



HAL
open science

Théophile Gautier et la subordination générationnelle : entre chroniques du présent et représentations du passé

Marie Rasonglès

► **To cite this version:**

Marie Rasonglès. Théophile Gautier et la subordination générationnelle : entre chroniques du présent et représentations du passé. Travaux & documents, 2012, La question des générations dans les lettres et arts, 42, pp.79–89. hal-02186010

HAL Id: hal-02186010

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02186010v1>

Submitted on 13 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Théophile Gautier et la subordination générationnelle : entre chroniques du présent et représentations du passé

MARIE RASONGLÈS

Lorsqu'en mars 1872 Théophile Gautier entreprend la publication de feuilletons sous le titre sentencieux d'Histoire du romantisme, il ignore alors qu'ils seront ses derniers hommages à la génération romantique qui l'a porté. Le 23 octobre de la même année, les projets que l'artiste ambitionnait encore moururent avec lui, et son entreprise, restée inachevée, sera compilée¹ pour être publiée chez Charpentier, à titre posthume, en 1874. Malgré certaines réserves quant à l'intérêt de sa démarche², le sexagénaire physiquement fragilisé reporte sur son siècle le regard de l'homme mûr, nostalgique et attendri, rédigeant pour la postérité un ultime témoignage sur son temps. Son dernier article, resté inachevé et consacré à la grande bataille romantique qu'il mena en faveur de Victor Hugo lors de la première d'Hernani, fut publié le 6 novembre 1872, deux semaines après la mort de son auteur. Cette commémoration de l'homme au soir de sa vie, comme contre-pied chronologique, clôt son œuvre et introduit cette étude : par la fin, l'ultime et l'inachevée Histoire du romantisme. L'Histoire, il a contribué à l'écrire, le romantisme, il s'en est nourri, la « génération de 1830 », il l'a incarnée ; idéaux de jeunesse et souvenirs artistiques participent du travail de mémoire quand Gautier évoque les conflits esthétiques et la représentation du 25 février 1830 :

Oui, nous les regardâmes avec un sang-froid parfait toutes ces larves du passé et de la routine, tous ces ennemis de l'art, de l'idéal, de la liberté et de la poésie, qui cherchaient de leurs débiles mains tremblotantes à tenir fermée la porte de l'avenir ; et nous sentions dans notre cœur un sauvage

¹ Cf. *Le Bien public*, 3, 10, 17, 24 mars, 3, 7, 14, 21 avril, 1^{er}, 5, 12 mai et 6 novembre 1872.

² Le 14 mars de la même année, il confie son appréhension à Edmond Goncourt, « [lui] demande s'[il] trouve de l'intérêt à son *Histoire du romantisme*. Il est un peu inquiet. Il se sent si souffrant, si fatigué, qu'il ne croit pas que ça vaille ce qu'il aurait pu faire ».

Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire, 1872-1877, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1891, p. 27.

désir de lever leur scalp avec notre tomahawk pour en orner notre ceinture [...]»³.

À l'école classique des aînés fait front la génération moderne des romantiques qui lutte pour affranchir les arts et imposer le renouveau de la jeunesse. Gilet rouge à la bataille d'*Hernani*, le rapin nouvellement converti en poète considère comme un privilège honorifique son enrôlement dans l'armée romantique du grand maître Hugo, auprès duquel il souhaite combattre pour « l'idéal, la poésie et la liberté de l'art »⁴. Quelques cinq ans plus tard, sa formule en faveur de l'art pour l'art le consacre pour l'école parnassienne et la postérité : « [i]l n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid »⁵ (*Mademoiselle de Maupin*, Préface, p. 230). La tournure impersonnelle tient de l'aphorisme avec sa négation restrictive, son adjectif globalisant et son présent omni-temporel ; quelque fameuse soit-elle, elle fonde et synthétise toute l'esthétique de l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*. Vingt-quatre ans à peine, et le jeune Gautier entreprend cette préface à valeur de manifeste contre une prétendue écriture vertueuse défendue par des critiques, s'étant faits tels à défaut d'être poètes. Pour sa part, et bien que la publication de ses *Poésies* pendant la révolution de 1830 ait joué contre lui, il se sait animé de la puissante intuition poétique exclusive aux artistes, et entend plaider la cause de ses pairs contemporains, qu'il soutiendra contre une critique malveillante « qu'effarouchent les ouvrages nouveaux et romantiques » (*Mademoiselle de Maupin*, Préface, p. 218). C'est du sempiternel refrain sur l'ingrate hiérarchie générationnelle que procède l'origine de ce travail : « [i]ls ont été, nous sommes, d'autres seront : c'est la chanson éternelle. Ils valaient mieux que nous ! — Eh ! sans doute ! »⁶. Traditionnel constat séculaire, le père, le classique, se pose en rival, en concurrent susceptible de compromettre

