

GAUTIER

Théophile GAUTIER

Tarbes 1811 - Paris 1872

« Gautier, c'est l'amour exclusif du Beau, avec toutes ses subdivisions, exprimé dans le langage le plus approprié. »

Charles BAUDELAIRE, in *L'Artiste*, 13 mars 1859.

« [...] Gautier, un des plus inutiles pérorateurs dont puisse s'encombrer une littérature. »

André GIDE, *Feuilles*, 1921, in *Journal*, Gallimard, 1939.

Une vie de bohème, d'amours et de voyages

Une jeunesse romantique

Né à Tarbes, Gautier était l'aîné d'une famille de 3 enfants qui s'installa à Paris à partir de 1814, son père ayant été nommé chef de la comptabilité de l'octroi de Paris. À partir de 1822, il entra comme interne au collège Louis-le-Grand mais dut en être retiré au bout d'un trimestre, car il ne supportait pas cette vie de pensionnaire : « *La brutalité et la turbulence de mes compagnons de baigne me faisaient horreur. Je mourais de froid, d'ennui et d'isolement entre ces grands murs tristes [...]* » (*Portraits contemporains*). Introduit également dès 1829 dans les milieux romantiques par Nerval, qui le présenta en particulier à Hugo, Gautier se lança avec enthousiasme dans la grande bataille esthétique de 1830. Jeune, épris de couleur, il arbora, à la première d'*Hernani*, un gilet du rouge le plus anticlassique : « *Le gilet rouge ! on en parle encore après plus de quarante ans, et l'on en parlera dans les âges futurs, tant cet éclair de couleur est entré profondément dans l'œil du public* » (*Histoire du romantisme*). Il décida, sous l'influence combinée de Hugo et de sa myopie, d'abandonner la peinture pour la poésie. Mais ses premières œuvres, regroupées sous le titre *Poésies*, parues en pleine révolution de juillet 1830, furent entièrement occultées par les événements politiques. Les vrais débuts poétiques de Gautier eurent lieu en 1832, avec la parution d'*Albertus ou l'Âme et le Péché*. Dans ce long poème, sous-titré *Légende théologique*, Gautier illustrait l'ambiguïté du destin de l'artiste, élu et maudit par sa dévotion à la beauté, comme son héros Albertus qui meurt d'avoir cru trouver l'amour idéal dans les bras

de la sorcière Véronique. L'intrusion de l'imaginaire dans le réel fut aussi le principe des premiers contes de Gautier, *La Cafetière* (1831) et *Onuphrius Wphly* (1832). Mais, dans les premiers récits brefs, le fantastique, encore très proche de celui de Hoffmann, n'était pas l'inspiration dominante de Gautier. Le recueil *Les Jeunes-France* (1833) rassemblait des contes, ou « *romans goguenards* », consacrés au portrait ironique des « *précieuses ridicules du romantisme* », et témoignait du regard critique qu'il portait sur son entourage immédiat. Ce volume trouvait son origine dans le projet, élaboré par les amis du « *Petit Cénacle* » — où il fréquenta en 1832, outre Nerval, Auguste Maquet, Petrus Borel, Philotée O'Neddy —, d'un recueil collectif annoncé sous le titre de *Contes du Bousingot*, dont devait faire partie le récit de Nerval *La Main de gloire* ; en reprenant l'idée à son compte lors de la dispersion du groupe, Gautier accusa la satire. Mais, déjà, la *Préface* des *Jeunes-France* annonçait les principes esthétiques qui furent, en 1835, ceux de *Mademoiselle de Maupin*. Ce roman, dont l'héroïne exprime l'idéal de son auteur, était assorti, lui aussi, d'une importante *Préface* dirigée contre les excès moyenâgeux du romantisme et contre l'utilitarisme bornant l'horizon de la critique littéraire de l'époque. Culte exclusif de la beauté, absence de portée politique ou morale de l'art, indépendance irréductible de l'artiste : Gautier énonçait, dès cette *Préface*, les principes de l'école de « *l'art pour l'art* », auxquels les œuvres de la maturité demeurèrent fidèles.

À partir de 1836, Gautier s'éloigna du milieu bohème de ses années de jeunesse.

Voyages et écriture

Le départ de la rue du Doyenné, où il vivait entouré d'écrivains (Nerval, Houssaye) et de peintres (Camille Rogier), fut le premier pas vers une vie d'adulte qui conjugua les charges et les joies de la famille, du travail et du voyage. La même année 1836 fut celle de la naissance de son fils Théophile que lui donna sa maîtresse Eugénie Fort, de ses premières chroniques d'actualités artistique et théâtrale dans *La Presse*, le journal d'Émile de Girardin, et de son voyage en Belgique et en Hollande avec Nerval. L'instabilité caractérisa toujours la vie amoureuse de Gautier, en permanence tiraillé entre ses amours idéales et problématiques pour la Cydalise — qui était aimée également par Camille Rogier, et qui mourut de la poitrine en 1836 —, la danseuse Carlotta Grisi ou Marie Mattéi, et les liaisons durables

mais orageuses avec la Victorine, puis la cantatrice Ernesta Grisi, la sœur de Carlotta, qui lui donna deux filles — Judith, née en 1845 et future académicienne Goncourt, et Estelle, en 1847. Ces présences féminines furent pour l'écrivain une source majeure d'inspiration, comme en témoignèrent le ballet *Giselle* (1841) et le roman *Spirite* (1865), écrits pour Carlotta, mais elles tissèrent aussi le lien financier qui l'enchaîna à la corvée journalistique.

Le voyage, loin d'être une libération, fut avant tout pour Gautier une forme de servitude littéraire. Le séjour en Belgique de 1836 fut en effet financé grâce à l'avance de l'éditeur Renduel pour « *les confessions galantes de deux gentilshommes périgourds* » qui devinrent, après trente ans d'atermoiements et un procès, *Le Capitaine Fracasse* (1863).

