou de son art » (p. 48) comme les plus convaincus des défenseurs du romantisme... Cette burlesque parodie de l'Olympe classique entraîne une sorte de carnavalisation de l'écriture. Avec un sens très Jeune-France de la provocation, Gautier recourt volontiers au calembour, culturellement très dévalorisé et caractéristique du style bohème ; évoquant le fameux gilet qu'il portait à la bataille d'*Hernani*, « aussi rouge que la *muleta* d'un *torero* andalou » (p. 91), il ajoute à l'adresse des bourgeois : « Ces bœufs verront du rouge et entendront des vers d'Hugo ! » (p. 94).

- 249

### *HISTOIRE DU ROMANTISME : UNE SOCIOLOGIE HISTORIQUE DE LA LITTÉRATURE*

En jouant de l'adhésion et de l'ironie, Gautier fait de l'*Histoire du romantisme* une chronique entraînante doublée d'une authentique entreprise de sociologie culturelle. Avec une grande lucidité, le journaliste synthétise les acquis méthodologiques de l'histoire littéraire alors en émergence pour construire une relecture historique de la crise de 1830.

Un phénomène, d'emblée, frappe le lecteur : la série d'articles publiée dans *Le Bien public* prend pour objet non pas un événement notoire ou la biographie d'une personnalité marquante, mais bien l'histoire d'un groupe littéraire, en l'occurrence le Petit Cénacle rassemblé autour de Petrus Borel. Avec (notamment) *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (1860), Sainte-Beuve avait certes fourni un précédent illustre ; reste que ce choix apparaît comme

particulièrement judicieux lorsqu'il s'agit de rendre compte de la mutation culturelle qui marqua la génération de 1830 :

La modernité romantique est là aussi, en effet : au-delà des divergences singulières et du manque de visibilité institutionnelle, le mouvement, du moins dans sa phase de lancement, forme, autour de Hugo et de Nodier dans les années 1820, le premier groupe littéraire au sens moderne du terme<sup>15</sup>.

Gautier repère toutes les pratiques caractéristiques de cette solidarité générationnelle propre au Petit Cénacle et, plus largement, au romantisme dans sa phase de conquête. Dédicaces croisées et textes en miroir permettent d'affirmer la cohésion du groupe ; Gautier insiste volontiers sur les formes pré-médiatiques de cette camaraderie critique, dont le journalisme offrira dès la décennie suivante la caricature éhontée – en 1830, c'est dans les livres et non dans la presse que les jeunes artistes font de l'autopromotion interne : « Joseph Bouchardy *Cœur-de-Salpêtre*, comme l'appelle Petrus dans la préface des *Rhapsodies*, où il jette en passant un mot à chaque camarade » (p. 17-18). Le lecteur de 1872 est constamment invité à ne pas confondre la solidarité cénaculaire avec le *puffisme* publicitaire qui soutient le succès des vaudevilles les plus médiocres ; si Hugo mobilise ses propres bataillons pour *Hernani*, c'est justement par mépris de ces moyens douteux autant que déshonorants (p. 99-100<sup>16</sup>). Il est d'ailleurs révélateur que la seule cabale journalistique évoquée soit celle des classiques célébrant la *Lucrèce* de Ponsard pour mieux faire chuter *Les Burgraves* (p. 58-59)...

Nul angélisme cependant dans l'apologie cénaculaire de Gautier ; si, en 1830, « tous souhaitent le succès de tous » (p. 85) et tentaient de l'assurer par un généreux échange de services, cet apparent désintéressement n'est pas incompatible avec l'ambition personnelle : « Toute la jeunesse semblait se ruer d'un seul élan vers l'avenir, ivre d'enthousiasme et de poésie, comptant cueillir à son tour pour elle les palmes qu'elle disputait pour un autre » (p. 59). *A contrario*, bien des carrières littéraires avortées s'expliquent par l'absence d'une stratégie concertée ; le recueil de Philotée O'Neddy, *Feu et flamme*, ne parvient pas à imposer son auteur faute d'une suffisante visibilité médiatique : « Philotée O'Neddy eut son moment d'éclat vers 1838. Il fit son effet de surprise, et, comme disent les peintres, tira dans la

cave un coup de pistolet dont on remarqua la lumière. Il ne profita pas de l'attention excitée » (p. 62).

Pour éviter de tels engoulements, les jeunes artistes doivent se montrer attentifs à l'évolution du champ littéraire, afin d'adopter un positionnement à la fois raisonnable et efficace. Avec beaucoup de lucidité, Gautier explique l'ambition dramaturgique des jeunes romantiques non seulement par des motifs esthétiques (battre les classiques sur leur terrain de prédilection, écraser la tragédie par le drame), mais aussi par les logiques propres au champ : « Toutes les idées de la jeunesse étaient tournées vers le théâtre [...]. Le roman-feuilleton des journaux n'était pas inventé. Le théâtre était donc le seul balcon d'où le poète pût se montrer à la foule, aussi fabriquait-on beaucoup de drames dans le petit cénacle » (p. 78 – la métaphore du drame comme tournoi où l'artiste montre sa valeur à sa Dame dissimule, sous l'image troubadour, l'objectif stratégique). Quant au rôle joué après 1836 par le roman-feuilleton, il était auparavant assuré par diverses publications comme les *keepsakes*, qu'investissent volontiers les jeunes auteurs désireux de lancer leur carrière littéraire et de gagner quelque argent ; comme Dumas, Gautier sut profiter de telles opportunités (p. 52).

