

SOMMAIRE

Dossier élaboré à l'occasion d'une journée d'études organisée au RIRRA 21 lors des rencontres Montpellier / Sherbrooke les 27 et 28 juin 2013, sous la direction de Corinne Saminadayar-Perrin (université Montpellier 3/RIRRA 21).

Introduction : *Théophile Gautier, un conquistador de l'histoire littéraire* par Corinne SAMINADAYAR-PERRIN (Université Montpellier 3/RIRRA 21) 7

« *Fantasque par boutades* ». *Les Jeunes-France, une histoire littéraire pré-médiatique ?* par Myriam ROCHEDIX (Université Jean-Monnet / UMR LIRE), 29

Bibliophilie ou histoire de la littérature ? Les Grotesques de Théophile Gautier par Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN (Université de Picardie Jules-Verne/ CERR/ CERCLL) 53

L'Invention médiatique de l'échec littéraire par Martine LAVAUD (Université Paris IV-Sorbonne/EA 4503), 69

Théophile Gautier au Moniteur universel : la « mélancolie rêveuse » du critique par Sandrine CARVALHOSA (Université Montpellier 3 / RIRRA 21) 83

L'histoire littéraire et les vertus de la répétition, ou comment se façonnent les légendes par Anne GEISLER-SZMULEWICZ (Université d'Évry / CERILAC), 103

Gautier théoricien de la décadence par Aurélia CERVONI (Université Paris IV-Sorbonne/EA 4503)..... 123

Les progrès de la poésie en 1867. *Portrait de Gautier en grand rapporteur*, par Pascal DURAND (Université de Liège) 139

VARIA

Écrivain, photographe et éditeur au fil de l'eau par François BRUNET (Université Montpellier 3)..... 157

<i>Les Distances infranchissables : l'écriture d'une ville dans Constantinople</i> par Michael DESPREZ (Université Sophia/Tokyo)	173
<i>L'exotisme de Théophile Gautier : à la recherche de la souveraineté</i> par Serge ZENKINE (Université des sciences humaines/RGGU)	191
<i>Au fil de la description : Le Musée du Louvre de Théophile Gautier</i> par Marianne SIMON-OIKAWA (Université Sophia/Tokyo).....	207
<i>La remise en vente par Magen des deux ouvrages de Théophile Gautier</i> <i>édités par Renduel (Les Jeunes France et Mademoiselle de Maupin)</i> par Éric BERTIN	221
COMPTES RENDUS/ACTUALITÉ BIBLIOGRAPHIQUE	225
INFORMATIONS.....	239
BULLETIN D'ADHÉSION	241

Introduction

Théophile Gautier : un conquistador de l'histoire littéraire

Par Corinne SAMINADAYAR-PERRIN

« Ce qu'il faut de courage obstiné pour lire de pareilles inepties ne se peut concevoir que par ceux qui ont l'habitude de ce genre de recherches. »

T. Gautier, *Les Grottesques*, « Georges de Scudéry » [1835]

La presse du XIX^e siècle est l'atelier où s'invente, s'élabore, s'expérimente l'histoire littéraire en formation. Dans cet atelier de pensée et d'écriture, Théophile Gautier a occupé quasiment tous les postes : feuilleton dramatique, chronique littéraire, critique d'art, galeries de portraits, mémoires et histoire du romantisme. Avec une infatigable inventivité, il s'est forgé un outillage intellectuel et formel novateur pour appréhender historiquement les faits culturels. Immergé comme journaliste dans le mouvement contemporain des lettres et des arts, le critique sait aussi s'en distancier, lorsqu'il publie des textes-bilans qui sont autant de retours problématisés sur l'histoire littéraire récente : le *Rapport sur les progrès de la poésie française* (1868), les nécrologies de Balzac ou de Baudelaire, l'*Histoire du romantisme* (1872)... Dans l'œuvre de Gautier, l'histoire littéraire, pratique polymorphe et expérimentale, se déploie volontiers dans des espaces insolites ou marginaux : les récits brefs qui composent *Les Jeunes-France* proposent une histoire littéraire immédiate restée au stade du miroir ; le roman du *Capitaine Fracasse* reprend et prolonge, à distance, l'inspiration excentrique des *Grottesques* ; les jeux d'épigrammes et les allusions intertextuelles dessinent toutes sortes de logiques souterraines, invisibles et pourtant actives dans l'évolution littéraire.

L'œuvre de Gautier offre ainsi un point d'optique incomparable pour analyser l'émergence, sur le temps long, de la discipline que la fin du siècle identifiera comme histoire littéraire. Bien avant Saint-René Taillandier dont Luc Fraisse étudie les travaux¹, le trublion au gilet rouge invente une histoire littéraire « interstitielle », attentive aux écrivains mineurs et au substrat culturel qui nourrit les chefs-d'œuvre. « Militant du romantisme² », le critique est particulièrement sensible au rôle des sociabilités littéraires dans le mouvement esthétique d'ensemble comme dans la trajectoire des individus. Promoteur d'une histoire culturelle totale, Gautier envisage le fait littéraire comme corrélé aux évolutions globales des pratiques et des représentations ; opérant une véritable révolution copernicienne, il replace le champ littéraire dans l'ensemble des systèmes politique, social, économique qui lui donnent sens et signification – son activité de critique d'art, comme l'obligation de rendre compte de toutes sortes de spectacles para-littéraires (ballets, vaudevilles, spectacles de cirque et pantomime), l'amènent à décroquer la réflexion et à interroger les rapports entre la littérature légitimée et ses « autres ».

8 - Autour de 1830, Gautier se rêve en conquistador de l'histoire culturelle, infatigable aventurier des littératures perdues, découvreur enthousiaste de beautés scandaleuses et de chocs esthétiques inédits : les excentriques capitans de la littérature qui peuplent *Les Grottesques* sont les compagnons des Jeunes-France, héroïques et burlesques phalanges de l'avenir. Une fois attelé à la noria du feuilleton, Gautier n'abandonne ni sa fidélité militante au romantisme, ni ses exigences artistiques : en analysant l'histoire culturelle du contemporain, consternante d'ineptie et de nullité, le critique peut déceler les virtualités, les promesses, voire les rémanences qui esquissent d'autres lignes, d'autres logiques, d'autres promesses. Car le triomphe des industries culturelles naissantes, corrélé à la médiatisation de la littérature et de l'écrivain, occulte d'autres mouvements littéraires sous-jacents, indétectables pour l'actualité immédiate du feuilleton, et soudain révélés par un événement culturel inattendu : l'usage des focales multiples et d'empans chronologiques variés permet de saisir ces forces souterraines structurantes, qui expliquent le présent et fabriquent l'avenir.