Puis les visites de l'Espagne (1840), de l'Algérie (1845), de l'Italie (1850) et de Constantinople (1852) furent difficilement payées par des récits de voyage que Gautier livrait aux revues, et qu'il négligeait parfois d'achever une fois de retour à Paris. Le projet d'un livre sur l'art russe justifia encore deux expéditions en Russie (1858 et 1861). Si la plupart de ces entreprises furent des désastres financiers, Gautier y trouva une occasion d'affiner son talent pour l'observation et la description. Son œuvre poétique en rendit compte, comme par exemple *España*, dans *Poésies complètes* (1845). La veine exotique de Gautier est par ailleurs abondamment nourrie de lectures et de rêveries. Ainsi, *Le Roman de la momie* (1858) fut composé dix ans avant que Gautier ne pût aller en Égypte, mais la documentation, appuyée sur *Le Nil : Égypte et Nubie* de Maxime Du Camp — qu'il rencontra, en même temps que Flaubert, en 1849 — et sur un ouvrage de l'érudite Ernest Feydeau, remplaça la connaissance précise des lieux, tandis que l'imagination compensait la sécheresse de l'évocation : « *L'amour n'est pas le même sous les chaudes régions qu'embrase un vent de feu, qu'aux rives hyperborées d'où le calme descend du ciel avec les frimas* » (*Le Roman de la momie*, chap. V). La réalité décevante du voyage en Égypte prouve, s'il en était besoin, que l'ailleurs de Gautier est rêvé plus que vécu. L'ailleurs peut se situer dans un paradis artificiel, plus que géographique. En 1845, Gautier fit partie du *Club des hachichins*, où il fit la connaissance de Baudelaire — qui lui dédia, douze ans plus tard, *Les Fleurs du Mal*, en qualité de « *poète impeccable* » —, et club qui lui inspira l'essai *Le Club des hachichins* (1846) : « *Je ne sentais plus mon corps ; les*

liens de la matière et de l'esprit étaient déliés [...]. Je compris alors le plaisir qu'éprouvent, suivant leur degré de perfection, les esprits et les anges en traversant les éthers et les lieux, et à quoi l'éternité pouvait s'occuper dans les paradis. » La production de Gautier, quoique irrégulière, ne s'était en réalité jamais interrompue. En 1844, *Les Grotesques* avaient repris les *Exhumations littéraires* parues dès 1833 dans *La France Littéraire* : il y mettait en valeur des victimes des « *régents du Parnasse* » — au premier rang desquels Boileau —, telles que Cyrano, Scarron, Saint-Amant, Viau, et exaltait Villon ; mais le nouveau titre signalait une relative désaffection, ou un moindre enthousiasme. Le recueil *Émaux et Camées* (1852) offre un exemple analogue de cette créativité à la fois constante et paresseuse : les 6 éditions successives, régulièrement augmentées, suivirent le rythme d'une composition en pointillés, mais dévoilaient aussi une étonnante unité poétique.

Cette constance s'est aussi manifestée dans la veine fantastique, que Gautier pratiqua jusqu'à *Spirite*, sa dernière grande œuvre de fiction, après *Le Pied de momie* (1840), *Arria Marcella* (1852), *Avatar* et *Jettatura* (1856).

Les récits fantastiques tendirent souvent vers la fiction historique, mais la reconstitution ne prit les dimensions du roman qu'avec *Le Capitaine Fracasse* (1863).

Ce roman resta pendant trente ans à l'état de projet et que Gautier qualifia de « *lettre de change de jeunesse tirée sur l'avenir* », ne suffit pas à assurer à son auteur la reconnaissance littéraire qu'il espérait : Gautier, qui était depuis 1868 le bibliothécaire de la princesse Mathilde, cousine et ancienne fiancée de Napoléon III, mourut en 1872, très affecté par son quadruple échec à l'Académie. Son éditeur, Lemerre, publia un ouvrage collectif, *Tombeau de Théophile Gautier*, auquel participèrent de nombreux poètes : Hugo avec le poème *À Théophile Gautier*, Mallarmé avec le célèbre *Toast funèbre*...

LITTÉRAIRE

Gautier exprima ses idées non seulement sur la littérature, mais sur la plupart des arts (peinture, architecture, sculpture, musique), à travers ses innombrables chroniques parues d'abord dans les journaux, puis réunies en volumes, dans *L'Art moderne* (1852), et dans *l'Histoire de l'art dramatique* (1858), ou à travers ses récits de voyage. Mais c'est la *Préface* de *Mademoiselle de Maupin*, datée de mai 1834, qui est devenue, aux yeux de l'histoire litté-

raire, le bréviaire des idées esthétiques de Gautier, au point d'éclipser ses autres critiques comme les beautés du roman lui-même. Il s'agit pourtant avant tout d'un texte d'humeur, dirigé contre les journalistes de l'époque : ainsi l'« utilité spirituelle » du roman se réduirait-elle à ce que, tant qu'on le lit, « on dort, et on ne lit pas de journaux utiles, vertueux et progressifs, ou telles autres drogues indigestes et abrutissantes ». Gautier y développait son credo de l'inutilité de l'œuvre d'art et sa défense de « l'art pour l'art » : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. — L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines. » Charge contre l'esprit bourgeois de la monarchie de Juillet, cette Préface n'est guère plus tendre envers une certaine forme de romantisme maladif et languissant dont il avait déjà parodié les excès dans ses *Jeunes-France*. Poète avant tout, c'est à travers des préfaces — comme par exemple celle de 1832 au recueil de ses *Premières Poésies* (1830-1832) — et à travers des poèmes que Gautier s'imposa comme le grand maître de « l'art pour l'art ». Dans plusieurs pièces d'*Albertain* (stances 58, 68, 75, 76, 99), poème dont le héros est un peintre, ou d'*Émaux et Camées* (Préface, Après le feuilleton, *L'Art*), il versifia l'idée qu'il se faisait d'un art exigeant : *Où, l'œuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Rebelle, / Vers, marbre, onyx, émail. // Point de contraintes fausses ! / Mais que pour marcher droit / Tu chausse, / Muse, un cothurne étroit ! // Fi du rythme commode, / Comme un soulier trop grand, / Du monde / Que tout pied quitte et prend ! // [...] // Les dieux eux-mêmes meurent. / Mais les vers souverains / Demeurent / Plus forts que les aïrains. // Sculpte, lime, cisèle ; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant !* (*L'Art*, vv. 1 à 12 et 49 à 56). *Adieux à la poésie*, dernière pièce du recueil *España* (1845), évoquait comme une destinée de l'« ange déchu » le trajet qui le faisait « tomber dans la prose ». *Les Progrès de la poésie française*, étude qui fut publiée en 1872 en annexe de son *Histoire du romantisme*, laissait à la postérité le soin de décider qui de Lamartine, de Hugo ou de Musset occupait le sommet du Parnasse ; s'il saluait la singularité de Baudelaire, Gautier ne le jugeait pas digne d'un tel honneur. Les Goncourt, dans leur *Journal*, ont rapporté

de nombreuses conversations et « mots » de Gautier sur l'art et sur la littérature qu'ils avaient entendus, soit dans les bureaux du journal *L'Artiste*, soit au restaurant Magny, soit chez eux dans leur salon (sur les images, sur l'art de la prose, sur la description, l'objectivité de l'artiste). Pour eux, Gautier avait « le plus étonnant bon sens des choses littéraires, le jugement le plus sain, une lucidité terrible » (12 mai 1857).