*Keepsakes* et *landscapes*, parfois ornés de gravures de très belle qualité, vont de pair avec la révolution éditoriale propre à la librairie romantique ; le livre devient objet d'art, pièce unique qui tente d'échapper à la menace de l'uniformité et de l'indistinction propre à l'âge industriel de la littérature<sup>17</sup> :

C'était une élégance, en ce temps-là, pour les éditions romantiques, d'avoir une vignette, un frontispice, une eau-forte de Célestin Nanteuil. La présence de l'image donne maintenant une grande valeur au livre, et les bibliophiles recherchent les exemplaires qui en sont ornés [...]. Ce sont des eaux-fortes d'artiste gravées de verve et sans les précautions minutieuses qu'y mettent les gens du métier (p. 59-60).

Le livre romantique emblématise ainsi la nouvelle alliance de la littérature et des arts, caractéristique de la génération de 1830 (« La sphère de la littérature s'est élargie et renferme maintenant la sphère de l'art dans son orbe immense », p. 18) ; reste que la dimension commerciale de l'affaire n'est pas à négliger, comme le note Champ-

fleury : « Pendant la période de 1830 à 1835, les romanciers et les poètes s'ingénierent à faire entrer dans l'art typographique des caractères de fantaisie correspondant à la nature de leurs ouvrages. En regard du frontispice gravé un titre, parfois une couverture agrémentée d'encadrements bizarres, devaient allécher le public<sup>18</sup>. »

252 - Cette attention portée aux déterminations socio-économiques de l'histoire culturelle permet de mesurer plus exactement la portée de la révolution romantique. En 1872, alors qu'une œuvre comme *Hernani* est déjà monumentalisée voire classicisée (en témoigne sa reprise triomphale en 1867), il importe de dégager exactement la force de rupture que représenta, en son temps, le drame hugolien ; la résurrection aussi complète que possible du contexte d'émergence de l'œuvre est indispensable pour lui rendre sa signification propre – c'est l'un des objectifs de l'histoire littéraire en cours d'affirmation : « Ce [...] sens des œuvres, à retrouver par l'histoire littéraire, ce sera d'abord celui qu'elles eurent à l'époque de leur apparition, à deux points de vue d'ailleurs, et parfois divergents : pour leur auteur et pour leurs premiers lecteurs. L'idée est alors que la postérité a figé ces œuvres dans une image convenue, et que la science historique a pour rôle de réviser ces jugements, de les enrichir grâce à une relecture plus souple et surtout polyvalente [...] L'histoire littéraire se donne ainsi pour tâche, d'une part de fixer des dates symboliques [...] d'autre part et surtout peut-être d'exhumer des contextes éclairants<sup>19</sup>. » C'est précisément ce que Gautier entend réaliser ; en centrant son *Histoire du romantisme* sur la bataille d'*Hernani*, il combine la coupe synchronique et l'inscription du mouvement de l'histoire.

Aussi le journaliste ne manque-t-il jamais de contrebalancer la fausse immédiateté de la chronique par un rappel récurrent de la distance historique qui sépare la génération de 1830 des lecteurs de 1872 (p. 2). Il est notamment indispensable de reconstituer l'horizon d'attente des spectateurs de 1830 pour comprendre le scandale d'*Hernani* : « Il faut d'abord bien se figurer qu'à cette époque, en France, dans la poésie et même aussi dans la prose, l'horreur du mot propre était poussée à un degré inimaginable. Quoi qu'on fasse, on ne peut concevoir cette horreur qu'au point de vue historique,

comme certains préjugés dont les motifs ou les prétextes ont disparu » (p. 110). Cette attention portée au contexte d'émergence des premiers chefs-d'œuvre du romantisme explique aussi pourquoi Gautier insiste sur la dimension essentiellement formelle, stylistique et métrique de la révolution ainsi opérée (p. 29) : il serait réducteur de ne voir là qu'une interprétation parnassienne tendancieuse.

L'importance accordée au tissu conjonctif de la vie littéraire, tout comme l'ambition de saisir l'histoire du romantisme comme dynamique plus que comme répertoire de chefs-d'œuvre, justifie le décentrement qu'opère Gautier : la plupart de ses articles sont centrés sur des écrivains de second plan, dont l'œuvre est fort mince voire inexistante (ce choix, en soi, constitue une offensive anti-classique). De même que l'étude des rites légitimant l'écriture permet, tout autant que les manifestes et les préfaces, de cerner ce que signifie pour un groupe donné l'exercice de la littérature, les *minores* seront examinés « pour leur signification historique, c'est-à-dire comme un reflet particulièrement fiable de l'histoire, instrument de connaissance<sup>20</sup> ». La séduction toute particulière qu'exercent les œuvres virtuelles, projets inaboutis des petits romantiques ou rêves fous des enthousiastes de l'art, tient à leur statut expérimental, mouvant, en perpétuel devenir :

On est petit romantique par défaut, de vie, de santé et donc d'œuvre. Mais l'œuvre tarie se compense par l'originalité, et le défi des conventions : rareté et caractère inachevé de la production apportent les signes d'une œuvre en devenir, grosse de modernité et de possibles, fût-elle, comme c'est le cas à bien des égards, encore très artisanale. On retrouve là le cliché du créateur sans œuvre qui fascinera les modernes<sup>21</sup>.