³ « La légende du gilet rouge », X, in *Histoire du Romantisme*, suivi de *Quarante portraits romantiques*, Édition préfacée et établie par Adrien Goetz, Gallimard, « Folio classique », 2011, p. 133.

⁴ « Première rencontre », I, in *Histoire du Romantisme*, *op. cit.*, p. 59.

Le 25 juin 1867, Gautier rapporte « La Reprise d'*Hernani* » dans *Le Moniteur* ; il se remémore brièvement les émulations animées de la jeunesse romantique menée par Hugo et constate l'évolution de son temps : « [l]a salle n'était pas moins remplie ni moins animée que le 25 février 1830 ; mais il n'y avait plus d'antagonisme classique et romantique » (repris dans *Histoire du romantisme*, Charpentier et Cie, Libraires-Éditeurs, Paris, 1874, p. 120).

⁵ Les références à l'œuvre fictionnelle indiquent successivement le titre et la pagination de l'extrait qui, sauf indication contraire, renvoie toujours à Théophile GAUTIER, *Romans, contes et nouvelles*, Pierre Laubriet (dir.) avec la collaboration de Jean-Claude Brunon, Jean-Claude Fizaine, Claudine Lacoste-Vesseyre et Peter Whyte, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome I et II, Paris, 2002.

⁶ *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, « Juin 1843 », IV, Éditions Hetzel, Paris, 1859, p. 57.

l'idéal de la jeunesse ; or ce conflit générationnel contamine jusqu'à l'écriture fictionnelle où les personnages, réfugiés dans une rétrospection achronique sous couvert d'échapper au temps, n'en demeurent pas moins soumis à l'autorité paternelle. La fonction antagonique du père des fictions de jeunesse métaphorise ce décalage générationnel dans la vie de l'artiste, attendu que l'un et l'autre font obstacle à l'ascension de leur lignage. Le nombre croissant des années développant exponentiellement expérience et sagesse consécutive, le cadet se trouve condamné par principe à subir l'autorité de son aîné. Dans la réalité romantique comme dans les contes gautieriens, qu'il s'impose en devancier authentique ou fictionnel, ce dernier fait œuvre de censeur : il réprovoque l'enthousiasme et les idéaux de sa filiation, entendue dans son acception métaphorique.

LE PAIR CLASSIQUE

En réaction à l'autorité classique se constitue une formation de jeunes artistes qui, en pleine période contestataire, propose à l'avenir des perspectives neuves, un rapport différent au monde et à l'art : la « génération de 1830 »⁷ soutient un renouvellement des formes de l'esthétique et de l'expression. Mais, face à des critiques réprimant de la jeunesse les aspirations novatrices, Gautier s'indigne de voir les artistes classiques, ses pairs précédents, monopoliser les chroniques panégyriques aux dépens de la fraîcheur et de la véhémence juvéniles. Dès sa préface à *Mademoiselle de Maupin*⁸, il se faisait le pourfendeur d'« un journal » qui « tue le livre » (p. 242) en gâtant sa réception, allant jusqu'à proposer de se passer des services de la presse. Les tirages, à l'époque, sont encore rares et les abonnements particulièrement coûteux, mais le développement de l'industrie

⁷ Dans un article sur « la génération de 1830 », José-Luis Diaz s'intéresse à « l'autogenèse de cette génération » qui se prête d'elle-même à une « représentation » « valant ici gage d'avance en matière de conscience collective ».