THÉORIE

LITTÉRAIRE

Gautier se distingue, dans le champ littéraire du XIX^e siècle, à la fois par sa fidélité aux engagements romantiques de sa jeunesse, par son détachement critique et ironique vis-à-vis des modes littéraires devenus systèmes, et par sa revendication de l'indépendance de l'artiste. Familier de la plupart des genres littéraires de son époque, il a laissé une œuvre variée, mais toujours en accord avec ses choix esthétiques fondamentaux.

Entre culte de la Beauté et verve parodique

En se définissant lui-même comme « quelqu'un pour qui le monde extérieur existe », Gautier privilégiait les qualités de « netteté » (Georges Poulet) de son écriture poétique. La précision de l'expression, qui fait d'abondants emprunts au lexique de l'architecture, de la peinture et de la sculpture, la rigueur du mètre et de la rime — le poète fait chausser à sa muse « un cothurne étroit » (*L'Art*, v. 8, in *Émaux et Camées*), le plus souvent celui de l'octosyllabe organisé en quatrains de rimes croisées — caractérisent en effet le style d'*Émaux et Camées* :

*Sur les blancheurs de son épaule,
Paros au grain éblouissant,
Comme dans une nuit du pôle,
Un givre invisible descend.*

(*Symphonie en blanc majeur*,
vv. 25 à 28, in *Émaux et Camées*)

Le poème liminaire met en valeur cette « impassibilité » annonciatrice de l'esthétique parnassienne :

*Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j'ai fait Émaux et Camées.*

(*Préface*, vv. 12 à 14, *ibid.*)

Mais le projet poétique, conçu comme l'exercice d'un rigoureux savoir-faire artisanal, est la contrepartie d'une prose souvent ludique, qui s'autorise en permanence la transgression des règles des genres. La digression, le pastiche, la parodie et l'ironie contribuent largement à la fantaisie des romans et des contes de Gautier : « Une fervente prière pour celui qui venait de s'engloutir si subitement dans la trappe de l'éternité monta sur les ailes de la foi dans les profondeurs du ciel obscur » (*Le Capitaine Fracasse*). On les voit aussi à l'œuvre dans le recueil des *Jeunes-France*, par exemple à travers la description d'une scène de séduction faite d'un collage de citations d'ouvrages romantiques (*Celle-ci et Celle-là*), le portrait d'un Jeune-France féru de Moyen Âge (*Elias Wildmanstadius*), la parodie d'une orgie romantique (*Le Bol de punch*) ou de préfaces et d'autobiographies (*Préface*). On les voit encore avec le portrait ironique de l'artiste en romantique échevalé dans la *Préface de Mademoiselle de Mauvin*.

Plus célèbre que connu

Malgré son extrême diversité, l'œuvre de Gautier est assez mal connue : seuls deux de ses romans, *Le Capitaine Fracasse* et, dans une moindre mesure, *Le Roman de la momie*, ont eu un réel succès populaire. Encore ce succès est-il dû en grande partie à des éditions « pour la jeunesse », qui réduisent souvent le texte à l'anecdote. *Le Capitaine Fracasse* est un roman de cape et d'épée mêlant parfaitement, grâce à la précision et à l'alacrité de la langue,

reconstitution historique et aventure. « Œuvre purement pittoresque » pour son auteur — qui avouait : « Bien que l'action se passe sous Louis XIII, Le Capitaine Fracasse n'a d'histoire que la couleur du style » —, il se présente surtout comme une brillante variation sur le motif, qui était déjà celui des *Grotesques*, de l'envers du Grand Siècle. C'est d'ailleurs le portrait de Cyrano de Bergerac, dans *Les Grotesques*, qui inspira à Rostand sa célèbre « comédie héroïque » (1897), également influencée par certains épisodes de *Fracasse* : Rostand fut l'un des rares admirateurs de Gautier. Si elle est mieux connue, la poésie de celui que Baudelaire saluait, dans sa dédicace des *Fleurs du Mal*, comme « le parfait magicien ès-langue française », est encore trop souvent réduite à sa dimension descriptive. Au XX^e siècle, Gautier est resté un auteur mineur, victime notamment des condamnations sans appel de Gide, qui y voyait l'archétype de l'écrivain artificiel. Depuis les années 1970, le renouveau de l'activité éditoriale et universitaire concernant Gautier indique cependant l'intérêt d'une relecture de son œuvre à l'aide de critères esthétiques modernes. L'ironie de ses romans, le fantastique parfaitement maîtrisé de ses contes, la justesse de ses goûts en matière d'art, une vaste culture jamais pesante et toujours distancée, peuvent en particulier séduire le lecteur contemporain. Enfin, son immense œuvre de critique artistique et littéraire constitue un irremplaçable panorama de la vie culturelle du XIX^e siècle. On en trouve un aperçu dans son *Histoire du romantisme* (posth., 1872), où figure notamment un récit de la bataille d'*Hernani*.

ŒUVRES

Le Capitaine Fracasse

Roman en 22 chapitres — numérotés et titrés —, précédés d'un *Avant-propos*, publié en feuilleton dans la *Revue nationale et étrangère*, de décembre 1861 à juin 1863, et en un volume chez Charpentier, en 1863.

Dans son château en ruines, situé entre Dax et Mont-de-Marsan, le jeune baron de Sigognac, beau mais pauvre descendant d'une famille autrefois riche et puissante, vit seul avec son vieux serviteur basque, un chien efflanqué et un maigre bidet.