Les Grottesques, un manifeste précurseur

Combattant en première ligne dans la phalange romantique, le jeune Gautier – précurseur du *storytelling* ? – fait de l'histoire culturelle fictionnalisée une arme médiatique redoutable. Il investit le champ polémique de la petite presse, pour croiser et confronter deux formes de récit légendaire : *Les Jeunes-France, romans goguenards* mettent en scène, sur le vif, le spectacle burlesque et provocant qu'offre l'avant-garde artistique ; *Les Grottesques*, sous prétexte d'exhumations littéraires, ressuscitent un bataillon de *minores* qui, enterrés vivants par l'histoire des vainqueurs (les troupes classiques menées par Boileau), reviennent pour reconquérir leur place, dans le passé et dans le présent.

Les articles qui composent *Les Grottesques* manifestent un important changement de paradigme. Le narrateur se présente parfois sous les traits très reconnaissables du bibliomane, figure typique en ce début de la monarchie de Juillet ; ainsi, c'est d'abord le corps textuel de Scalion de Virbluneau qu'il évoque dans ses propres pages, le livre valant comme métonymie d'un écrivain et d'une époque. Ce modèle archéologique, attaché aux œuvres du passé comme à autant de vestiges d'une civilisation engloutie, s'impose dès la Restauration, et reste très prégnant jusqu'à la fin du Second Empire : « La bibliophilie d'un Nodier ou d'un Monselet, et par conséquent les textes d'histoire littéraire qui en ont résulté, sont l'effet différé du démantèlement des collections naguère privées, et du développement des marchés clandestins qui s'en est suivi. Le bibliomane est au livre ce que l'antiquaire est au vestige : une sorte de collectionneur et de conservateur d'un patrimoine à rassembler, à inventorier³. »

Mais la fascination pour l'objet ne débouche pas seulement, chez Gautier, sur la composition d'un cabinet de curiosités littéraires ; le vestige entraîne un processus de résurrection intégrale, le texte revenant à la vie en même temps que l'écrivain. Si bien que l'histoire littéraire des marges, ainsi comprise, restaure une authentique relation esthétique (voire érotique) ; l'œuvre méconnue ou oubliée ressurgit dans une radieuse et virginalité disponibilité : « Une étude charmante et curieuse, c'est l'étude des poètes du second ordre : d'abord, comme ils sont moins connus et moins fréquentés, on y fait plus de trou-

vailles, et puis l'on n'a pas pour chaque mot saillant un jugement tout fait ; l'on est délivré des extases convenues, et l'on n'est pas obligé de se pâmer et de trépigner d'aise à de certains endroits, comme cela est indispensable pour les poètes devenus classiques⁴. »

Ainsi dépoussiéré, le passé pré-classique oblige à réinterroger les hiérarchies. Les martyrs de Boileau réclament justice et crient vengeance, mais eux-mêmes sont entourés de bataillons anonymes d'inventeurs hardis, de créateurs originaux, qui n'eurent même pas les honneurs immortalisants de l'injure. Pour un Scarron, combien de burlesques oubliés, engloutis, effacés ! L'économie de la mémoire collective est sans pitié : « La mémoire humaine, déjà surchargée de tant de noms, en choisit ordinairement un pour chaque genre, et le lègue d'âge en âge, sans aucun examen. Un travail amusant pour quelqu'un qui aurait du loisir, et qui ne craindrait pas de traverser et de remonter quelquefois le torrent des idées reçues, serait la révision des arrêts portés par les contemporains ou la postérité⁵. » Ce procès en appel ne vise pas seulement à réparer les torts dont furent victimes les écrivains du passé ; il fait aussi justice de certains préjugés dont on lapide volontiers les contemporains. En rectifiant les perspectives imposées par les classiques, on réévalue les vertus de la fécondité que contemporains de la « littérature facile », Nisard en tête, reprochent à la modernité : « Tous les grands génies ont produit énormément, et il n'y a jamais eu de mérite à rester fort longtemps à faire peu de chose, quoi qu'en puissent dire et Malherbe et Balzac, et tous [!]es littérateurs difficiles⁶. »

C'est toute une proto-histoire de l'avant-garde romantique qui, en écho aux *Jeunes-France*, ressurgit dans les envers du mythe classique forgé par Boileau et ses épigones. Les perruques revendiquent l'exclusivité de la grande tradition nationale française ? Point du tout ; le classicisme n'est qu'un moment circonscrit de l'histoire culturelle, qui d'ailleurs n'a jamais régné sans partage. Saint-Amant, dans la préface du *Moïse sauvé*, défend ses choix esthétiques avec l'ardeur d'un chevalier chevelu à la bataille d'*Hernani* : « Quel courage ! que de paradoxes inouïs et déchargés à bout portant ! Comment ! dès qu'une chose convient aux personnes, aux temps et aux lieux, il est peu important qu'Aristote l'approuve ou non ! [...] Vous prêchez le vers brisé à césure mobile et à chute irrégulière, et tout cela ni plus

ni moins qu'un jeune romantique moderne⁷ ! » À ces anachroniques poussées romantiques, Gautier propose deux explications concurrentes. La première assimile le romantisme à une tendance transhistorique pourvue de caractères propres (le goût pour l'irrégularité, l'asymétrie, l'excès, l'esthétique du choc...), mais aptes à s'incarner dans toutes sortes de formes textuelles et de courants littéraires. À lire Théophile de Viau, on croirait avoir affaire à un contemporain : « Ces lignes ont été écrites au commencement du XVII^e siècle, et, en vérité, on les croirait détachées de la préface de quelque livre romantique éclos d'hier ; elles montrent que la lutte des deux principes a existé de tous les temps, que la perruque n'est pas une invention moderne, et qu'elle subsiste depuis la confection du monde⁸. » Lorsque les militants de l'histoire littéraire positiviste, dans le sillage de Lanson, redécouvriront ces mêmes auteurs, ils reprendront ce système explicatif⁹, lequel a le mérite (dans leur perspective) de proposer une version réconciliée de l'histoire culturelle nationale, en vue de la refondation républicaine dont participe leur projet éducatif.

Deuxième possibilité : l'histoire culturelle longue serait trouée, discontinue, traversée de ruptures – si bien que les effets esthétiques induits par un authentique novateur s'exerceraient indirectement, à distance : « Théophile est un véritable grand poète, et son influence, bien que souterraine et inexplicquée, est très sensible sur la littérature actuelle¹⁰. » Théorie conjuratoire pour les petits romantiques, qui vivent dans la hantise d'un effacement en simultané (non seulement par la partie adverse, mais par leurs prestigieux aînés : situation sans issue).

En détectant des poussées romantiques à l'époque baroque, voire en plein triomphe du classicisme absolu, Gautier va plus loin que Stendhal qui, dans *Racine et Shakespeare*, défendait la paradoxale modernité de l'auteur de *Phèdre*, capable de sublimer littérairement les modèles comportementaux et psychologiques dictés par la politesse de cour. À la suite de Sainte-Beuve, Gautier rappelle que les classiques, en rompant avec l'esthétique de Ronsard, furent en leur temps des vandales, des brigands de la pensée : « Malherbe qui ébranla le premier l'idole, Boileau qui acheva de la déraciner de son piédestal, et qu'on regarde à présent comme des perruques étaient en ce temps les novateurs, les blasphémateurs, les *romantiques* [...] et ils traitaient

les *bustes* aussi cavalièrement que jamais *Jeune-France* n'a traité Racine¹¹. » Manière efficace de dénaturiser l'histoire littéraire nationalisée, laquelle n'est jamais qu'une version possible – celle qui a su s'imposer.