José-Luis DIAZ, « "Nous tous, enfants perdus de cet âge critique" : la "génération de 1830" par elle-même », *Romantisme*, 1/2010, n°147, p. 13-28.

Ces vers, de Gautier lui-même, et placés en épigraphe à « Sous la table » des *Jeunes-France*, manifestent l'angoisse autant que l'audace de cette jeunesse désenchantée :

Nous tous enfants perdus de cet âge critique
 Au bruit sourd du passé qui s'écroule au néant,

Dansons gaiement au bord de l'abîme béant. (p. 25)

⁸ On sait aujourd'hui que Gautier l'a écrite en réaction aux attaques menées par un journaliste du *Constitutionnel* contre l'une de ses « Exhumations littéraires » sur François Villon, publiée en janvier 1834 dans *La France littéraire* (les « Exhumations » seront regroupées en 1844 dans *Les Grottesques*).

Cf. René JASINSKI, « La préface de *Mademoiselle de Maupin* » (p. 189 et suivantes), in *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Librairie Vuibert, Paris, 1929.

journalistique sera exponentiel en quelques années seulement. Le jeune poète-critique ignore alors qu'il sera tributaire, sa vie durant, du rythme effrayant des rotatives. Pour mémoire, c'est Émile Girardin qui bouleverse le marché journalistique en proposant un journal qu'il veut objectif et surtout moitié moins cher que ses concurrents d'alors. Le 1^{er} juillet 1836, *La Presse* naissait avec ses réclames payantes, et les machines n'auront de cesse, dès lors, d'augmenter leurs tirages, passant de moins de 100 000 abonnés en 1836 à plus d'un million d'exemplaires quotidiens à la mort de Gautier. Journaliste, Gautier le demeurera jusqu'à la fin de ses jours et sa plume critique noircira encore des feuillets l'année même de sa mort. De 1831 à 1872, il ne cessa de payer son lourd tribut à la presse quotidienne, et sa production critique littéraire, artistique ou dramatique est considérable. En à peine plus de quarante ans, portraits contemporains, comptes rendus artistiques, salons et récits se côtoient dans près de trois mille publications⁹. À l'exception de ses Poésies de 1830 ou de *Mademoiselle de Maupin*¹⁰, on peut considérer que ce chiffre inclut la quasi totalité de son œuvre fictionnelle. Patrick Berthier parle de « préexistence journalistique de l'œuvre »¹¹. Dans un ouvrage plus récent, il constate, à la compilation d'une part de ses articles, « le goût de Gautier pour le beau trait, et sa défiance, finalement, à l'égard de la nouveauté, trop souvent synonyme à ses yeux de laideur »¹² : « [l]es grands esprits qui ne sont touchés que du beau, n'ont pas cette préoccupation du neuf qui tourmente les cerveaux inférieurs »¹³. Le neuf, selon lui, « la mode du jour », « vieill[it] promptement ; et si rien n'est plus beau que l'antique, rien n'est plus laid que le suranné »¹⁴. C'est précisément l'argument gautierien par excellence : le retour au passé, mais à un passé immémorial qui permet de freiner la course du temps, car « l'antiquité » demeure « éternellement jeune »¹⁵. Cet argument correspond à la

⁹ Sur le sujet, consulter le *Bulletin de la Société Théophile Gautier : Le Cotburne étroit du journalisme : Théophile Gautier et la contrainte médiatique*, dir. Martine Lavaud et Marie-Ève Thérénty, Société Théophile Gautier, n°30, 2008.

¹⁰ Il faudra attendre l'année suivante, 1836, pour voir émerger la mode des romans feuillets populaires.

¹¹ Patrick BERTHIER, « Gautier journaliste », in *Relire Théophile Gautier : le plaisir du texte*, Études réunies et présentées par Freeman G. Henry, Éditions Rodopi, Amsterdam, 1998, p. 51.

Il déplore les difficultés matérielles de la recherche liées à l'absence d'un ouvrage rassemblant l'ensemble de l'œuvre du journaliste.

¹² *Gautier Journaliste*, Articles et chroniques choisis et présentés par Patrick Berthier, Éditions Flammarion, Paris, 2011, p. 21.