Un soir d'hiver, il accorde l'hospitalité à des comédiens ambulants. Admiratif, séduit par Isabelle la jeune première, Sérafina la grande coquette, et Zerbine la soubrette, il décide, dès

le lendemain, de suivre la troupe. Sigognac vit alors les amours et les tourments des comédiens, leurs péripéties cocasses ou dramatiques. Le Matamore meurt de froid dans la tourmente de l'hiver, et Sigognac, chevalier servant de la belle Isabelle, décide de jouer désormais le rôle vacant sous le nom de capitaine Fracasse. L'orgueilleux duc de Vallombreuse aperçoit à sa fenêtre la belle Isabelle et la poursuit de ses assiduités. À Poitiers, Sigognac doit affronter son rival. Après avoir mis en déroute les valets chargés de le rosser, Sigognac, en gentilhomme, venge son honneur en blessant le duc au cours d'un duel. Isabelle, sincèrement amoureuse de Sigognac, refuse pourtant par modestie, en sa qualité de comédienne, de l'épouser. Elle réussit à échapp-

per à un enlèvement par Vallombreuse grâce à la complicité de Chiquita. À Paris, la troupe retrouve la fréquentation des tavernes et se mêle aux festivités populaires. Sigognac doit à son adresse à l'épée d'échapper à des guets-apens préparés par Vallombreuse et réussit à s'attirer la sympathie de Jacquemin Lampourde, joueur et ivrogne chargé de le tuer. Malartic, autre complice de Vallombreuse, réussit à s'emparer d'Isabelle, que Vallombreuse séquestre dans son château. Sigognac retrouve sa trace grâce à Chiquita, et les comédiens donnent vaillamment l'assaut au château. Sigognac pourfend le duc avant que son noble père ne reconnaisse en Isabelle sa propre fille et donc la sœur de Vallombreuse. Elle peut alors épouser Sigognac et restaurer sa vieille demeure, ainsi transformée en « *château du bonheur* ».

« *Nous avons enfin payé cette lettre de change de jeunesse tirée sur l'avenir et [...] que nous achevons dans mon âge mûr* », avertit l'auteur en son *Avant-propos*. Promis et annoncé dès 1836, *Fracasse* ne parut qu'en 1863 ! Sous les apparences d'un roman de cape et d'épée, dont les intrigues s'enchaînent allègrement selon les conventions du genre et les personnages restent sans grande épaisseur, Gautier revisite le genre. Dans cet alerte récit de fantaisie, où tout paraît gratuit, il manie avec brio la parodie. Sa manière de s'excuser auprès de son lecteur des invraisemblances de l'histoire — « *Bien que l'action se passe sous Louis XIII, Le Capitaine Fracasse n'a d'historique que le style et la couleur* » — ne révèle cependant que mieux la truculence de la peinture sociale de l'époque baroque. Pour décrire le Paris populaire, les milieux du théâtre surtout, Gautier prend appui sur une réalité qui modèle subtilement l'apparence des acteurs et des situations. La construction du récit emprunte à la mise en scène théâtrale ses décors, son comique, ses effets de surprise régulièrement ménagés d'une scène à l'autre. « *Passion d'esprit plutôt que de corps* », le théâtre devient pour Gautier, comme dans *L'illusion comique* de Corneille, sujet de réflexion, lorsque Sigognac, véritablement amoureux et plongé dans le mensonge théâtral, s'applique à rester vrai. Gautier, en conteur omniscient, ne comptait pas précipiter un pauvre gentilhomme dans un tourbillon d'aventures, où il devenait une fine lame et une figure héroïque, pour surprendre les lecteurs accoutumés aux romans historiques, à la mode depuis les années 1825. L'auteur romantique inspiré par des écrivains du *xvii^e* siècle comme Cyrano de Bergerac, Scudéry, Viau, en faisant sortir le pauvre Fracasse de son « *château de la misère* », envisageait son parcours comme une quête d'un idéal de bon-

heur. L'aventure débouche sur une fin optimiste — parce que hyperromanesque —, où l'opulence retrouvée du héros s'allie à la réalisation de l'amour partagé. Gautier manifeste une pleine maîtrise de l'art du récit dans ce texte par trop méconnu. Sous couvert de roman de pur divertissement, de comique à la manière de Scarron et de pittoresque descriptif, il ménage un second niveau de lecture. Il révèle un récit d'une grande puissance évocatrice, liée à un souci tout esthétique d'expressivité : « *Figurez-vous que vous feuilletiez les eaux-fortes de Callot ou des gravures d'Abraham Bosse historiées de légendes* » (*Avant-propos*).

Ce roman très attendu obtint un succès immédiat auprès du public et de la critique. Considéré par les contemporains de Gautier comme l'œuvre dans laquelle le prosateur mit le meilleur de lui-même, il est cependant resté célèbre dans les mémoires surtout comme un roman de cape et d'épée, sans doute à cause des adaptations cinématographiques que l'impeccable trame narrative du *Capitaine Fracasse* a inspirées, depuis *Le Capitaine Fracasse* d'Abel Gance (1952), celui de Pierre Gaspard-Huit avec Jean Marais (1961), puis d'Ettore Scola (1992). Proust, dans *Contre Sainte-Beuve*, a souligné l'influence du roman parmi ses lectures enfantines. Plusieurs pièces de théâtre, dont celles de Catulle Mendès (1878), d'Émile Bergerat (1890) et, plus près de nous, de Serge Gance, *Fracasse* avec Jean-Claude Drouot dans le rôle principal (1972), ont été tirées du roman, adapté également en bande dessinée par René Giffey (1976).

Émaux et Camées

Recueil de poésies, paru chez Eugène Didier, à Paris, le 17 juillet 1852. Cette 1^{re} édition comportait 18 poèmes. Du vivant de Gautier, il y eut au total 6 éditions. En 1853, 2 autres poèmes furent rajoutés, chez le même éditeur. Une « *seconde édition* » fut publiée chez Poulet-Malassis et de Broise, en 1858. En 1863, *Émaux et Camées* fut inséré dans le recueil des *Poésies nouvelles* publié chez Charpentier, qui réédita ce recueil en 1866. En 1872, parurent *Émaux et Camées, édition définitive avec une eau-forte par J. Jacquemart*, chez Charpentier.

L'édition définitive d'*Émaux et Camées* comprend 53 poèmes, y compris celui intitulé *Préface*, et qui est l'unique sonnet du recueil, composé d'octosyllabes. On ne trouve qu'un seul poème formé de sizains (*La Bonne Soirée*, avant-dernier poème), dont les vers 1, 2, 4 et 5 sont des octosyllabes, tandis que les vers 3 et 6 sont des tétrasyllabes (vers de 4 syllabes). Tous les autres poèmes sont des quatrains réguliers octosyllabiques, à rimes croisées, féminines et masculines.