D'où un renversement plaisant : la plus précieuse des œuvres de Nerval sera... le manuscrit du *Prince des sots*, mystère en octosyllabes jamais représenté ni édité (p. 77). Au-delà du mythe du manuscrit unique, introuvable et quasiment chimérique, certaines œuvres vont jusqu'à revendiquer « l'excentricité suprême de l'inexistence<sup>22</sup> » : « Jules Vabre doit sa célébrité à l'annonce sur la couverture des *Rhapsodies* de Petrus Borel, de l'*Essai sur l'incommodité des commodes*, ouvrage qui n'a jamais paru et peut aller rejoindre sur les catalogues fantastiques le *Pauvre sapeur* ! et le traité : *De l'influence des queues de*

*poisson sur les ondulations de la mer*, d'Ernest Reyer » (p. 34<sup>23</sup>). Ce « compagnon miraculeux », inséparable des robinsonnades parisiennes de Petrus Borel, trouve place parmi les silhouettes excentriques que recense les *Jeunes-France* – preuve que sa destinée n'est pas (seulement) un ratage, et emblématise, à sa manière, une certaine conception de l'activité littéraire :

[Daniel Jovard] a un roman en train, un poème en train ; il a lecture pour un drame qu'il ne manquera pas de faire, il va avoir le feuilleton d'un grand journal, et j'apprends qu'un éditeur à la mode est venu lui faire des propositions. Son nom est déjà sur tous les catalogues comme il suit : M...us Kwpl..., un roman ; dans six mois on en mettra le titre, le premier substantif quelconque qui lui passera dans l'idée ; ensuite, on mettra en vente la septième édition, sauf à ne jamais faire la première<sup>24</sup>.

Dans le cas de Jules Vabre, c'est l'excentricité même de sa vie qui constitue l'œuvre textuellement absente<sup>25</sup> – on reconnaît là l'un des paradoxes de la bohème littéraire, hantée par ces *Excentriques* qu'évoque Champfleury (1852), ou ces *Réfractaires* (1865) dont Valès raconte les naufrages sordides.

254 -

En dépit des apparences, ces écrivains sans œuvre sont de véritables créateurs ; mais leurs talents s'exercent dans l'art volatile de la conversation – comme si une autre littérature venait doubler celle des livres, et en présenter l'inaccessible idéal. Jules Vabre incarne ainsi le Rabelais du dix-neuvième siècle (p. 35). Sans doute ce fanatique shakespearien ne mènera jamais à bien la traduction dont il rêve, mais il explique avec une incomparable lucidité les chefs-d'œuvre du Maître (p. 42) – comme d'Albert dans *Mademoiselle de Maupin...* Ce don pour la libre et vivante parole est d'ailleurs la marque distinctive de l'ensemble du Cénacle ; celui-ci accomplit sa vocation créatrice dans une œuvre collective, en perpétuel mouvement : « Ces divertissements accompagnés de lazzi, d'agudezzas, de calembours, de paradoxes, de cris étranges, et d'un dialogue rappelant tour à tour le banquet de Platon et le bavardage effréné de Béroald de Verville dans *Le Moyen de parvenir...* » (p. 50).

L'apparente stérilité qui frappe nombre de membres du Cénacle est ainsi le symptôme de leur engagement avant-gardiste. C'est la littérature de demain qu'inventent ces enthousiastes – là encore, la démarche analytique de Gautier est bien celle d'un historien de la

littérature : « Un groupe littéraire [...] sera considéré, non comme une unité statique, mais comme un foyer de recherche<sup>26</sup>. » Les drames élaborés par Gautier et Nerval au sein du Petit Cénacle ont certes été unanimement refusés par tous les directeurs de théâtre ; mais la donnée initiale de *La Dame de Carouge*, l'un de ces innombrables textes engloutis, a plus tard inspiré à Alexandre Dumas l'un de ses triomphes à la scène, *Charles VII chez ses grands vassaux* (p. 79). Quant à Jules Vabre, son génie propre en fait le précurseur de nombre d'illustres contemporains : « Bien avant Taine [...] Jules Vabre avait inventé ou deviné la théorie des *milieux* comme il avait déterminé les lois de la vraie traduction shakespearienne avant François Hugo » (p. 42-43).

#### BABELS ENGLOUTIES : L'AGONIE DE LA LITTÉRATURE ?

Reste que ce souci obsédant de retourner l'échec en apothéose, revêt une évidente fonction conjuratoire – dont l'efficacité s'avère décroissante au fil des articles qui composent *l'Histoire du romantisme*. L'entrée en matière ressuscite, par sa scénographie, l'effervescence juvénile de 1830 ; le chroniqueur et son lecteur se font d'emblée contemporains de la grande révolution romantique. Mais cette vitalité forcenée s'épuise rapidement ; au Petit Cénacle triomphalement ressuscité, s'oppose le ballet des spectres qui, à la fin du Second Empire, organise en l'honneur de Célestin Nanteuil, sur le point de quitter Paris, une sorte de banquet funèbre du romantisme (p. 67). Désormais *l'Histoire du romantisme* se fait évocation de fantômes ; les brillantes conversations d'autrefois se taisent, pour laisser place au murmure des trépassés – qu'emblématise une lettre de Bouchardy datée de 1857 : « [Elle] exigeait à toute force l'insertion, comme un appel de l'âme des compagnons morts. Ce mot *Remember* au bas de la lettre était placé d'une façon impérative et mystérieuse. Souviens-toi ! oui, nous nous souvenons ! Ce travail en est la preuve [...] Il faut écouter d'abord ceux qui parlent et circulent sous la terre comme les taupes et le père d'Hamlet » (p. 88<sup>27</sup>). La voix du chroniqueur se dissocie également de celle du jeune homme au gilet rouge ;

relisant ses lettres d'autrefois, Gautier se perçoit lui-même comme un mort ressuscité d'un défunt passé (p. 82).