¹³ Théophile GAUTIER, « Préface », in *Les Grottesques*, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, Paris, 1856, p. X.

¹⁴ *Ibid.*, p. IX.

¹⁵ Théophile GAUTIER, « Rapport sur les progrès de la poésie », p. 67-141, in *Rapport sur les progrès des lettres*, par MM. Sylvestre de Sacy, Paul Féval, Théophile Gautier et Édouard Thierry, à l'imprimerie impériale, Hachette et C^{ie}, Paris, 1868, p. 68.

base de son esthétique qui toute entière se réclame des canons d'une Antiquité célébrant les formes et louant le Beau. Hors du temps car multiséculaire, elle représente à ses yeux un gage de toute éternité indispensable à la construction d'un idéal de beauté pérenne. De fait, l'on ne s'étonnera guère de retrouver chez ses personnages une belle pompéienne, une grande courtisane vénitienne, une reine de Lydie ou une princesse égyptienne. En évoquant des périodes reculées, Gautier se prémunit d'une entropie incompatible avec l'idéal : la représentation de ces époques ancestrales lui permet de se rendre maître du temps, car le passé, dans son acception même, est révolu et ne change plus. Il convient toutefois de bien nuancer le propos : le passé trouve grâce aux yeux de l'esthète à proportion de son éloignement dans le temps. Si « le temps n'existe que par rapport à nous » (*La Presse*, 1836), il s'agit alors de se préserver de son passage en invoquant non la génération précédente, qui se place par rapport à la suivante et s'impose de même, mais bien les civilisations ancestrales qui semblent subsister dans un hors temps que compose une vaste collection de beautés éternelles. Latiniste érudit, le critique, comme le conteur fantastique, se réfère sans cesse aux génies antiques qui nourrissent son écriture ; les générations qui le précèdent, en revanche, lui semblent préjudiciables. Selon lui, elles monopolisent la plume des critiques contemporains dont il réprovoque les pratiques peu scrupuleuses consistant à porter aux nues les classiques passés au détriment de la jeunesse contemporaine :

Pour notre part, nous avouons que, malgré tout le respect que nous inspirent les anciens chefs-d'œuvre, nous aimerions autant autre chose. Nous ne portons plus les perruques in-folio, les justaucorps à crevés, les canons et les talons rouges de nos aïeux, pourquoi porterions-nous leurs tragédies et leurs comédies ? [...].

Corneille et Racine sont, personne n'en doute, de grands génies, d'illustres poètes, la gloire de leur époque, dont ils étaient l'expression vivante ; mais ne serait-il pas bientôt temps de les laisser tranquilles dans leur sereine immortalité ?¹⁶

S'il respecte et apprécie Corneille et son classicisme, le jeune romantique le considère toutefois comme un prédécesseur qu'il faut distancer pour se construire. Il soutient qu'il faut, comme « Molière, comme tous les auteurs de tous les temps possibles, [faire] sa cour à la jeune génération aux dépens de l'ancienne ». (*Mademoiselle de Maupin*, Préface, p. 217). Or les classiques, omniprésents et constamment cités en référence, freinent l'élan de la jeunesse romantique :

¹⁶ *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., p. 58.

Le fétichisme intéressé que l'on professe pour Corneille, Racine, et même Molière, a nui plus qu'on ne pense au développement de l'art moderne. Les louanges excessives et souvent inintelligentes qu'on leur prodigue, ajoutées à l'extrême injustice avec laquelle on traite les œuvres récentes, finissent par jeter dans le découragement les esprits les plus fermes et les plus courageux¹⁷.

La nouvelle génération subit non seulement l'influence de la précédente, mais en supporte également le poids. Aux « genoux »¹⁸ hostiles, Gautier reproche leur manque certain de complaisance à l'égard de la jeunesse artistique, incriminée pour sa fougue et vilipendée pour sa verve. Anciens contre modernes, classiques contre romantiques s'engagent dans un conflit générationnel :

Le monde vieillit, les siècles s'accumulent, et chaque jour s'étend la liste des noms et des faits à retenir. Il ne resterait plus de place à la génération présente pour se développer et vivre au soleil, si l'on ne mettait enfin trêve à ce respect chinois pour les ancêtres littéraires. Qu'on brûle de temps à autre des papiers d'or et d'argent devant leurs pagodes, mais qu'on ne traîne pas perpétuellement leurs momies au milieu de nous¹⁹.