Cette régularité dans la structure strophique et métrique confère au recueil une unité rigoureuse et claire, métaphorique du titre. Ce dernier peut se comprendre comme relevant d'une thématique du bijou, de la richesse et du travail de ciselure dont chacun des poèmes est le produit esthétique fini. Il s'agit à la fois d'un travail de la pierre fine (« *camée* »), mais aussi du métal ou de l'orfèvrerie (« *émaux* »). Ce travail du poète sculpteur relevant de l'esthétique parnassienne — on pense aux recueils poétiques des *Cariatides* ou des *Améthystes*, et au recueil en prose des *Camées parisiens* de Banville — se double d'une symbolique aristocratique, dans la mesure où le terme d'« *émaux* » appartient au lexique de l'héraldique désignant les « *couleurs* ».

La thématique du recueil est centrée sur la conception d'une séparation de nature entre l'œuvre d'art et la vie, évoluant d'une esthétique romantique flamboyante à un retrait d'impassibilité parnassienne, qui prend tout son sens avec le poème final *L'Art*, publié dans *L'Artiste*, le 13 septembre 1857, et dont la forme est comme un défi, en réponse à l'odelette À *Théophile Gautier* de Banville, publiée dans *Paris*, le 30 septembre 1853. Cette pièce fait fonction d'art poétique : *Oui, l'œuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Rebelle, / Vers, marbre, onyx, émail* (vv. 1 à 4). Ainsi la poésie se veut-elle sculpture et bijou, ciselure de la forme visuelle et du sens où le blanc (*Symphonie en blanc majeur*) se donne comme une allégorie du corps féminin, de la matière poétique marmoréenne, et de la mort omniprésente. Les poèmes forment autant de petits tableaux qui fixent la mémoire (*Le château du souvenir*) ou qui mettent en scène la beauté érotique (*Le Poème de la Femme*). La rime contribue à donner un éclat particulièrement chatoyant, ainsi que les assonances internes, comme dans le premier quatrain de *La Fella* : *Caprice d'un pinceau fantasque / Et d'un impérial loisir, / Votre fellah, sphinx qui se masque, / Propose une énigme au désir*.

Les poèmes furent prépubliés dans la *Revue des Deux Mondes* entre le 15 janvier 1849 et le 1^{er} janvier 1850 ; dans la *Revue de Paris*, entre le 1^{er} janvier 1852 et le 15 novembre 1855 ; dans *La Presse*, le 6 janvier 1847 et le 4 août 1851 ; dans *L'Artiste*, entre le 1^{er} décembre 1849 et le 24 janvier 1858 ; dans la *Revue Européenne*, le 1^{er} novembre 1859 ; dans le *Moniteur universel*, le 19 septembre 1859 et le 30 décembre 1861 ; dans *Le Papillon*, le 10 janvier 1861 ; dans la *Revue nationale et étrangère*, le 10 décembre 1861 ; dans la *Revue du *xix^e* siècle*, le 1^{er} juin 1866 et le 1^{er} octobre 1866 ; et dans *Paris-Magazine*, le 22 mars 1868. Rares furent les poèmes publiés directement en même temps que le

recueil. Les republications s'étagèrent donc sur une durée d'une vingtaine d'années.

Émaux et Camées, dernier recueil poétique de Gautier, ne semble pas avoir attiré l'attention bienveillante de la critique à sa publication. Alfred Campron, dans un article, du 1^{er} octobre 1852, de la *Revue des Deux Mondes*, parla d'une poésie « *impuissante à trouver le chemin du cœur* ». Le vicomte Charles Spoelberch de Lovénjoul s'intéressa de près à ce recueil dans son *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* (1887). La même année, une édition d'*Émaux et Camées* fut précédée d'une préface de Maxime Du Camp, chez Conquet. Au *xx^e* siècle, les éditions critiques valables furent rares et tardives : signalons celles de Jacques Madeleine (Hachette, 1927), d'Adolphe Boschet (Garnier, 1954), de Madeleine Cottin, « *avec une iconographie rassemblée et commentée* » (Minard, 1968), de René Jasinski, incluse dans son édition de référence des *Poésies complètes* (Nizet, 1970), enfin de Claudine Gothot-Mersch (Gallimard, 1981).

Mademoiselle de Maupin

Roman en 17 chapitres publié en 2 volumes chez Renduel en novembre 1835 et janvier 1836. Seules les deux premières éditions portent le sous-titre *Double amour*.

Dans la célèbre *Préface* de son roman, Gautier se livre à une attaque virulente de la critique littéraire de son temps et formule les principes de « *l'art pour l'art* », en particulier celui de l'inutilité de l'œuvre d'art.

Le roman met en pratique les règles esthétiques de la *Préface*. Il retrace le parcours amoureux d'Albert, un enfant du siècle plein de vagues aspirations vers l'idéal, de sa maîtresse Rosette et de Madeleine de Maupin, travestie en homme pour percer à jour la nature masculine.

Bien que l'intrigue soit simple, le roman est fortement charpenté par le double motif de la quête de la Beauté pour Albert, de la Vérité pour Madeleine. Un tourbillon de dédoublements, de travestissements et de métamorphoses brouille cette structure linéaire et transforme le récit en une réflexion inquiète sur la réalité, la norme et l'identité : « *Je suis d'un troisième sexe à part qui n'a pas encore de nom* », dit Madeleine, exprimant le fantasme qui hante toute l'œuvre.

Le pessimisme du roman est soutenu par l'ironie et la distance de la narration par rapport aux personnages. Mais la fantaisie et l'évidente jubilation verbale de Gautier apportent à ce récit une touche de légèreté, voire de frivolité. Car *Mademoiselle de Maupin* est avant tout pour Gautier une réaction contre le moralisme de l'ordre bourgeois instauré par la monarchie de Juillet, et pour l'éditeur Renduel l'occasion d'obtenir un succès

de scandale. En réalité, le roman, très bien accueilli par le milieu littéraire, en particulier par Hugo et par Balzac, fut rapidement éclipsé par sa **Préface**, qui fit l'objet d'éditions et de commentaires séparés.