Au-delà de cette vocation militante, *Les Grottesques* réclament une véritable refondation méthodologique de l'histoire culturelle, à l'instar de la révolution qui a marqué l'historiographie libérale et romantique. De même qu'Augustin Thierry et Michelet ont su ressusciter l'histoire des peuples, ignorée par les chroniqueurs attachés aux seules dynasties royales, Gautier revendique une radicale démocratisation des perspectives : « [La critique] ne prend cure que des grands seigneurs de la poésie, et s'enquiert assez peu du populaire et du bourgeois. C'est comme les historiens qui s'imaginent avoir fait l'histoire d'une nation quand ils ont écrit la biographie d'un prince¹². » Or, cette vision monarchique (voire mystique) du champ littéraire amène à séparer artificiellement les artistes les plus consacrés du substrat intellectuel et culturel d'où ils sont issus, et dont ils sont l'expression – de même que les grands hommes, pour les historiens romantiques, résumet et synthétisent leur époque. Si bien que l'étude des *minores* ressuscite l'ensemble des échanges et des circulations intertextuelles dont les chefs-d'œuvre sont issus. Pour comprendre en quoi les génies n'ont « rien de commun », il importe d'abord de les resituer dans le champ culturel dont ils participent : « L'on se laisse trop facilement aller à cette croyance, qu'un siècle littéraire était rempli par les cinq ou six noms radieux qui en survivent. Vues à distance, ces grandes images s'isolent, et il semble qu'elles n'aient rien eu de commun avec leurs contemporains. – Rien n'est plus faux. L'on est tout étonné de rencontrer le style de Corneille dans les écrits les plus insignifiants de cette époque, et le vers du cul-de-jatte Scarron ressemble terriblement à du Molière, qui, lui-même, a des tours que ne désavoueraient pas les Précieuses dont il se moque¹³. »

Outre ces parentés inattendues, le changement de focale révèle également la valeur heuristique de l'étude des *minores* : plus ordinaires que les génies de premier plan, ou du moins appréhendés comme tels, ils reflètent mieux les tendances de leur époque, de même qu'un phénomène quotidien révèle plus clairement les pratiques sociales qu'un événement exceptionnel. La lecture de l'*Alaric*

de Scudéry révèle, n'en déplaie à Boileau, des charmes imprévus : « [Ce poème] représente beaucoup plus exactement l'époque où il a été composé qu'aucun des ouvrages qui lui sont supérieurs. – On sent bien le Louis XIV et sa cour à travers tous ces princes goths et ces seigneurs scandinaves [...] Dessin, costume, couleur, architecture, paysage ; l'époque s'y reflète, entièrement, jusque dans les moindres détails¹⁴. » Quant aux artistes enthousiastes qui exagèrent jusqu'à la caricature l'esthétique qu'ils idolâtraient, ils permettent de comprendre « comment [l]es meilleures qualités deviennent des défauts énormes en étant poussées à l'excès »¹⁵. Gautier préfigure ainsi l'une des intuitions les plus novatrices de Sainte-Beuve, lequel propose d'« étudier les talents dans leur postérité morale, dans leur disciples et leurs admirateurs naturels »¹⁶ : ceux-ci accentuent voire déforment, comme des miroirs grossissants, les qualités des maîtres qu'ils se sont donnés.

Ce renversement démocratique de l'histoire littéraire inaugure une sociologie des pratiques et des usages de la littérature. Prendre acte de la réalité concrète d'un champ culturel donné, dans toutes ses dimensions, oblige à réfléchir sur la définition même de la valeur et des hiérarchies esthétiques. Car ces *minores* ne sont devenus tels qu'au terme d'un processus actif de relégation orchestré par le camp adverse ; en synchronie, on assiste à de singuliers renversements d'échelle, qu'on ne saurait négliger comme aberrants ou inexplicables : « Quelques-uns [de ces *minores*] ont joui, en leur temps, d'une grande réputation ; des gens instruits, pleins de goût et de jugement, des personnes de qualité, ayant l'usage du monde et de la cour, leur ont trouvé du talent, du génie même [...] Nul ne dupe entièrement son époque, et, dans les réputations les moins fondées, il y a toujours quelque chose de vrai ; un public n'a jamais complètement tort d'avoir du plaisir¹⁷. » Scudéry, un classique manqué ?...

- 13

L'impossible histoire de l'art dramatique

Devenu titulaire du feuilleton dramatique à *La Presse* puis au *Moniteur universel*, Gautier occupe un poste à la fois prestigieux et paradoxal. La critique théâtrale possède une place privilégiée dans le journal, au point que l'actualité dramaturgique représente, pour une

large part du public, l'essentiel de la vie culturelle : « Comptes rendus, annonces, bruits de coulisse : les spectacles tiennent une place considérable des premières aux dernières pages du journal au XIX^e siècle. La critique théâtrale l'emporte, quantitativement, sur la critique littéraire et constitue même aux yeux d'Émile Zola, en 1876, "la seule critique existante"¹⁸. » Chaque lundi, le feuilletoniste écrit, en direct et quasiment en simultané, ce qu'on pourrait qualifier d'histoire littéraire – si le théâtre appartenait à la littérature. Ce qui semble pour le moins douteux. Gautier le répète volontiers : le théâtre, parce qu'il est le plus matériel et le plus social de tous les arts, souffre d'une incapacité structurelle à l'inventivité ou à l'originalité. À l'âge de la médiatisation de masse et des industries culturelles naissantes, ce phénomène s'impose avec une particulière acuité, mais la question est plus fondamentale ; elle tient à la nature même des arts du spectacle. C'est pourquoi « la nature fantasque et irrégulière de son esprit » écarte (déjà !) Théophile de Viau de l'écriture dramaturgique : « L'innovation au théâtre est la plus difficile et la plus dangereuse de toutes [...] Dans toute rénovation littéraire, le théâtre est toujours l'arrière-garde : l'ode ouvre la marche, donnant la main au poème, son frère cadet ; le roman vient ensuite ; le théâtre se traîne à pas inégaux, *non passibus aequis*, à quelque distance de celui-ci¹⁹. »