C'est dans ce rapport de frustration que se construit la jeunesse littéraire et qu'elle tente de s'imposer face à ces patriarches artistiques, ces morts illustres « réduits à l'état de poussière impalpable »²⁰, qu'« il est si doux de louer » et « qu'on ne trouve jamais sur son chemin, qui ne vous gênent pas et vous dispensent de rendre justice aux mérites vivants »²¹. L'ascendant, quoique mort²² et enterré, ne

¹⁷ *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., p. 57-58.

¹⁸ Cf. « La légende du gilet rouge », X, in *Histoire du Romantisme*, op. cit., 2011, p. 133 :

[L]'école classique [...] étalait au balcon et à la galerie du Théâtre-Français une collection de têtes chauves [...]. Cela sautait si fort aux yeux, qu'à l'aspect de ces moignons glabres sortant de leurs cols triangulaires avec des tons couleur de chair et beurre rance, malveillants malgré leur apparence paternelle, un jeune sculpteur de beaucoup d'esprit et de talent, célèbre depuis, dont les mots valent les statues, s'écria au milieu d'un tumulte : « À la guillotine, les genoux ! »

¹⁹ *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., p. 57.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Dans son *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Lovenjoul rapporte ce « toast datant de jeunesse de Théophile Gautier, quand, romantique exalté, prétendant qu'il fallait tuer deux fois les écrivains classiques : eux d'abord et leur mémoire ensuite, il portait cette santé célèbre : "À la mort des morts !" » (Spoelberch DE LOVENJOL, « 1864 », in *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Tome second, Slatkine Reprints, Genève, 1968, p. 295).

La scène est ainsi rapportée par Gautier lui-même, tarbais d'origine, derrière un artifice de fausse modestie à la troisième personne :

cesse de nuire à l'épanouissement de sa descendance. Toujours la subordination hiérarchique contrarie la jeunesse et ses projets. Aussi le jeune Gautier, qui s'efforce de s'imposer devant les classiques, fait-il étroitement écho aux jeunes personnages de ses contes fantastiques, subissant les médiations d'un personnage – entendu comme expression de la censure – qui fait autorité et annihile l'idéal.

LE PÈRE FICTIONNEL

L'ascendant générationnel s'estime investi d'un droit de tutelle acquis au prestige des années et manifestement nourri d'expériences préalables. Il en est ainsi dans l'écriture fictionnelle dès 1834 : logé chez son oncle, le narrateur, jeune « conteur fantastique » qui emprunte aux éléments biographiques de son auteur, découvre une tapisserie mettant en scène Hercule filant aux pieds d'Omphale. La marquise de T*** s'y trouve représentée en reine de Lydie, s'élevant ainsi au rang de *illud tempus* mythologique qui lui assure des charmes éternels. Quittant à sa guise son support de soie, elle attend la nuit tombée pour rendre visite à son jeune prétendant, éperdument épris. Mais l'oncle ne tarde pas à découvrir ce singulier secret et, « d'un air rogue et sévère » (*Omphale*, p. 206), ordonne de rouler la tapisserie et de la faire disparaître au grenier : « [c]ette marquise de T*** est vraiment folle ; où diable avait-elle la tête de s'éprendre d'un morveux de cette espèce ? [...] elle avait pourtant promis d'être sage ! » (*Ibid.*). « Avait promis ? À lui sans doute. « D'être sage » ? Il semblerait que la nouvelle génération répète ce que la précédente aurait elle-même expérimenté, ayant eu le privilège d'éprouver à l'avenant les visites nocturnes de la marquise. . .