Encore cette péremption rapide est-elle la destinée propre à l'épistolaire (et à l'écriture périodique...) ; mais le même oubli menace toute l'œuvre du Petit Cénacle : « C'est un devoir pour ceux qui ont fait partie de la grande armée littéraire d'en raconter les exploits oubliés » (p. 2). De fait, c'est bien une critique des oubliés qu'instaure le célèbre feuilletoniste. La démarche passe d'abord par la légitimation de certains choix génériques, comme le mélodrame qui fit la gloire de Bouchardy (la question est cruciale, puisqu'on reprocha souvent au drame romantique ses inavouables affinités avec l'esthétique très dévaluée du mélodrame). Le mélodrame tel que le conçoit Bouchardy, « le Shakespeare du boulevard<sup>28</sup> », ne constitue ni une concession coupable à la littérature populaire, ni une stratégie compromettante pour remporter de vastes succès publics ; au contraire, cet idéal dramaturgique puise à la même inspiration troubadour que Célestin Nanteuil ou (à cette époque) Victor Hugo :

256-

Bouchardy avait ce tempérament naïf et compliqué qui faisait enchevêtrer aux ouvriers du Moyen-Âge les inextricables *forêts* des cathédrales et enfermer dans le coffre des horloges tout ce monde de rouages, de ressorts, de poids, de contrepoids, de balanciers, faisant mouvoir le soleil, la lune, les étoiles, les anges, les saisons, les apôtres, et même marquant quelquefois l'heure. Dans l'art dramatique, où il montra une puissance incontestable, les difficultés de structure le charmaient par-dessus tout (p. 27).

Le choix du genre très dévalué du mélodrame explique, dans une certaine mesure, la trajectoire de Bouchardy, que le succès déserte dès le Second Empire ; il est nettement plus préoccupant de constater que Petrus Borel lui-même, le grand homme du Petit Cénacle, ne parvient à s'affirmer que comme type du poète manqué. Le début de la notice que lui consacre Baudelaire est à cet égard tristement révélateur :

Il y a des noms qui deviennent proverbes et adjectifs. Quand un petit journal veut, en 1859, exprimer tout le dégoût et le mépris que lui inspire une poésie ou un roman d'un caractère sombre et outré, il lance le mot : *Petrus Borel!* et tout est dit. Le jugement est prononcé, l'auteur est foudroyé<sup>29</sup>.

L'article de Baudelaire est sans équivoque ; Petrus Borel est victime de « son excentricité littéraire, mais aussi éthique et biogra-

phique<sup>30</sup> » – comme si toute sa puissance créatrice s'épuisait dans la perpétuelle mise en scène des rituels qui constituent la vie d'artiste, au détriment de l'écriture elle-même. Petrus Borel est le produit, plutôt que l'auteur, d'une œuvre virtuelle qui légitime sa personne et son personnage – avant de l'invalider aux yeux de la postérité : l'his-trionisme finit par dévorer l'écrivain.

Ces engloutis de l'histoire littéraire emblématisent la malédiction qui accable les poètes maudits. Après tout, Petrus Borel a bien publié les œuvres tant attendues – mais sans remporter le triomphe escompté. L'explication qu'en donne Baudelaire est significative : « Quel méchant esprit se pencha sur son berceau et lui dit : *Je te défends de plaire* ? Il y a dans le monde spirituel quelque chose de mystérieux qui s'appelle le Guignon, et nul de nous n'a le droit de discuter avec la Fatalité. C'est la déesse qui s'explique le moins, et qui possède, plus que tous les papes et les lamas, le privilège de l'infaillibilité<sup>31</sup>. » Analyse que partage Gautier ; c'est aussi le guignon qui empêche Jules Vabre de réaliser aucun de ses projets (le parallèle avec Théophile de Viau a pour effet de replacer implicitement le « compagnon miraculeux » dans les rangs des écrivains, quoiqu'il n'ait jamais rien produit) : « Jules Vabre était né sous *une étoile enragée*, comme dit de lui-même le poète Théophile de Viau, et la fatalité taquine déguisée en guignon le poursuivit toujours » (p. 43).

D'où le naufrage qui termine ces existences manquées – la marginalité orgueilleusement revendiquée par le Petit Cénacle se renverse en relégation géographique et institutionnelle. Petrus Borel abandonne la littérature pour finir ses jours en Algérie<sup>32</sup>, et Célestin Nanteuil abdique ses convictions antibourgeoises pour accepter le poste de directeur de l'école de dessin de Dijon – même si les vers d'Aloysius Bertrand transfigurent la capitale de la Bourgogne en fief médiéval, ce finale a la mélancolie des dernières pages de la *Vie de Bohème*. Ces lugubres engloutissements prennent parfois la forme plus radicale d'une disparition soudaine de l'artiste, tout à coup évanoui en même temps que se disperse le cénacle : « [Philotée O'Neddy] s'était retiré du petit cénacle où il flamboyait et pérerait jadis, et l'on avait perdu sa trace » (p. 63).

L'insistance sur la fatalité qui poursuit les artistes maudits relève d'une mythologie professionnelle historiquement datée, et revêt, pour le Gautier de 1872, une indéniable fonction conjuratoire (après tout, l'auteur de *l'Histoire du romantisme* est beaucoup plus connu du grand public comme feuilletoniste que comme poète...). Mais la menace du guignon cache mal une inquiétude plus radicale : l'avortement des entreprises flamboyantes de 1830 ne tient-il pas à la mutation contemporaine du champ culturel et éditorial, et notamment à l'essor de la presse qui, dans la décennie suivante, modifie radicalement les conditions économiques et sociales des pratiques littéraires ?