Aussi le lundiste a-t-il affaire à des productions hybrides, aux frontières du littéraire – d'où la distinction entre le commentaire portant sur le spectacle (où les remarques sur les décors, les costumes, les acteurs jouent un rôle important) et le commentaire critique sur l'œuvre. Au sujet du *Château de ma nièce* de Mme Ancelot, un faux Marivaux outrageusement kitsch, Gautier écrit (perfidement) : « La pièce vient de paraître, et c'est pour nous une occasion d'y revenir. À l'impression, beaucoup de détails estompés par la perspective théâtrale se ravivent et prennent de la netteté. Ce n'est guère que sur le livre qu'on peut juger définitivement du style d'une comédie ou d'un drame. Une pièce de théâtre n'a de valeur littéraire que du moment où elle est imprimée²⁰. » Valeur dont le critique, en l'occurrence, fait promptement justice. Avec un sens très sûr du contournement ironique, le lundiste souligne l'indigence littéraire de la production contemporaine en réservant ses éloges stylistiques... à un « drame à grand spectacle » donné au Cirque-Olympique ! Cette œuvre d'Ani-

cet-Bourgeois cristallise, dans son seul titre, la quintessence de la couleur locale importée de l'historiographie romantique : « D'jenguiz-Kahn n'est autre que Gengis-Khan, barbarisé et chinoisé à l'imitation de M. Augustin Thierry qui a si bien restitué leurs véritables noms aux princes francs, gaulois et celtes qu'à moins de savoir le haut-allemand ou le théotisque, il est impossible d'en reconnaître un seul. Ce D et ce J, séparés par une apostrophe, prêtent au nom du conquérant tartare quelque chose d'étrange et d'incongru qui lui sied on ne peut mieux, et l'on ne saurait que louer M. Anicet-Bourgeois d'avoir bourré le nom de son héros de toutes ces romantiques consonnes²¹. » Le génie de l'affiche serait-il le seul point de contact entre le théâtre contemporain et la littérature ?

Rares sont, dans un tel contexte, les points d'accroche où le feuilletoniste peut attacher une réflexion historique sur le développement passé ou présent de l'art dramatique. Fidèle au militantisme romantique, l'auteur des *Grotesques* ne manque pas de célébrer, à l'occasion, toute résurgence sur scène de formes dramaturgiques étrangères au modèle classique ; il profite de la redécouverte du *Véritable Saint-Genest* de Rotrou à l'Odéon en 1845 pour esquisser une « contre-histoire du théâtre »²², en réponse à l'offensive néo-classique activement menée depuis deux ans par les partisans de Ponsard. L'opéra *Guido et Ginerra ou la Peste de Florence* permet également au critique une charge anti-aristotélicienne à portée très générale : « Le livret est bien coupé, quoiqu'il eût gagné à n'avoir que quatre actes ou même trois, nombre essentiellement théâtral, car il contient l'exposition, le nœud et le dénouement ; c'est la seule coupe rationnelle et, sur cinq actes, il y en a toujours deux qui ne renferment que des longueurs ou des préparations fastidieuses²³. »

Ce à quoi est forcé de s'intéresser le feuilletoniste n'a qu'un rapport lointain, épisodique, avec la littérature : le critique se voit donc obligé de redéfinir son objet et ses critères d'investigation. Le bilan de l'année 1838 permet à Gautier de tracer une frontière nette entre création artistique et production culturelle de masse : « [Jetons] un coup d'œil sur l'état de l'art dramatique en France. Nous sommes fâchés de le dire, la situation est loin d'être brillante : c'est une décadence complète ; la manufacture envahit tout ; une pièce se fabrique absolument comme un habit : l'un des collaborateurs prend la me-

sure de l'acteur, l'autre coupe l'étoffe, et le troisième assemble les morceaux ; l'étude du cœur humain, le style, la langue, tout cela est regardé comme rien ; la collaboration, pour une œuvre de l'intelligence, est quelque chose d'incompréhensible, et dont il ne peut ressortir que des produits hybrides et monstrueux [...] Le génie est essentiellement solitaire²⁴. »

16 - Premier facteur de décadence : la place désormais prépondérante accordée aux acteurs de premier plan, favoris du public et rois de la scène. Carcassiers, dialoguistes et autres industriels du spectacle travaillent à mettre en valeur la célébrité du jour, lui fabriquant sur mesure un rôle et une pièce pour l'enchâsser. À quoi s'ajoute une désastreuse tendance à la répétition : « Les succès au théâtre deviennent de plus en plus des succès d'acteurs ; le génie de l'auteur dramatique consiste à créer des rôles, ou plutôt à copier des rôles ; car tout acteur se réduit à un rôle, qu'il s'agit de reproduire en différents ouvrages [...] De plus, il faut que cela devienne une sorte de monologue, au travers duquel les autres acteurs ne fassent que jeter quelques répliques banales²⁵. » Ainsi compris, l'art dramatique devient une succursale des spectacles de cirque, où l'acteur tient le rôle du cheval Rigolo – sans en avoir la grâce ni le séduisant mutisme. Le triomphe de *Ruy Blas* suscite une double lecture : en tant que manifeste esthétique et politique du drame romantique, c'est un authentique événement littéraire, mais le public vient aussi applaudir la métamorphose de Frédérick Lemaître, Robert Macaire de légende, en « ver de terre amoureux d'une étoile »²⁶. Gautier, qui suit de près les grandes manœuvres médiatiques que mènent les adversaires du romantisme (promotion de Rachel, campagne en faveur de Ponsard bien avant la première de *Lucrèce*...), ne sous-estime pas l'influence spécifiquement esthétique d'une star, sur la courte et la moyenne durée : « Nous disions tout à l'heure que M^{lle} Rachel n'avait exercé aucune influence sur la littérature contemporaine : nous avons parlé d'une manière trop absolue : elle ne s'y mêla pas, il est vrai, mais en ressuscitant la vieille tragédie morte, elle enraya le grand mouvement romantique qui eût peut-être doté la France d'une forme nouvelle de drame [...] Par sa beauté, par son génie, elle fit revivre l'idéal antique, et donna le rêve d'un art plus grand que celui qu'elle interprétait²⁷. »

Encore l'acteur, par son statut d'interprète, peut-il revendiquer le statut d'artiste ; un degré plus bas, la pièce est tout entière « disposée pour des machines et des décorations »²⁸, la fable et les dialogues servant de vagues prétextes à toutes sortes d'effets spéciaux avant la lettre. La fonction-auteur (fonction sacrée...) n'en sort pas indemne : « Tout le mérite en revient au décorateur et au machiniste ; le public a si bien compris cela que, sans vouloir entendre le nom des auteurs, il a redemandé le machiniste à grands cris. On lui a apporté le machiniste, qui se nomme M. Sacré ; ledit M. Sacré, qui n'était pas préparé à une telle ovation, a paru avec un majestueux gilet de tricot et une casquette de loutre non moins recommandable²⁹. » Enregistrant cette évolution, le critique reconsidère sa mission. L'histoire de l'art dramatique se confond avec l'histoire des décors, dont le feuilletoniste suit le devenir (calamiteux) en temps réel. Car le bric-à-brac et la guenille déteinte colonisent les planches. Le théâtre de la Porte Saint-Martin campe toutes ses créations sous le même ciel usé, au bord de la même mer décatie : « La décoration se compose de la *mer* du dernier acte de *Matéo*, rafraîchie pour la circonstance et réchampie d'une teinte vert bouteille frangée de gros bouillons d'écume ; les *ficelles* ont été supprimées, en sorte que cette mer est immobile, et présente au regard le coup d'œil pittoresque d'un tapis de billard sur lequel on aurait cardé un matelas. Le *ciel* n'est pas retouché, et son azur est constellé et géographié çà et là d'un nombre de taches d'huile assez considérable pour en troubler la sérénité. Au prochain ouvrage qu'il montrera, M. Harel se décidera probablement à faire repeindre son pauvre *ciel* hors de service, plus râpé et plus étoilé de graisse que l'habit d'un poète du XVIII^e siècle ; mais alors la *mer* sera usée, le *ciel* aura perdu tout son bleu, et représentera au naturel une vaste toile à torchon, et ainsi de suite, jusqu'à la consommation des siècles et de la décoration qui ne peut beaucoup tarder³⁰. »