La structure narrative est sensiblement la même, deux ans plus tard, dans *La Morte amoureuse*. Un jeune curé rencontre la beauté idéale incarnée en Clarimonde le jour de son ordination ; empli d'un « amour insensé et furieux » (p. 526), il va dès lors mener une double vie : prêtre le jour, « seigneur, fin connaisseur en femmes » (p. 525) la nuit. L'abbé Sérapion, en père religieux, s'oppose à la relation que ce dernier entretient avec la belle vénitienne et se répand en invectives contre elle ; mais il a beau mettre « [s]on fils » (p. 542) en garde contre les manifestations vampiriques de la jeune femme, l'amoureux transi ne veut rien entendre. Jusqu'au jour où, au bord de l'épuisement cumulé par ses deux vies, il se laisse entraîner par l'abbé qui souhaite lui montrer l'état pitoyable du corps de son idéal au cimetière de ***, afin de mettre fin à cette relation en allant déterrer le

Un homme d'infiniment d'esprit [...] se trouvait dans un diner où l'on portait des toasts. Quand vint son tour, il leva son verre et dit avec cet accent méridional qui est un charme de plus : « À la mort des morts ! ». Cette plaisanterie a un sens profond.

Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, op. cit., p. 59.

cadavre de la jeune femme. Après avoir sensibilisé Romuald aux périls auxquels il s'expose avec la belle stryge, Sérapion intervient de manière radicale :

C'était un spectacle étrange, [...]. Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange, et sa figure aux grands traits austères et profondément découpés par le reflet de la lanterne n'avait rien de très rassurant. [...] Je regardais au fond de moi-même l'action du sévère Sérapion comme un abominable sacrilège, [...]. [...] [I]l aspergea d'eau bénite le corps et le cercueil sur lequel il traça la forme d'une croix avec son goupillon. La pauvre Clarimonde n'eut pas été plutôt touchée par la sainte rosée que son beau corps tomba en poussière ; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés. (p. 551-552)

En réduisant Clarimonde en poussière, Sérapion détruit moins la maîtresse de Romuald que l'idéal qu'elle représente : le temps qui l'avait préservée reprend alors ses droits et dérobe en un instant le corps sur lequel aurait dû s'opérer son passage putréfiant. Singulière inversion, le succube inspire la compassion au narrateur, face à un homme de Dieu sinistre qui semble présenter davantage de similitudes avec le diable qu'avec les anges. Le père, religieux, fait donc obstacle au personnage dans sa quête d'idéal, quand le narrateur semble éprouver plus de regrets pour sa belle que de contrition pour ses péchés : « je l'ai regrettée plus d'une fois » confie-t-il en épilogue, « et je la regrette encore » (p. 552).

Quand le narrateur du *Pied de momie* (1840), – jeune français qui n'est à nouveau pas sans rappeler Gautier – se trouve mis en présence de « la beauté parfaite » « rappelant le type égyptien le plus pur » (p.860), c'est cette fois le Pharaon, son père, qui se refuse à une union entre morte et mortel et se joue de l'audace du jeune français. La disproportion des âges, pourtant atténuée par l'ellipse temporelle qui met les personnages en présence de leur idéal de beauté, est avancée comme argument par un père à l'expérience multiséculaire : « vingt-sept ans! Et il veut épouser la princesse Hermonthis, qui a trente siècles ! » (p. 865). L'intervention de la figure paternelle contrecarre sans cesse les projets des personnages et rétablit systématiquement l'ordre temporel : le narrateur d'*Omphale* a laissé sa chance passer et s'estime désormais d'un âge trop avancé pour entreprendre une nouvelle liaison avec la marquise à la jeunesse éternelle, le jeune français du *Pied de momie* se voit refuser la main de la princesse car son père songe aux années qui les séparent et qui les sépareront (Hermonthis, parfaitement conservée, ne saurait s'accorder avec une génération qui néglige la conservation des corps) cependant que le corps de Clarimonde, sur l'entreprise de Sérapion, a subi en un instant les affres que le temps lui avait jusqu'alors épargnés. Si le

fantastique gautierien s'impose comme lieu privilégié de toutes les transgressions temporelles, il n'en demeure pas moins tributaire d'une certaine forme de l'autorité patriarcale.