258 - C'est le personnage de Nerval, longtemps frère de plume de Gautier à *La Presse*, qui cristallise ces interrogations. Le « bon Gérard » apparaît d'abord comme le courtier du Petit Cénacle – ce qui révèle, incidemment, le lien entre les jeunes artistes et les petits journaux où ils font leurs débuts littéraires, phénomène que *l'Histoire du romantisme* n'aborde jamais directement : « Il partait aussitôt, allait de l'Arc de l'Étoile à la Bastille, du Panthéon à Batignolles, pour proposer à quelque journal l'article d'un camarade sans argent ou s'informer du motif qui le faisait rester si longtemps sur le marbre ; il marchait de ce pas ailé pareil à celui de l'autruche » (p. 70). Certes, « même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes » – mais la métaphore de l'autruche (qui d'ailleurs ne vole pas) parodie le lieu commun du poète ailé, cygne, albatros, ou, dans le cas de Nerval, « hirondelle apode » (p. 71). Comme si l'évocation du monde de la presse entraînait une inversion grotesque des représentations traditionnelles du poète en gloire, développant des cuisses d'autruche à défaut de pouvoir déployer la vaste envergure de son génie...

Les nécessaires compromissions avec la petite presse révèlent d'ailleurs, à en croire *l'Histoire du romantisme*, une essentielle inadéquation entre les stratégies des jeunes artistes du Cénacle et les possibilités offertes par les débuts de la médiatisation de masse. Alors que l'exhibitionnisme caractérise la mise en scène propre à l'écrivain Jeune-France, ce goût du spectacle ne s'investit pas dans l'écriture périodique ; paradoxalement, Nerval adopte un positionnement

résolument inverse à celui qu'exigerait le lancement d'une carrière rapide : « Des journaux en vogue jouissant d'une grande publicité et d'un grand renom littéraire lui demandaient sa collaboration ou des articles. Il préférait les enfouir dans quelque petite feuille obscure, peu rétribuée, aux abonnés problématiques, comme s'il eût été heureux de n'être pas lu » (p. 74). Sous la plume de celui qui conquiert l'essentiel de son influence grâce à l'impact de ses feuilletons à la *Presse* puis au *Moniteur universel*, une telle déclaration a sans doute valeur compensatoire. Par son refus d'inféoder son indépendance créatrice aux règles implicites qui régissent l'écriture périodique, Nerval, à en croire Gautier, a tout perdu – son identité d'écrivain, et une part importante de son œuvre : « Il a signé successivement Fritz, Aloysius et d'autres noms, et il sera difficile aujourd'hui de reconnaître ses œuvres dans les catacombes poudreuses du journalisme » (p. 74). Surtout, l'*essayisme* de Nerval, qui pour beaucoup de ses contemporains constitue son originalité propre, n'est jamais rapporté aux possibilités nouvelles que la presse offre à la littérature dans les décennies 1830-1840 ; au contraire, le journalisme semble provoquer l'effritement de l'œuvre, en un amas confus où l'ébauche prend des allures de ruine. On y trouve pêle-mêle « les notes, les extraits, les brouillons, les renseignements sommaires, les commencements d'articles, les variantes de la même idée retournée de cent façons, les maximes philosophiques ou morales condensées en vers dorés de Pythagore, forme que Gérard affectionnait beaucoup, les répliques de drame taillées et numérotées comme des pierres de taille attendant leur place dans l'arc de voûte, tous les morceaux de cette architectonique littéraire disséminée et brouillée » (p. 82) : une littérature en miettes ensevelie dans « le champ des morts [des] cartons » (p. 87).

Une ambiguïté demeure : cette entropie de l'écriture vient-elle du refus de s'adapter aux conditions nouvelles dictées par l'essor de la presse de masse (laquelle semble incompatible avec l'esprit cénaculaire de 1830), ou est-elle le nécessaire corollaire de la médiatisation du champ littéraire sous la monarchie de Juillet ? C'est, indirectement, la carrière de Célestin Nanteuil qui permet à Gautier d'aborder indirectement cette question cruciale pour sa propre iden-

tité d'écrivain – dispersée dans d'innombrables travaux dictés par l'actualité et les combats du présent, l'œuvre, fût-elle géniale, souffre d'un déficit de légitimité aux yeux du public :

On ne saurait imaginer la quantité de planches, de dessins, de compositions, de bois pour les ouvrages illustrés, de lithographies, d'en-tête pour les romances, qu'a produits Célestin Nanteuil. Quelle effroyable déperdition de talent ; mais aussi quelle inépuisable richesse ! Suffire à tous les besoins, à tous les caprices, à toutes les modes du jour et être en même temps un peintre charmant, un spirituel et fin coloriste à qui manque seulement le loisir de peindre, comme à nous autres poètes le loisir de faire des vers, n'est-ce pas faire un généreux emploi de ses facultés ? Il est vrai qu'on n'a pas la même estime pour vous que pour un âne sérieux mettant dix ans à faire une croûte unique (p. 60).

Plaidoyer *pro domo*, évidemment.

La médiatisation de la vie littéraire, qui constitue l'événement le plus marquant de la décennie 1830, fonctionne donc comme un piège auquel on n'échappe pas. Refuse-t-on toute compromission ? L'exemple de Nerval, et combien d'autres, montre ce qu'il en coûte en termes de visibilité – et, à terme, de créativité. Cherche-t-on à détourner au profit de sa carrière d'écrivain les nouvelles règles qu'instaure le triomphe de l'écriture périodique ? On s'expose alors, comme Célestin Nanteuil ou Gautier, à un lourd déficit de légitimité – l'œuvre perd en valeur ce qu'elle gagne en diffusion auprès du grand public. Ce qui explique qu'un journaliste, quelle que soit l'importance (qualitative et quantitative) de sa production, encourt le traditionnel reproche de paresse adressé à Nerval (qui figure là encore comme un double de Gautier) : « Gérard, nous ne savons trop pourquoi, a toujours passé pour être paresseux comme une couleuvre. C'est une réputation qu'on a faite à bien d'autres qui ont travaillé toute leur vie et à qui on pourrait faire un bûcher de leurs œuvres » (p. 75). L'écriture journalistique, produit éminemment périssable, met doublement en péril le statut de l'écrivain : son œuvre disparaît par dissémination, fragmentation et dévalorisation ; d'autre part, les exigences de la périodicité rendent impossible tout projet d'envergure – Célestin Nanteuil ne présentera jamais de grandes toiles au Salon, et *l'Histoire du romantisme* prend la forme d'une série d'articles. Et pourtant, comme le rappelle l'Avertissement qui ouvre le volume, « bien souvent [Gautier] avait projeté