Spirite

Nouvelle fantastique en 16 chapitres, publiée en feuilleton dans *Le Moniteur universel*, de novembre à décembre 1865, puis en un volume chez Charpentier, en 1866.

Guy de Malivert, jeune homme à la mode et cultivé, n'a pas encore connu l'amour ni l'heureuse fortune d'un mariage. Une jeune veuve, M^{me} d'Ymbercourt, lui manifeste son empressement, mais il se rend de mauvaise grâce à une soirée qu'elle donne (chap. II), où il rencontre le baron de Féroë, un « compatriote de Swedenborg » (chap. III). Épris de mysticisme, il avertit Malivert de la nécessité pour lui de « rester libre pour l'amour » et de ne s'engager « dans aucun lien terrestre » (chap. II). Dans le miroir du jeune homme, lui apparaît, tel « un avertissement surnaturel », le visage d'une inconnue : « la forme sous laquelle désirait se montrer Spirite » (chap. V). Lors d'une promenade en traîneau sur la neige du Bois de Boulogne, Malivert perçoit comme « l'apparition de la nuit », le visage mystérieux qui disparaît en traîneau. De retour chez lui, il voit « sur le fond sombre du tapis se dessiner une main » (chap. VII), et Spirite lui dicte le récit d'une jeune fille. La narratrice s'est mise à l'aimer, mais, devant les rumeurs de son mariage avec M^{me} d'Ymbercourt, elle est entrée au couvent et s'est éteinte peu après (chap. XI). Bouleversé, le jeune homme court sur la tombe de la jeune morte dont le baron de Féroë lui a révélé le nom : Lavinia d'Aufideni (chap. XII). Hanté par la présence de Spirite, toujours insaisissable, Malivert est au bord du suicide (chap. XIII). Lors d'un trajet en vapeur à Athènes, Malivert, monté au Parthénon, dialogue enfin avec Spirite (chap. XV). Au cours d'une excursion, il meurt sous les balles de bandits, et son âme libérée rejoint la jeune fille (chap. XVI).

Depuis longtemps adepte du magnétisme, Gautier y puisa l'idée première d'un récit rebaptisé **Spirite**, tandis que le spiritisme, à la mode en France à partir de 1850, se greffait sur cette tradition. L'inspiration fantastique de la nouvelle se révèle par un procédé de mise en abîme : la lecture par Guy de Malivert d'Évangéline, long poème de Longfellow racontant la séparation de deux amants dans la mort. À Séraphita, l'un des romans de Balzac qu'admirait le plus Gautier — inspiré lui-même de l'œuvre du mystique suédois, Swedenborg —, **Spirite** emprunte la coloration surmaternelle de ses décors. Au héros de Stend-

hal dans *Armance*, Guy de Malivert doit son nom et sa sensibilité particulière. Gautier fait en outre explicitement référence aux récits de Poe, notamment de résurrections de femmes. Il joue ainsi de la multiplicité des sources littéraires pour explorer le genre. **Spirite**, « conte » dicté par l'amour que Gautier vouait à son amie Carlotta Grisi, pour laquelle il écrivit le ballet de *Giselle*, métamorphose la danseuse en ange rédempteur. Cet « ange d'amour » permet la fusion mystique de deux âmes, l'union des esprits au-delà du corps, apothéose du cheminement intérieur du jeune esthète lettré et acmé du récit. Gautier ménage une progression vers le fantastique, sensible à travers la nouvelle. C'est d'abord par une série d'avertissements et de troubles intérieurs du héros, plongé dans un milieu concret, le grand monde du Second Empire, que se manifeste le surnaturel. Un personnage d'apparence conventionnelle, le comte de Féroë, est le messager du mystère. La propension de Malivert à l'idéalisme enfin, constitue le troisième facteur propice à la révélation de l'amour : « À dater de ce jour, l'existence de Malivert se scinda en deux portions distinctes, l'une réelle, l'autre fantastique » (chap. XIII). De la scission de son être, le jeune esthète doit payer son attirance vers des sphères inconnues. Comme le jeune prêtre de *La Morte amoureuse*, il passe de l'autre côté du miroir, mais, cette fois, dans un monde de pureté et de limpidité, sous le signe de la blancheur, celle de la neige, mêlée à l'éclat solaire de « la céleste, la vierge, l'immaculée Pallas-Athénée », au Parthénon (chap. XV). La sacralité imprègne le récit, qui renvoie les mondanités à une mascarade futile, à laquelle succède la révélation pour Malivert d'un idéal de beauté : « Le génie est vraiment divin : il invente l'idéal, il entrevoit la beauté supérieure et l'éternelle lumière. Où ne monte-t-il pas, lorsqu'il a pour ailes la foi et l'amour ? » De sorte que la jeune veuve qu'incarne M^{me} d'Ymbercourt, s'estompe au fil du récit comme les contours de la chambre de Malivert devinrent incertains. Le vocabulaire du fantastique, utilisé pour dépeindre le monde des vivants, accentue le processus de déréalisation, à mesure que le jeune homme atteint une réalité transcendée. Au cours de son voyage symbolique vers les divinités de la Grèce et de son ascension du Parthénon, se brouillent les frontières du visible et de l'« extramonde ». Malivert meurt en abandonnant son corps aux bandits, tandis que son « visage, loin d'exprimer les angoisses de l'agonie, rayonnait au contraire d'une joie céleste » (chap. XVI). La transposition au piano d'une poésie de Malivert, les concerts, accompagnent comme une ligne mélodique ce récit poétique qui répond à la recherche d'un idéal d'expres-

sion, accordé à la quête d'un absolu figuré dans l'amour sublimé.

Reçue avec succès, **Spirite**, dernière fiction de Gautier, peut être considérée comme un chef-d'œuvre de la littérature fantastique et comme son testament spirituel. Y sont réunies les thématiques chères à l'auteur, que l'on retrouve épar-

ses dans différents récits. Mais, surtout, elle accorde une issue victorieuse à la volonté du poète de célébrer les vertus de l'imaginaire, de transgresser les lois humaines par la médiation de l'écriture qui recrée l'harmonie de deux âmes réunies par-delà la mort. Villiers de L'Isle-Adam s'en inspira pour sa nouvelle *Véra*.

CITATIONS

J'en préviens les mères de famille,
Ce que j'écris n'est pas pour les petites filles
Dont on coupe le pain en tartines. Mes vers
Sont des vers de jeune homme et non un
catéchisme.
Albertus, XCVIII.