Dans *Arria Marcella* (1852), la figure paternelle intervient également pour s'opposer à toute relation transgénérationnelle. Le constat est le même que celui de l'abbé Sérapion : « il faut employer les grands moyens, et rendre [le] néant [celui de la morte] palpable et visible à cet enfant fasciné » (p. 312) ; mais, ici, la Rome antique devient le théâtre d'une fiction assortie d'une réflexion déjà contenue dans l'évocation des lieux :

L'aspect de Pompéi est des plus surprenants ; ce brusque saut de dix-neuf siècles en arrière étonne même les natures les plus prosaïques et les moins compréhensives, deux pas vous mènent de la vie antique à la vie moderne, et du christianisme au paganisme (p. 289).

Le paganisme gréco-romain évincé par le christianisme répond, dans l'esprit de l'esthète, à l'anéantissement de l'idéal par une religion étrangère au Beau ; Octavien, prêt à se consumer d'amour dans les bras de son absolu féminin, est brusquement interrompu par l'irruption du père castrateur, Arrius Diomèdes, et Gautier de préciser au sujet de ce dernier : « il appartenait à la secte, tout récente alors, des disciples du Christ » (p. 311). Déplorant la disparition de l'esthétique antique, il condamne la religion chrétienne qu'il tient pour responsable de la ruine de l'empire gréco-romain. À « cette religion morose » (*Ibid.*) la belle pompéienne oppose l'amour de « la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir » (*Ibid.*). L'orientation rétrospective domine une écriture où le passé participe du présent : derrière le voile de la contemporanéité se cache la survivance de la beauté primitive. À l'instar de son personnage, dont il avoue n'être « pas loin de partager » « les croyances » (p. 309), Gautier n'a de cesse de chercher, parmi les formes actuelles, les indices d'une permanence passée. Ce faisant, il dérègle l'enchaînement chronologique du temps et l'envisage dénaturé : non plus comme une succession, mais bien comme une coexistence, une simultanéité temporelle qui suppose que le présent porte avec lui les témoignages et les vestiges de temps révolus. À l'ordre successif et continu du temps, Gautier oppose un temps hybride qui vérifie la rencontre invraisemblable des siècles et permet de lutter contre la nature évanescence de l'existence : le moulage d'une poitrine dans la lave cendreuse du Vésuve dépêche son protagoniste à rebours des siècles, auprès d'une belle païenne qui vérifie l'authenticité de la manœuvre. Dans un article intitulé « Gautier, *Arria Marcella* et le monde gréco-romain », Michel Brix analyse les dissensions esthétiques entre l'Antiquité païenne et la civilisation chrétienne dans la nouvelle pompéienne en particulier, et dans l'œuvre gautierienne en général :

Aux yeux de l'auteur, la doctrine chrétienne est coupable d'avoir écrasé le monde gréco-romain, lequel a entraîné dans sa chute le culte de la beauté physique. *Arria Marcella* renouvelle le récit de cet écrasement : pénétrant dans la pièce où s'étreignent la courtisane et Octavien, le père d'Arria prononce une formule qui, jointe à l'audition d'un lointain Angélu, anéantit la jeune femme et réduit son corps [en cendres] [...]. Or, pareille description ressemble fort à l'évocation, par un cicérone napolitain, des restes découverts dans la maison d'Arrius Diomèdes [...]. La scène d'exorcisme à laquelle assiste Octavien se rapproche donc de l'éruption du Vésuve, catastrophe qui dans le récit de Gautier devient le symbole de la destruction et de l'ensevelissement du monde ancien par le monde nouveau²³.