d'écrire tel ou tel ouvrage d'ensemble ; mais les nécessités du journal ou les exigences de la vie l'avaient forcé à retarder l'exécution de son œuvre » (p. III).

La hantise de la mort du livre, obsédante dans l'*Histoire du romantisme*<sup>33</sup>, emblématise la réflexion sur les conséquences désastreuses de l'entrée dans l'ère médiatique. La presse dévore le livre, économiquement et culturellement ; comme le rappelle l'Avertissement (p. II), le volume apparaît désormais comme un produit dérivé du journal : mutation dont les conséquences sont incalculables, et qui explique, dans une certaine mesure, l'écroulement des Babels du rêve après 1835, ainsi que la reconfiguration du dispositif cénaculaire.

Quelles sont les responsabilités de l'impérialisme journalistique sur l'évolution historique du mouvement romantique ? Indirectement posée au fil des articles, la question est centrale pour Gautier : à bien des égards, l'*Histoire du romantisme* constitue aussi un retour analytique sur sa propre carrière d'écrivain. Certes, les triomphes du feuilletoniste et l'aura du « poète impeccable » opposent la réussite objective de Gautier aux trajectoires avortées des poètes du Petit Cénacle<sup>34</sup> ; mais cette réussite n'est-elle pas avant tout journalistique, construite autour de la position institutionnelle très forte que l'illustrateur critique s'est assurée dans le monde des lettres ?

Il est significatif que le premier autoportrait de Gautier en jeune rapin entraîne une méditation sur l'œuvre virtuelle qu'aurait pu réaliser l'artiste s'il ne s'était pas finalement voué à la littérature – œuvre rêvée qui vient doubler, comme un idéal, la production effective de l'écrivain :

On voit ce qu'on a fait, et la réalité toujours sévère vous donne votre mesure, mais on peut rêver ce qu'on aurait fait bien plus beau, bien plus grand, bien plus magnifique ; – la page a été noircie, la toile est restée blanche [...] Il est doux de se dire, quand on a jeté le pinceau pour la plume : Quel grand peintre j'aurais été ! (p. 3).

Gautier rejoint ainsi, contre toute attente, les artistes du Petit Cénacle dont l'œuvre ne fut jamais qu'un rêve flamboyant – comme si la production de l'écrivain ne constituait que la manifestation grossière d'une irrépressible aspiration à autre chose. Comme

Goethe, qui lui aussi exerça ses talents dans divers domaines avant de devenir poète (figure tutélaire, donc, qui légitime l'*essayisme* des Jeunes-France), Gautier présente toute sa production comme une série de tentatives ou de brouillons<sup>35</sup> en vue d'atteindre la parfaite maîtrise de son art (p. 19).

Dans un tel contexte, la carrière de feuilletoniste qui fit la célébrité de Gautier apparaît comme un dévoiement aussi nécessaire que coupable des idéaux de 1830 – dévoiement qu'on ne peut ni justifier ni condamner. Ce qui explique la continuelle attitude de dénégation qu'adopte l'historien du romantisme : « On nous aurait bien étonné si l'on nous eût dit que nous serions journaliste. La perspective d'un tel avenir nous eût assurément peu séduit » (p. 3). Évoquant sa première rencontre avec Victor Hugo, Gautier adopte tous les codes journalistiques propres au récit de la « visite au grand écrivain » ; mais il se décrit comme peintre et non comme chroniqueur : « Nous examinions Hugo avec une intensité admirative dont il ne paraissait pas gêné. Il y reconnaissait l'œil du peintre prenant des notes pour écrire à jamais un aspect, une physionomie, à un moment qu'on ne veut pas oublier » (p. 11). Alors même que le projet d'*Histoire du romantisme* (Gautier l'avoue sans détour) doit sa naissance à l'actualité la plus immédiate (la reprise de *Ruy Blas* à l'Odéon le 19 février 1872), le journaliste invoque le haut patronage de Dante pour faire de son entreprise non une série d'articles de circonstance, mais un hommage du poète à son maître Hugo (p. 8).

On comprend dès lors que l'énonciateur tienne à s'effacer, dans son texte, derrière un « nous » de modestie qui proclame sa solidarité essentielle avec les artistes du Petit Cénacle. L'illustré feuilletoniste du *Siècle* et du *Moniteur* se veut, à jamais, l'« homme au gilet rouge » – si, à l'âge médiatique, la célébrité d'un écrivain tient plus à son génie du *puffisme* qu'à la valeur réelle de son œuvre, mieux vaut l'inventivité spectaculaire des Jeunes-France que le tapage publicitaire de la presse moderne : « Nos poésies, nos livres, nos articles, nos voyages seront oubliés ; mais l'on se souviendra de notre gilet rouge. Cette étincelle se verra encore lorsque tout ce qui nous concerne sera depuis longtemps éteint dans la nuit, et nous fera distinguer des contemporains dont les œuvres ne valaient pas mieux que les nôtres et qui avaient des gilets de couleur sombre » (p. 90-91).