L'industrialisation de la production et la médiatisation de la vie littéraire, caractéristiques de la monarchie de Juillet, ont eu pour catastrophique conséquence, aux yeux du combattant d'*Hernani*, d'enrayer le processus enclenché par l'avant-garde romantique autour de 1830. Ce mouvement de fond s'est trouvé dévié, brisé, et finalement effacé par les nouvelles conditions dictées par les industries culturelles

naissantes. Car Gautier ne s'y trompe pas : l'offensive néoclassique et les champions de Ponsard ne sont pas responsables du recul du drame sur les scènes françaises ; la forme emblématique de la modernité a succombé à la concurrence victorieuse du mélodrame, son aîné et son double, ainsi qu'à la montée en puissance des « pièces bien faites » produites en grande série. Et le lundiste de déplorer ce blocage dans l'histoire du théâtre romantique, seul réel point de contact entre les arts du spectacle et la littérature proprement dite : « Le mouvement si énergiquement imprimé à l'art dramatique par *Christine, Hernani, Henri III*, ne s'est pas continué ; nous avons cru un moment que nous allions avoir un théâtre moderne ; mais nos espérances ont été trompées : les deux chefs qui s'étaient vaillamment portés en avant, la bannière d'une main et l'épée de l'autre, ont été lâchement abandonnés par leurs troupes ; quand ils se sont retournés, ils se sont vus seuls. Il est bien étonnant que MM. Hugo et Dumas n'aient produit dans le drame aucun élève remarquable. Nous croyons que les directeurs de théâtre y sont pour beaucoup³¹. » Résultat : de curieuses asynchronies, des effets de retard préoccupants.

18 - La courageuse traduction d'*Othello* par Vigny attend plus de trente ans avant d'être ressuscitée sur un théâtre de boulevard ; sa préface-manifeste continue, en 1863, à être d'actualité³². Comme si l'histoire de la modernité dramaturgique s'était brutalement, inexplicablement interrompue.

D'où la vigilance du feuilletoniste, attentif à toute résurgence manifestant la reprise du mouvement littéraire au théâtre. Célébrant le triomphe de *Patrie !* de Victorien Sardou, Gautier réactive les métaphores guerrières mobilisées pour chanter les héros du romantisme 1830³³. Pour le lundiste, la chaîne des temps, quarante ans après, se trouve renouée, la modernité romantique ressurgit pour réenclencher le cours de l'histoire : « *Patrie !* a été un des plus francs et des plus unanimes succès auxquels il nous ait été donné d'assister dans notre carrière déjà bien longue de feuilletoniste, depuis les grandes campagnes romantiques de 1830 et les victoires à jamais célèbres de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas. La Porte Saint-Martin a repris jeudi dernier son rang de premier théâtre du drame ; elle est redevenue la scène d'*Antony*, de *Richard Darlington*, de *Lucrèce Borgia* et de *Marie Tudor*, après avoir si longtemps donné asile aux décors, aux trucs et

aux maillots de la féerie. Cette noble forme de l'esprit humain, qui semblait tombée en désuétude comme la tragédie et délaissée pour les cascades et les insanités de la farce convulsive, a été restaurée de la façon la plus splendide³⁴. » Mais ce triomphe reste un *hapax* ; la principale retombée esthétique de la percée romantique réside dans une attention accrue portée aux décors et aux costumes (exactitude, couleur locale, efficacité dramatique) – avec le double risque que comporte cette évolution : réduction de l'art à sa dimension matérielle, ou, inversement, insuffisance dérisoire des moyens mis en œuvre (l'Opéra-Italien rivalise avec la Porte Saint-Martin dans l'exhibition pompeuse de guenilles rapetassées³⁵ !)

Histoires littéraires alternatives ?

Le vide des temps incite le feuilletoniste à des détours, voire à des dérapages court-circuitant l'actualité ou la chronique culturelle. Le passé déploie tout un répertoire de formes alternatives, en attente de réactivation ; Gautier ne manque aucune occasion d'opposer ces réservoirs d'inventivité aux produits standardisés contemporains, sans cependant qu'une logique narrative globale vienne historiciser ces évocations nostalgiques ou enthousiastes. Nul récit ne propose une « histoire de l'art dramatique en France » sur la longue durée, jusqu'à l'apothéose du drame romantique ou le naufrage des « pièces bien faites » : « Les scènes du passé et les dramaturgies anciennes, dont le rappel circule entre articles critiques et œuvres romanesques, ne fondent pas véritablement le discours d'un historien de la scène ; elles nourrissent régulièrement la rêverie sur d'autres théâtres [...] ; elles font office de contrepoint critique³⁶. » L'abrutissante indigence qui caractérise la production contemporaine suscite, par réaction, un théâtre rêvé, qu'il puise dans les fastes du passé, l'exotisme géographique ou les splendeurs de la littérature virtuelle.

Mal résigné à son rôle de témoin atterré et impuissant, le lundiste n'hésite pas, le cas échéant, à intervenir pour retoucher l'histoire contemporaine. Le mélodrame a eu raison des innovations esthétiques hugoliennes ? Qu'importe : l'interventionnisme du feuilletoniste va dégager, par la réécriture, le drame sous-jacent qu'un véritable écrivain pourrait tirer des scénarios en vogue à la Porte

Saint-Martin. Voici un passage « hugolisé » de la très médiocre *Guerre des servantes* : « Justement un mendiant se présente : “Je suis l’homme que tu cherches ! – Tu es l’homme qu’il me faut.” La conversation s’engage entre la servante et le mystérieux étranger : “Qui es-tu ? – Je ne sais. – Tes parents ? – Je n’en ai pas. – Tu es donc un enfant perdu ? – Je suis un enfant trouvé. – Quel est ton pays ? – Le monde. – Que fais-tu ? – Je me vends à qui m’achète. – Tu sers donc les autres ? – Dites que je me sers des autres. – Je ne te comprends pas. – Je ne me comprends pas moi-même. – Que ferais-tu si je te donnais une armée ? – Je te donnerais l’Allemagne³⁷ !” » « Ce dialogue [...] est textuel », précise Gautier : non pas, mais il devrait l’être. Le critique corrige l’histoire littéraire en améliorant les œuvres ratées³⁸.