Oubli, seconde mort.
La Comédie de la Mort.

Reviens, reviens, bel art antique,
De ton paros étincelant
Couvrir le squelette gothique ;
Dévore-le, bûcher brûlant !
Bûchers et Tombeaux, in Émaux et Camées.

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.
L'Art, in Émaux et Camées.

Les dieux eux-mêmes meurent ;
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.
Sculpte, lime, cisèle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant !
L'Art, in Émaux et Camées.

Les plus grands cœurs, hélas ! ont les plus grandes peines.

Ribeira, in España.

Chaque heure fait sa plaie et la dernière achève.
L'Horloge, in España.

Le poète est ainsi dans les landes du monde ;
Lorsqu'il est sans blessure, il garde son trésor.
Il faut qu'il ait au cœur une entaille profonde
Pour épancher ses vers, divines larmes d'or !
Le Pin des Landes, in España.

Si l'on prononce le nom de Théophile Gautier devant un philistin, n'eût-il jamais lu de nous deux vers et une seule ligne, il nous connaît au moins par le gilet rouge que nous portions à la première représentation d'*Hernani*.
Histoire du romantisme.

La sphère de la littérature s'est élargie et renferme maintenant la sphère de l'art dans son orbe immense.

Histoire du romantisme.

Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe.

Histoire du romantisme.

L'amour n'est pas le même sous les chaudes régions qu'embrase un vent de feu, qu'aux rives hyperborées d'où le calme descend du ciel avec les frimas.

Le Roman de la momie, 5.

JUGEMENTS

« Je m'étais présenté chez lui pour lui offrir un petit volume de vers de la part de deux amis absents. Je le trouvai, non pas aussi prestant qu'aujourd'hui, mais déjà majestueux, à l'aise et gracieux dans des vêtements flottants. Ce qui me frappa d'abord dans son accueil, ce fut l'absence totale de cette sécheresse, si pardonnable d'ailleurs, chez tous les hommes accoutumés par position à craindre les visiteurs. Pour caractériser cet abord, je me servais volontiers du mot bonhomie, s'il n'était pas bien trivial ; il ne pourrait servir dans ce cas qu'assaisonné et relevé, selon la recette racinienne, d'un bel adjectif tel que asiatique ou oriental pour

rendre un genre d'humeur tout à la fois simple, digne et moelleuse. »

Charles BAUDELAIRE, *Théophile Gautier*, 1859 à 1861.

« Gautier se situe à la naissance d'une longue ascèse poétique, qui va s'efforcer de transmuier en surcroît de grandeur un cuisant sentiment d'impuissance. »

Paul BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain*, Corti, 1973.

« La question ne sera pas posée une fois de plus de savoir si, et pourquoi Théophile Gautier a ou n'a pas dans la littérature française la place qu'il mérite. La place qu'il mérite, il

l'a. Elle n'est pas au premier rang, à côté des plus grands ; elle est en retrait, mais elle n'est pas non plus d'un écrivain du second ordre. Elle est d'un bel écrivain qui n'a pas su se réaliser pleinement, mais qui, malgré les circonstances, a témoigné d'un prestigieux et abondant talent. À son époque, il était le premier des gens de talent. Est-il arrivé dix ans trop tard, ne pouvant figurer que comme disciple, ou dix ans trop tôt quand la partie dont il lui était réservé de fixer la règle, n'était pas encore engagée ?

André BILLY, « Gautier », in *Tableau de la littérature française*, III, Gallimard, 1974.

[...] être désireux de la vie sans réussir à vivre, cela implique un fonds de nihilisme ou de pessimisme à l'indouze, qui est un trait sur lequel l'on n'a pas assez insisté en Théophile Gautier.

Ferdinand BRUNETIÈRE, *Histoire de la littérature française*, t. IV, Delagrave, 1917.

« Ce grand nigaud a quelquefois du charme. Mais il cherche le pittoresque, la "couleur locale" et ne voit jamais la singularité.

[...] Le pauvre Gautier est le contraire d'un poète. Il est poétique en diable. Qui ne comprend pas cette différence ne comprendra jamais RIEN.

Jean COCTEAU, *Le Passé défini*, juillet 1954, Gallimard, posthume, 1989.

« Il y avait chez lui un amour de la vie brutale, du "beefs-teak saignant" qui l'aveugla. Bergerat raconte dans ses Mémoires que Théophile Gautier allait se disputer avec les lavandières de la Seine pour entretenir sa servie. Lui-même a dit qu'à un moment de sa vie il allait se battre avec les maçons de la Barrière du Trône et mangeait pour s'entraîner "six livres" de viande par jour (t).

Robert DESNOS, *Nouvelles Hébrides (1922-1930)*, Gallimard, posthume, 1978.

« Il n'a jamais occupé la place qui était due à son talent hors de pair ; il le savait et s'en irritait.

Maxime DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, 1880.

« Ils [les vers de Gautier] sont très faibles. C'était pourtant un homme né, ce bon Gautier, et fait pour être un artiste exquis.

[...] Il est fort myope [...] : c'est un gros homme fort pacifique et très putain.

[...] Théo est mort empoisonné par la charognerie moderne ! Les gens exclusivement artistes comme lui n'ont que faire dans une société où la plèbe domine.

Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, 24 avril 1852, 12 octobre 1853 et 30 octobre 1872.

« De quel prestige s'auréolait encore en ce temps le nom de Gautier ! [...] Gautier représentait pour moi, comme pour

tant d'autres écoliers d'alors, le dédain du convenu, l'émanicipation, la licence. »

André GIDE, *Si le grain ne meurt*, Gallimard, 1924.

« Gautier, face lourde, tous les traits tombés, un empatement des lignes, un sommeil de la physionomie, une intelligence échouée dans un tonneau de matière, une lassitude d'hippopotame, des intermittences de compréhension : un sourd pour les idées, avec des hallucinations d'oreille, écoutant par derrière lui quand on lui parle devant.

[...] Théophile Gautier, un grand artiste, mais avec une syntaxe bête. »

Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal*, 3 janvier 1857 et 25 mai 1868.

« [...] ce malheureux Gautier se vantant de ses je ne sais combien de métaphores de suite et se tenant toutes les unes les autres, ce qui est bien, littérairement, complètement dénué d'intérêt. »

Paul LÉAUTAUD, *Journal littéraire*, 1^{er} juin 1947, Mercure de France, rééd. 1986.