## ÉLÉMENTS DE CONCLUSION

En revenant, quarante ans après, sur l'effervescence culturelle des années 1830, Gautier combine adhésion et distanciation : la mise en perspective des pratiques et des représentations aboutit à une analyse très cohérente des mythologies professionnelles de l'artiste romantique – ce qui engage une redéfinition radicale du statut et des fonctions de la littérature. La lucidité du mémorialiste l'amène à élaborer une véritable sociologie de la littérature : l'*Histoire du romantisme* enregistre l'apparition, avec les Cénacles, des premiers groupes littéraires au sens moderne du terme, et rend parfaitement compte de leur rôle indissociablement stratégique *et* esthétique dans un champ littéraire en cours d'autonomisation ; plus radicalement, la structure cénaculaire apparaît comme une sorte de laboratoire informel où s'invente l'art de demain – à cet égard, l'étude des *minores* prend toute sa valeur.

Reste une inquiétude diffuse, et de plus en plus sensible au fil des articles : pourquoi tant de destinées artistiques avortées, d'ébauches restées à l'état de rêves, d'œuvres englouties dans l'oubli ? Plus radicalement : en devenant un forçat *et* un prince du feuilleton, Gautier n'a-t-il pas lui aussi renoncé à sa propre vocation ? La célébrité journalistique constitue indéniablement une autre version de l'engloutissement de l'artiste... L'*Histoire du romantisme* met en évidence les logiques nouvelles qu'induit la médiatisation de la vie littéraire – et la crise durable qu'elle provoque : le volontarisme révolutionnaire du Petit Cénacle semble incapable de penser et de gérer les conséquences de cette mutation culturelle décisive. Il est révélateur que l'Avvertissement présente toute la production de Gautier journaliste comme une sorte de livre indéfiniment à venir, une œuvre virtuelle comme celle des jeunes découvreurs de 1830 – à cette différence près que le journal ensevelit jour après jour des promesses que seul, un jour, le livre viendra peut-être révéler : « [Gautier] ne procédait point sans un but déterminé, et maint feuilleton qui paraissait au public une production absolument distincte, était la suite d'autres feuilletons publiés à des époques différentes [...] Après quarante années de ce travail (entrecoupé mais non interrompu), il s'est trouvé que Gautier a, petit à petit, réalisé la plupart de ses rêves » (p. II-III).

1. Nous utiliserons comme édition de référence *l'Histoire du romantisme* publiée en 1978 aux éditions d'aujourd'hui : il s'agit d'une reproduction par cliclage de l'édition Charpentier de 1877.
2. Lequel publiée, en 1868, un recueil d'articles intitulé *Souvenirs dramatiques* : autre précédent notoire.
3. L. Fraisse, *Les fondements de l'histoire littéraire. De Saint-René Taillandier à Lanson*, Paris, éd. Champion, 2002, p. 98-99.
4. F. Court-Pérez remarque que « *l'Histoire du romantisme* ne définit pas le romantisme » (*Théophile Gautier, un romantique ironique : sur l'esprit de Gautier*, Paris, éd. Champion, 1998, p. 12).
5. On songe évidemment à la série de portraits repris en volume par Gautier sous le titre *Les Grotesques* – l'œuvre constitue aussi, à sa manière, une *Histoire du romantisme* : « Gautier, bien évidemment, s'intéresse aux grotesques dans la mesure où ils portent la contestation dans l'univers bien réglé de la poétique classique et, en tant que tels, préfigurent la mise en question romantique. De ce point de vue, ses analyses sont impeccables, ne négligeant aucun des enjeux idéologiques, sociologiques et politiques du classicisme [...] Les "difformités" et les "déviation" des grotesques ne sont qu'une projection, par la génération de 1830, de ses propres écarts. » (D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, éd. José Corti, 1987, p. 283). Si bien que « *l'Histoire* possède cette particularité d'être *Les Grotesques* du romantisme, une sorte de glorification de ce qui, à la fin du siècle, est tombé dans l'oubli » (M. Lavaud, *Théophile Gautier militant du romantisme*, Paris, éd. Champion, 2001, p. 61).
6. D. Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, éd. Armand Colin, 2004, p. 86.
7. « On n'est pas toujours du pays qui vous a vu naître, et alors on cherche à travers tout sa vraie patrie », écrivait Gautier dans *La Presse* (25 juillet 1843). D'où, chez l'artiste, une irrépressible nostalgie de cette « vie antérieure » à jamais perdue.
8. Il s'agit de la nouvelle *Le Dernier Abencérage*, parue pour la première fois en 1826 dans les *Œuvres complètes* de Chateaubriand chez Ladvoat.
9. « Mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez ! » (Ch. Baudelaire, « Perte d'auréole », *Le Spleen de Paris*, Paris, éd. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 352).
10. L'incipit de *l'Histoire du romantisme* assimile les militants hugoliens aux bataillons d'Hernani : « Tous ceux qui, répondant au cor d'Hernani, s'engagèrent à sa suite dans l'âpre montagne du Romantisme et en défendirent si vaillamment les défilés contre les attaques des classiques... » (p. 1).