Autre mode d’interventionnisme : pousser à leurs dernières conséquences les douteuses innovations des scènes parisiennes, jusqu’à l’absurde. Le monde des spectacles trouve dans la presse un miroir complaisant autant que flatteur ; symétriquement, le journal s’insinue sur les planches, où il remplace avantageusement la fatalité ou la Providence pour précipiter les dénouements – non sans créer des contaminations (des métalepses...) drolatiques : « Un journal annonce la perte du brick *L’Espérance* que montait Léonce, et aussi la compagnie du bitume Seyssel en caractères visibles à l’œil même des places les plus éloignées du théâtre. Pendant que Mme Plessy lisait le fatal événement aux nouvelles diverses, le parterre épelait la gigantesque annonce bitumineuse et asphaltique³⁹. » Ce mini-sketch comique vaut comme vignette allégorique : l’histoire littéraire contemporaine est là, beaucoup plus que dans l’analyse du douteux mélodrame intitulé *L’Attente*. La longue expérience du chroniqueur lui permet même d’écrire, par avance, l’histoire culturelle de l’avenir : « Si dans deux ou trois siècles il vient à l’idée des auteurs de *poèmes* de voir dans la *révolution de Juillet* un sujet de drame lyrique, ils ne manqueront pas d’y mêler de l’amour et créeront quelque rivalité intéressante entre le roi Charles X et La Fayette, ou Laffitte ; le duc d’Angoulême aura peut-être enlevé la fiancée de M. Odilon Barrot ; l’un sera une *basse*, l’autre un *ténor* ; les 221 formeront un *chœur* superbe ; la protestation des journalistes sera le finale du premier acte⁴⁰. » Cette inversion dans l’axe temporel souligne l’incompatibilité entre les conventions propres au poème lyrique et la vogue de la

fiction historique venue indûment les contaminer – cependant que le « chœur des journalistes » répond au bitume Seyssel : la presse est décidément un acteur majeur dans la dramaturgie contemporaine.

Aussi le critique espère-t-il profiter de l'audience que lui confère sa position de lundiste pour réinscrire dans l'histoire littéraire immédiate des tentatives audacieuses trop tôt avortées. Gautier, depuis *Mademoiselle de Maupin*, défend opiniâtrement une esthétique fantaisiste que le théâtre de la Renaissance, avec notamment le quatrième acte de *Ruy Blas*, « merveilleusement capricieux et drolatique »⁴¹, a brièvement tenté d'imposer sur la scène française. Dans la foulée, la logique aurait été d'ouvrir la nouvelle salle à tout un théâtre alternatif jusque-là réfugié dans les pages des grandes revues et des recueils : « Pourquoi n'avoir pas demandé une pièce à M. Alfred de Musset, au charmant auteur de *Fantasio*, des *Caprices de Marianne*, de *La Nuit vénitienne* et de vingt autres délicieuses comédies qui peuvent lutter de finesse avec celles de Marivaux, et qui ont en plus une fleur poétique qui manque au *Jeu de l'amour et de hasard*⁴² ? »

Car il existe une riche histoire alternative de l'art dramatique, ces « Spectacles dans un fauteuil » de Musset ou de Mérimée, qu'occulte la clinquante vitrine de produits culturels manufacturés offerts au public et commentés par les journaux. Histoire en puissance, à laquelle le feuilletoniste ouvre un espace fictif, ce « théâtre pour la poésie » qu'il espère voir un jour fonder, afin de transférer sur scène le *Spectacle dans un fauteuil* ou le *Théâtre de Clara Gazul*, « avec les changements à vue et la mise en scène indiquée »⁴³. À moins qu'une salle consacrée à « l'art pur », « temple dressé au génie humain de tous les temps et de tous les pays », offre aux créateurs comme au public « une leçon de littérature vivante »⁴⁴, où l'éclat de la représentation rehausserait la fidélité de la représentation... Le feuilleton, sur un mode à demi fictif, déploie (et consacre) les potentialités d'un théâtre pleinement littéraire, relégué hors-scène, mais à qui le critique confère l'existence par le fait même de son discours.

Peut-être même pourrait-on, en matière de création dramaturgique, reconstituer une histoire littéraire purement virtuelle, qu'auraient pu inscrire dans le champ certains artistes de premier plan – si les logiques du marché, et les goûts routiniers du public, ne les en

avaient dissuadés. Sainte-Beuve esquisse un absolu littéraire par définition insaisissable, diffracté dans la conversation, les écrits intimes, les échanges privés ; Gautier rêve sur le silence de Rossini après l'accueil froid réservé à *Guillaume Tell* : « Heureux l'artiste qui peut briser sa lyre au milieu de sa carrière, sûr d'avoir fait assez pour sa gloire ! Heureux le maître assez riche pour ne chanter qu'à lui seul, avec la voix muette de la pensée, tant d'opéras inédits qui eussent fait la fortune de vingt théâtres s'il avait voulu les laisser prendre leur vol⁴⁵. » Écrivain, le feuilletoniste a le pouvoir d'évoquer les œuvres fantômes, restées dans les limbes de l'esprit qui les a conçues.

Cette conception interventionniste de l'acte critique retouche les corpus, rectifie les frontières, et reconfigure les hiérarchies. Un tel volontarisme répond aux logiques de la réification et de la marchandisation du créateur (et du journaliste) en régime médiatique : si le champ littéraire recouvre très exactement, pour le grand public, ce que la presse désigne comme tel, alors le chroniqueur culturel a le pouvoir, limité mais réel, d'en retracer les limites internes et d'en discuter l'échelle des valeurs. L'auteur des *Grotesques* revendique le droit, et le devoir, de s'intéresser aux *minores* qui incarnent l'ensemble des possibles d'une époque, potentialités souvent non réalisées, restées dominées ou finalement marginalisées, mais sans lesquelles on ne peut comprendre les mouvements esthétiques dominants qui ont donné sa physionomie spécifique à telle ou telle période de la littérature⁴⁶ : ce décentrement du regard vaut aussi bien pour l'historien que pour le chroniqueur immergé dans le flot de l'actualité.

À plus petite échelle, Gautier se félicite qu'on présente au public une pièce méconnue de Marivaux, *La Mère confidente*. Car la production mineure des auteurs consacrés constitue souvent un exceptionnel espace d'expérimentation littéraire, où se donnent à lire des ébauches, des commencements, des essais inadaptés au milieu littéraire qui les a vus naître, mais que leur singularité même inscrit dans une autre histoire littéraire, discontinuée, traversée de latences et de résurgences inattendues : « Ces pièces, que gagne l'oubli et qui se perdent dans le bagage de l'auteur en route pour la postérité, offrent cependant un intérêt ; souvent elles renferment des idées particulières et le germe de théories dont l'insuccès a empêché le développement. Moins réussies, elles ont parfois plus d'originalité. Elles ne sont pas

coulées dans le moule général, car il y a plus de manières de s'écarter du type qu'il n'y en a de s'en rapprocher, et le mauvais est plus varié que le bon. D'ailleurs, n'est-ce pas une chose utile que de montrer les côtés par où pèchent ces grands écrivains qu'on admire ? Le secret de leur talent est peut-être plus aisé à saisir dans ces ébauches imparfaites que dans les tableaux achevés⁴⁷. » Dans les périodes où l'absence de manuscrits conservés interdit l'investigation génétique, les œuvres manquées ouvrent au critique l'atelier de l'artiste.