En confrontant la description première donnée par le cicérone des restes d'Arria Marcella et la tenue qu'elle porte une fois ressuscitée par l'amour d'Octavien, Brix en conclut congruement qu'Octavien, disposé par ses aspirations propitiatoires à se rallier à « l'idée d'évocation amoureuse qu'exprimait la jeune femme » (p.309), voit sous ses yeux se répéter l'éruption du Vésuve : « à Pompéi, celui qui ne regarde point les ruines avec "des yeux vulgaires" peut éprouver que le christianisme écrase encore le paganisme, que le site réitère inlassablement la scène de l'anéantissement du monde gréco-romain »²⁴. L'Histoire se répète pour qui est inspiré. Aussi, si l'idéal peut être entrevu fugitivement, il manifeste sa nature évanescence pour faire naître le désir dans le cœur de l'homme, puis y laisser les regrets en le rendant à son présent maussade : « [e]n désespoir de cause, Octavien s'est marié dernièrement à une jeune et charmante anglaise. [...] Mais comment pourrait-elle s'aviser d'être jalouse de Marcella, fille d'Arrius Diomèdes, affranchi de Tibère ? » (p. 314). Par extension, il en est de même, dans l'esprit de Gautier, entre christianisme et paganisme qu'entre réalité triviale et idéal antique : le père symbolique, réel ou fictionnel, met fin aux ambitions artistiques et à la quête esthétique de sa descendance.

Le chroniqueur de son époque qui, sa vie durant, se verra livrer à la postérité quelques échantillons circonstanciés de son siècle, propose de rompre avec l'ascendant classique pour remonter une distance séculaire immensurable. Seulement, en s'avisant d'un expédient pour parer à une réalité prosaïque dominée par les prestigieux classiques, il ne peut se dérober totalement à l'emprise, quelle qu'elle soit, de ses aînés : « [d]ans l'art comme dans la réalité », écrira-t-il en 1868

²³ Michel BRUX, « Gautier, *Arria Marcella* et le monde gréco-romain », p. 99-110, in *Retours du mythe. Vingt études pour Maurice Delacroix*, Éd. Chr. Berg, W. Geerts, P. Pelckmans, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1996, p. 103-104.

²⁴ *Ibid.* p. 107.

dans son « Rapport sur les progrès de la poésie », « on est toujours fils de quelqu'un, même quand le père est renié par l'enfant [...] »²⁵. L'ascendant parasite le présent, risquant par là même de nuire à l'épanouissement de la jeunesse, à la reconnaissance de ses prétentions et à la notoriété qu'elle serait en droit d'espérer. En 1844, dans *Les Grottesques*, Gautier cherche moins à réhabiliter les poètes de second ordre qu'à remettre en question une approche critique de la singularité de l'expression littéraire, et notamment les motifs arbitraires qui font et défont les postérités artistiques : « les admirations et les mépris sont toujours excessifs. [...] On dirait que, dans le but de s'épargner la peine de juger les titres de chacun, on adopte un écrivain quelconque pour se débarrasser des autres ! »²⁶. S'il s'appuie sur un passé multiséculaire et s'efforce de rompre avec les classiques, Gautier n'en reste pas moins un fervent défenseur de son époque qui soutient ses pairs artistes et promeut l'enthousiasme et le talent de ses contemporains²⁷. Comme un ultime pied de nez à la critique littéraire, l'un de ses tout derniers articles, rédigé quelques mois avant sa mort et consacré au Salon de 1872, prend valeur d'épithète : « Ceux qui seront connus », et Gautier de conclure, comme héritage testamentaire et en guise d'inversion générationnelle : « [i] serait pour une fois intéressant de faire asseoir à la place de ceux qui sont connus, ceux qui seront connus »²⁸.

²⁵ *Op. cit.*, p. 71.

²⁶ *Les Grottesques*, *op. cit.*, p. VIII.

²⁷ En 1868, préfaçant un catalogue de vente pour une collection signée de grands peintres de son temps, Gautier encourage « le goût intelligent de distinguer, à mesure qu'ils se produisent, les ouvrages des peintres contemporains, d'y démêler les qualités que la postérité y reconnaîtra, d'apprécier des talents et des noms dont la gloire est en train de s'établir, exaltée par les uns, critiquée par les autres; de former son jugement soi-même au lieu d'accepter des réputations toutes faites léguées de siècle en siècle, et d'encourager la génération d'artistes avec laquelle on vit ».

Ce texte, daté du 17 décembre 1868, a été repris dans un recueil intitulé *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique* (G. Charpentier Éditeur, Paris, 1883, p. 291).

²⁸ *L'Illustration*, du 8 juin 1872, repris dans *Gautier journaliste*, *op. cit.*, p. 388.