11. En d'autres occasions, P. Borel préfigure Ruy Blas : « S'il mettait son chapeau, il semblait se couvrir devant le roi comme un grand d'Espagne » (p. 20 ; cf. *Ruy Blas*, I, v. 582 : « Couvrez-vous, don César. Vous êtes grand d'Espagne. »).
12. « Précédés d'une meute de ruses, braconnant dans toutes les industries qui se rattachent à l'art, [les bohèmes] chassent du matin au soir cet animal féroce qu'on appelle la pièce de cent sous » (H. Murger, *Scènes de la vie de bohème*, « Introduction », Paris, éd. Gallimard, « Folio », 1988, p. 41).
13. « Il écrivait en marchant », note Gautier dès sa première évocation de Nerval (p. 7).
14. *Les Grottesques* mobilisaient déjà avec insistance les références gastronomiques : « Les métaphores filées de la gastronomie (voilà qui, une fois de plus, nous renvoie, contre l'intellectualisation de ce terme soigneusement codifié, à la réactivation étymologique du "goût" en tant qu'art du palais) [...] ne font que réaliser stylistiquement et sémantiquement cette hypertrophie de la vitalité et du moi qui caractérise le romantisme de Gautier. » (M. Lavaud, *Théophile Gautier, militant du romantisme*, *op. cit.*, p. 86).
15. J.-P. Bertrand et P. Durand, *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006, p. 24-25.
16. Dans ses *Mémoires*, Dumas va plus loin : racontant la première de son drame *Christine* (Odéon, mars 1830), il affirme que le système de la claque à cette époque n'était pas encore officialisé – le jeune dramaturge bénéficie de l'aide généreuse de Frédéric Soulié venu avec une bande d'amis soutenir la pièce menacée : bel exemple de solidarité désintéressée !
17. « Le développement d'une "littérature industrielle" (Sainte-Beuve) a pour autre conséquence une transformation de la conception du livre. En effet, l'augmentation de la masse des publications va de pair avec une baisse de leur qualité (papier, encre, assemblage qui remplace la reliure, etc.) [...] Leur multiplication vertigineuse plonge les livres dans l'*indistinction* avant même qu'il ne retournent en bouillie. D'où, par réaction, le regain d'intérêt pour les livres anciens, la réconciliation du chercheur et du bibliophile (méprisé jusqu'alors, voir la "bouquinerie" dénoncée par La Bruyère). D'où, surtout, cet effort de nombreux livres pour se dégager de la masse » (D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, *op. cit.*, p. 34).
18. Champfleury, *Les Vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*, Paris, éd. Dentu, 1883, p. 307.
19. L. Fraisse, *Les fondements de l'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 101.
20. L. Fraisse, *Les fondements de l'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 88.
21. J.-P. Bertrand et P. Durand, *La modernité romantique*, *op. cit.*, p. 179.
22. D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, *op. cit.*, p. 20.
23. Peut-on désormais qualifier Jules Vabre d'écrivain ? Gautier pose la question – et y répond par le fait même de consacrer une notice au « compagnon miraculeux » : « Mais, nous demandera peut-être le lecteur, par quel filament se rattache à l'histoire du Romantisme ce brave Jules Vabre, charmant garçon d'ailleurs, mais dont les titres littéraires sont un peu minces, puisque, de votre aveu, il n'a pas

achevé ni même commencé l'*Essai sur l'incommodité des commodés*, cet ouvrage d'ébénisterie transcendante ? » (p. 39).

24. Passage cité par D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, *op. cit.*, p. 303.

25. Et, en cela, exemplairement signifiante : « Gautier rend un vibrant hommege à ce représentant de la quintessence grotesque, ce miracle avorté » (M. Lavaud, *Théophile Gautier militant du romantisme*, *op. cit.*, p. 64).

26. L. Fraisse, *Les fondements de l'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 76.

27. Rappelons que Bouchardy, l'un des maîtres du mélodrame sous la monarchie de Juillet, semble déjà, en 1857, le survivant d'une littérature disparue. La devise *Remember* rappelle, ce n'est pas un hasard, *Vingt ans après* – et n'a rien d'étonnant sous la plume d'une célébrité du mélodrame.

28. On qualifiait de même Pixérécourt de « Corneille du boulevard » et Charles Nodier appelait le célèbre auteur de *La Femme à deux maris* « mon cher Shakespeare » (voir à ce sujet O. Bara, « Le "Corneille du boulevard" : Pixérécourt », *Corneille des romantiques*, M. Dufour-Maitre et F. Naugrette dir., Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 77-92).

29. Ch. Baudelaire, « Petrus Borel », *Œuvres*, Paris, éd. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1976, p. 153.

30. J.-P. Bertrand et P. Durand, *La modernité romantique*, *op. cit.*, p. 177.

31. Ch. Baudelaire, « Petrus Borel », *op. cit.*, p. 153.

32. Baudelaire termine sa notice sur l'évocation de cet exil qui préfigure celui de Rimbaud : « Nous avons appris que le poète venait de mourir en Algérie, où il s'était retiré, loin des affaires littéraires, découragé ou méprisant, avant d'avoir livré au public un *Tabarin* annoncé depuis longtemps » (*op. cit.*, p. 156).

33. Les articles reviennent à plusieurs reprises (p. 66 notamment) sur une mystérieuse fatalité : les précieuses éditions *princeps* des poètes du Petit Cénacle, avec leurs superbes illustrations de Célestin Nanteuil, ont disparu de la bibliothèque de Gautier. Cette perte, ou cette destruction, a valeur symbolique : c'en est fini de l'ancienne conception du Livre. Désormais, ces témoignages des âges anciens de la littérature excitent les passions des bibliophiles : l'art vivant du Petit Cénacle est devenu patrimoine d'une ère révolue.

34. Gautier place Nerval lui-même parmi ces poètes manqués : son nom ne figure pas dans son rapport sur *Les progrès de la poésie française depuis 1830* (1868).

35. L'Avant-propos présente l'œuvre publiée de Gautier comme un vaste chantier, un monument en cours d'élaboration : « Pendant bien des années les plans de reconstruction de son œuvre furent l'objet de causeries de chaque jour entre Théophile Gautier et nous » (p. I).