Transposée au mouvement culturel contemporain, cette perspective incite à prêter une attention particulière aux élans, le plus souvent inaboutis ou infructueux, qui esquissent d'autres directions possibles : ce sont les points de bifurcation, les nœuds événementiels qui, parfois microscopiques, dessinent l'avenir. Le rôle du critique est d'« aller curieusement chercher parmi des œuvres que le regard néglige des tentatives, des essais, des commencements de talent, des germes d'originalité »⁴⁸ : cette sensibilité accrue fait du chroniqueur un acteur à part entière de l'histoire littéraire. Ce qui dépasse de beaucoup « l'office de la vigie » revendiqué par Sainte-Beuve : il ne s'agit pas de détecter les artistes de l'avenir, mais bien de repérer, et de rendre visibles, des tendances divergentes ouvrant sur des possibles non encore actualisés.

Cette sensibilité aux possibles de l'histoire littéraire, aux récits alternatifs ou aux mouvements souterrains, tient à la trajectoire générationnelle et personnelle de Gautier. Dès son entrée dans le champ littéraire, le tonitruant Jeune-France a conscience de sa position paradoxale : combattant romantique de la première heure, il se veut un acteur majeur du triomphe de l'avant-garde, dont il fait et écrit l'histoire en simultanément ; mais, né une génération après Hugo, il subit une relégation voire une marginalisation qui le définit, d'emblée, comme « mineur » – d'où une position subalterne, dominée, voire effacée, dans l'histoire de la modernité qui consacre la grande génération (Lamartine, Hugo, Dumas). Pour Gautier, la réflexion sur l'articulation entre chronique culturelle et histoire littéraire du contemporain n'a rien d'une question abstraite : elle traduit un rapport personnel à la création, aux logiques du champ et aux rapports de force entre récits concurrentiels.

Gautier journaliste écrit sans cesse, de toutes les manières possibles, l'histoire littéraire du romantisme comme esthétique de la modernité ; cette perspective se fonde prioritairement sur un rapport mémoriel au passé. Les feuilletons composent les mémoires troués d'un spectateur, depuis l'enfant découvrant sur scène les pouvoirs de la « couleur locale » (le cothurne rouge de Talma émeut davantage le collégien que les alexandrins de Racine⁴⁹ !...), jusqu'au militant d'*Hernani* saluant, décennie après décennie, la reprise des chefs-d'œuvre romantiques – l'attitude du public révélant l'évolution des sensibilités esthétiques et des horizons d'attente⁵⁰. L'histoire littéraire telle que l'invente Gautier est intensément vécue, et revendiquée comme telle.

Réécrivant les *Grotesques* dans une perspective d'histoire littéraire à moyenne portée, l'*Histoire du romantisme* (1872) marque une volonté de ressaisissement mémoriel propre aux périodes de crise⁵¹. L'œuvre cristallise les acquis de l'historiographie culturelle médiatique récente⁵² : analyse des truculentes scénographies autoriales grâce auxquelles les Jeunes-France affichent la provocante paratopie de l'artiste ; démarche sociologique fondée sur l'étude des groupes littéraires (en l'occurrence le Petit Cénacle), dans un champ littéraire en cours d'autonomisation ; autopsie des trajectoires individuelles (galerie de médaillons sculptés sur le vif). Une interrogation lancinante domine : la marginalité esthétique revendiquée par les « brigands de la pensée », leur *essayisme* acharné, l'effacement ou l'avortement d'œuvres restées le plus souvent inabouties renvoient-ils à de virtuelles mais efficaces histoires littéraires alternatives ? Pour Gautier poète tombé dans la prose du feuilleton, la question est décisive.

Homme-orchestre de la chronique culturelle, Gautier journaliste, par ses pratiques d'écriture et sa réflexion critique, permet de comprendre le rôle essentiel joué par la presse dans la constitution de l'histoire littéraire. Militant d'avant-garde, il invente avec *Les Grotesques* une histoire manifestaire, agressive et tout entière tournée vers les révolutions culturelles contemporaines ; ce faisant, il défend l'importance des *minores* pour comprendre le mouvement littéraire d'une époque – préfigurant ainsi certaines convictions de la jeune critique des petites revues, à la fin du siècle. Rivé à la noria du feuilleton, le

brigand au gilet rouge explore, par obligation professionnelle, des domaines jusque-là exclus des territoires consacrés de la littérature : la production de masse, les industries culturelles naissantes, les usages et la réception des œuvres ont un impact considérable sur la définition même de l'activité littéraire. Cette histoire littéraire totale intègre les élans, les essais, les tentatives avortées qui esquissent d'autres logiques, alternatives et restées virtuelles – dont le discours critique enregistre la trace et maintient l'efficacité.

NOTES

1. Luc FRAISSE, *Les fondements de l'histoire littéraire. De Saint-René Taillandier à Lanson*, Paris, Champion, 2002.
2. Martine LAVAUD, *Théophile Gautier, militant du romantisme*, Paris, Champion, 2001.
3. M. LAVAUD, « Bibliomanie et romantisme : les nouveaux archéologues de l'histoire littéraire », *La plume et la pierre. L'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, Nîmes, Lucie éditions, 2007, p. 254.
4. Théophile GAUTIER, *Les Grotesques*, « François Villon » [incipit], Bassac, Plein chant, 2012, p. 15.
5. Th. GAUTIER, « Paul Scarron », *Les Grotesques, op. cit.*, p. 329.
6. Th. Gautier, « Georges de Scudéry », *Les Grotesques, op. cit.*, p. 297.
7. Th. Gautier, « Saint-Amant », *Les Grotesques, op. cit.*, p. 179.
8. Th. Gautier, « Théophile de Viau », *Les Grotesques, op. cit.*, p. 111.
9. « La poésie de Théophile est elle-même comparée à la poésie romantique, car on y trouve l'expression d'un lyrisme personnel associée à la description de la nature. » (Sandrine BERREGARD, « L'exemple d'auteurs "préclassiques" redécouverts en France à la fin du XIX^e siècle : enjeux esthétiques et idéologiques », *L'Histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle. Controverses et consensus*, Luc Fraisse dir., Paris, PUF, 2005, p. 116).
10. Th. Gautier, « Théophile de Viau », *Les Grotesques, op. cit.*, p. III.
11. Th. Gautier, « Guillaume Colletet », *Les Grotesques, op. cit.*, p. 239-240.
12. Th. Gautier, « François Villon », *Les Grotesques, op. cit.*, p. 18.
13. Th. Gautier, « Préface », *Les Grotesques, op. cit.*, p. 12. « Les écrivains secondaires, qui pourrissent dans le sol historique, nourrissent la partie émergée de la grande histoire littéraire, conformément à un double principe qui repose sur la spoliation (ainsi les *Femmes savantes* de Molière occultent *Le Pédant joué* de Cyrano dont portant elles se nourrissent largement), soit sur une commune imprégnation culturelle. Les *minores* ou les écrivains oubliés forment ainsi l'*humus* des fleurs de la littérature » (M. Lavaud, « Bibliomanie et romantisme », *La Pierre et la plume, op. cit.*, p. 252).