« La phrase, — plastique aux yeux des imbéciles —, de Théophile Gautier, mais qui, pour moi, est équilibrée miraculeusement, a une justesse de touche qui est de la justice, et offre le modèle parfait d'une âme qui vit dans la Beauté. »

Stéphane MALLARMÉ, *Lettre à Henri Cazalis*, 25 avril 1864.

« Que Théophile Gautier ait été fécond en bêtises, cela est sûr [...]. »

Henri de MONTHERLANT, *Continuité de l'Espagne, in Coups de soleil (1925-1930)*, Gallimard, posthume, 1976.

« Rien d'assomant comme les portraits de Gautier. La figure est dépeinte trait pour trait, avec des détails, des minuties encombrantes. Il n'en reste rien à l'esprit. C'est là une erreur du grand écrivain, où l'école moderne se garde de tomber.

[...] Il a le mot exact de la couleur qu'il faut. Il a les mots de toutes les couleurs, et il sait les choisir. D'ailleurs, il ne suggère pas : il peint directement. »

Jules RENARD, *Journal*, 12 août 1888 et 21 septembre 1908.

« Théophile Gautier, qui a une figure assez agréable, assez noble, la chevelure parfumée, le gilet écarlate, a l'haleine gâtée, détestable : ainsi dans sa poésie : à travers toutes les couleurs et les formes spécieuses, il revient toujours un petit souffle fétide qui corrompt. »

Charles Augustin SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, 1846.

« Si j'étais roi — souhait que je prie le Ciel de ne pas exaucer — j'envrais Théophile Gautier en face de tous les sublimes phénomènes de la nature, et je le prierais, au retour, de me raconter, dans mon journal officiel, ce qu'il aurait vu et ce qu'il aurait ressenti. »

Émile ZOLA, *Livres d'aujourd'hui et de demain*, 1866.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions

Œuvres [dites] complètes, Charpentier, 1865, en partie reproduites en 11 vol. par Slatkine, Genève (CH), 1978.

Œuvres (Choix de romans et de contes), éd. P. TORTONESE, « Bouquins », Laffont, 1995.

Poésies complètes, éd. R. JASINSKI, Nizet, 1970, 3 vol.

L'Œuvre fantastique, éd. M. CROUZET, t. 1, *Nouvelles*, t. 2, *Romans*, « Classiques Garnier », Bordas, 1992.

Correspondance générale, éd. Cl. LACOSTE-VEYSSEYRE, Droz, Genève (CH), 1985 à 1996, 11 vol. [sur 12 prévus].

Contes fantastiques, éd. H. ALVADO, « Classiques Hachette », Hachette, 1995.

Le Capitaine Fracasse, éd. G. Van den BOGAERT, « GF », Flammarion, 1967, rééd. 1990 ; éd. A. ADAM, « Folio », Gallimard, 1972 ; éd. J.-L. NOURISSIER, « LdP », LGF, 1985 ; éd. Cl. AZIZA, Pocket, 1991.

Émaux et Camées, éd. Cl. GOTHOT-MERSCH, « Poésie », Gallimard, 1981.

Mademoiselle de Maupin, éd. J. ROBICHEZ, Imprimerie nationale, 1979 ; éd. G. Van den BOGAERT, « GF », Flammarion, 1991 ; éd. A. BUISINE, « LdP », LGF, 1994.

Spirite, éd. M. EIGELDINGER, Nizet, 1970 ; « GF », Flammarion, 1992 ; « Petite bibliothèque Ombres », Ombres, 1992.

Études

Ch. BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », in *Œuvres complètes*, t. II, éd. Cl. PICHOUX, « Pléiade », Gallimard, 1976.

P. BÉNICHOU, « Théophile Gautier », in *L'École du désenchantement, Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Gallimard, 1992.

A. BILLY, « Gautier », in *Tableau de la littérature française*, III, Gallimard, 1974, pp. 208 à 212.

P. BOURGET, « L'Art de Théophile Gautier », in *Pages de critique et de doctrine*, t. I, Plon, 1912.

P.-G. CASTEX, « Gautier et son angoisse », in *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951.

F. COURT-PÉREZ, *Gautier, un romantique ironique : sur l'esprit de Gautier*, Champion, 1998.

N. DAVID-WEILL, *Rêve de pierre. La Quête de la flamme chez Théophile Gautier*, Droz, Genève (CH), 1989.

M. DU CAMP, *Théophile Gautier*, Hachette, 1890.

R. JASINSKI, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Vuibert, 1929.

G. POULET, « Théophile Gautier », in *Études sur le temps humain*, Plon, 1949 ; « Gautier », in *La Pensée indéterminée*, II, *Du Romantisme au XX^e siècle*, PUF, 1987.

J. RICHER, *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Nizet, 1981.

Ch. A. SAINTE-BEUVE, « Théophile Gautier », in *Nouveaux Lundis*, t. VI, 1866.

D. SANGSUE, *Le Récit excentrique*, Corti, 1987.

M.-C. SCHAPIRA, *Le Regard de Narcisse. Romans et Nouvelles de Théophile Gautier*, P.U. Lyon/CNRS, 1984.

Ch.-M. SENNINGER, *Théophile Gautier. Une vie, une œuvre*, SEDES, 1994.

C. SPOELBERCH de LOVENJOL, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, 1887, 2 vol., rééd. Slatkine, Genève (CH), 1968.

J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, 1970.

P. TORTONESE, *La Vie extérieure, essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, « Archives des lettres modernes », Minard, n° 252, 1992.

A. UBERSFELD, *Théophile Gautier*, Stock, 1992.

M. VOISIN, *Le Soleil et la Nuit. L'Imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Éd. U.L.B., Bruxelles (BE), 1981.

É. ZOLA, « Théophile Gautier », in *Documents littéraires*, Charpentier, 1881.

Europe, n° spécial *Gautier*, mai 1979.

La *Société Théophile Gautier*, fondée à Montpellier en 1979, publie un bulletin annuel.

AUDIO & VIDÉO

Vidéo

P. GASPARD-HUIT, *Le Capitaine Fracasse*, 1960, René Château, s.d.

CD-ROM

Autour du romantisme. Le Roman, 1792-1886, Bibliopolis, 1999.

Encyclopédie de la littérature française, Bibliopolis, 1998.