14. Th. Gautier, « Georges de Scudéry », *Les Grotesques*, *op. cit.*, p. 307 et 308. L'idée sera reprise par Saint-René Taillandier dans une leçon datée du 20 juin 1862 (cf. L. Fraise, *Les Fondements de l'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 128).
15. Th. Gautier, « Le père Pierre de Saint-Louis », *Les Grotesques*, *op. cit.*, p. 154.
16. SAINTE-BEUVE, « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 » [1862], repris dans *Pour la critique*, éd. par Annie Prossoloff et José-Luis Diaz, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1992, p. 161.
17. Th. Gautier, « Préface », *Les Grotesques*, *op. cit.*, p. 8.
18. Olivier BARA, « Les Spectacles », *La Civilisation du journal*, Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant dir., Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 1959. La formule de Zola est tirée d'un article intitulé « La critique et le public » (*Le Bien public*, 24 juillet 1876).
19. Th. Gautier, « Théophile de Viau », *Les Grotesques*, *op. cit.*, p. 85.
20. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 4 septembre 1837, *Œuvres complètes. Critique dramatique (1837-1838)*, textes édités et préfacés par Patrick Berthier, Paris, Champion, 2003, p. 116.
21. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 9 octobre 1837, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 168.
22. O. BARA, « Théophile Gautier, historien du théâtre ? », *Théophile Gautier, une écriture paradoxale de l'histoire*, Martine Lavaud et Corinne Saminadayar-Perrin dir., *Bulletin Gautier*, n° 34, 2012, p. 52.
23. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 12 mars 1838, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 410.
24. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 8 janvier 1838, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 323.
25. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 18 septembre 1838, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 146. Dans *L'Éducation sentimentale* [1869], l'acteur Delmar, après son triomphe dans le rôle-titre de *Gaspardo le pêcheur*, se spécialise (non sans succès) dans la fonction d'insulteur de trônes et de défenseur des pauvres...
26. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 12 novembre 1838, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 694.
27. Th. Gautier, « Revue dramatique. Mademoiselle Rachel », *Le Moniteur universel*, 11 janvier 1858, *Théophile Gautier journaliste*, anthologie éditée et présentée par Patrick Berthier, Paris, GF, 2011, p. 285.
28. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 30 octobre 1837, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 207.
29. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 5 février 1838, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 359. L'épisode se passe au Cirque-Olympique ; mais combien de scènes plus prestigieuses justifieraient pareille ovation...
30. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 6 juin 1838, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 506-507.
31. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 8 janvier 1838, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 324-325.

32. Th. Gautier, « Revue dramatique », *Le Moniteur universel*, 28 septembre 1863, *Gautier journaliste, op. cit.*, p. 305.
33. « [V. Sardou] vient d'entrer dans ce burg du drame qui depuis tant d'années semblait imprenable, tambour battant, clairons sonnans, enseignes déployées, et il a planté sa bannière sur la plus haute tour » (Th. Gautier, feuilleton du *Journal officiel*, 22 mars 1869, *Gautier journaliste, op. cit.*, p. 375).
34. *Ibid.*, p. 367-368.
35. « En fait de mise en scène il n'est pas facile de reculer [...] L'on nous a habitués depuis dix ans à des costumes d'un goût plus sévère, à des décorations exactes et bien peintes [...] c'est un progrès accompli, une chose acquise » (feuilleton de *La Presse*, 8 janvier 1838, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 671).
36. O. BARA, « Théophile Gautier, historien du théâtre ? », *Théophile Gautier, une écriture paradoxale de l'histoire, op. cit.*, p. 50.
37. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 28 août 1837, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 111.
38. En quoi Gautier plagie par anticipation Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2000.
39. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 9 avril 1838, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 543.
40. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 11 septembre 1837, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 129.
41. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 17 décembre 1837, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 742.
42. Th. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 19 novembre 1838, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 709.
43. Th. Gautier, feuilleton du *Moniteur universel*, 14 décembre 1863, *Gautier journaliste, op. cit.*, p. 322.
44. *Ibid.*, p. 319.
45. Th. Gautier, feuilleton du *Journal officiel*, 22 mars 1869, *Gautier journaliste, op. cit.*, p. 363.
46. « Chaque période, qu'il serait difficile de délimiter rigoureusement, car elle se rattache au passé et à l'avenir, dont le présent n'est que l'intermédiaire, a son mode de formation et d'existence, et au bout d'un certain temps prend une physionomie générale aisément discernable [...] L'humanité est synthétique et elle aime à résumer tout un art dans un petit nombre de personnalités : Béranger, Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset ont suffi à nommer, pendant plus d'un demi-siècle, la poésie en France, qui pourtant fourmille de poètes et de poètes remarquables [...] Autour de ces chefs se groupent des états-majors sur qui tombe parfois une paillette de lumière, qui accrochent le regard, qui font s'accouder et rêver un critique, et sont cités à l'ordre du jour. Puis vient la foule obscure, l'armée anonyme » (Th. Gautier, « Salon de 1872 », *L'Illustration*, 8 juin 1872, *Gautier journaliste, op. cit.*, p. 383).
47. Th. Gautier, feuilleton du *Moniteur universel*, 28 septembre 1863, *Gautier journaliste, op. cit.*, p. 308.

48. Th. Gautier, « Salon de 1872 », *L'Illustration*, 8 juin 1872, *Gautier journaliste, op. cit.*, p. 38.
49. Th. Gautier, feuilleton du *Journal officiel*, 19 juillet 1869, *Gautier journaliste, op. cit.*, p. 382.
50. La reprise de *La Tour de Nesle* à la Porte Saint-Martin est ainsi qualifiée d'« événement littéraire » (« Revue dramatique », *Le Moniteur universel*, 29 avril 1861, *Gautier journaliste, op. cit.*, p. 297).
51. On songe aux *Petits châteaux de bohème* de Nerval (*L'Artiste*, 1852), à l'*Histoire de ma vie* de George Sand (parue en feuilleton dans *La Presse*, 1854-55), ou à *Mes mémoires* d'Alexandre Dumas, publiés dans *La Presse* puis, à partir de 1853, dans *Le Mousquetaire*.
52. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « Histoire du romantisme : les Babels du rêve à l'âge médiatique », *Le cothurne étroit du journalisme : Théophile Gautier et la contrainte médiatique*, M. Lavaud et M. È. Thérenty dir., *Bulletin Gautier*, n° 30, 2008, p. 241-268.