

# *Théophile Gautier et le Second Empire*

Anne Geisler-Szmulewicz  
et Martine Lavaud (dir.)



**Lucie éditions**



Ouvrage publié avec le soutien des Archives de France (Ministère de la Culture et de la Communication) de l'Université Paris IV – Sorbonne (Conseil scientifique / EA 4503 / ED 0019), des Universités de Picardie Jules Verne (CERCLL), Paris 7 (CERILAC), Paris 3 (CRP19), du Conseil Régional de Picardie et du Palazzetto Bru Zane (Venise)

© Lucie éditions, 2013  
34 bis, rue Clérisseau – 30 000 NÎMES  
contact@lucie-editions.com  
www.lucie-editions.com  
Diffusion/distribution *Pollen*  
ISBN : 978-2-35371-308-0

Achévé d'imprimer sur les presses de Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière - 37260 Monts  
Dépôt légal : mai 2013

# **Théophile Gautier et le Second Empire**

Actes du Colloque international du Palais Impérial de  
Compiègne (13, 14, 15 octobre 2011)

sous la direction  
d'Anne GEISLER-SZMULEWICZ  
et de Martine LAVAUD



### *Remerciements*

Nous remercions les Archives de France et le Ministère de la Culture et de la Communication, qui ont accepté de contribuer substantiellement à la publication de cet ouvrage dans le cadre de la célébration du bicentenaire de la naissance de Théophile Gautier (1811-1872) : sans leur aide, ce livre n'aurait pu être publié.

Nuls cadres ne pouvaient mieux convenir à cette réflexion collective que le Palais impérial de Compiègne qui accueillit les fameuses « séries », ou les Musées du Second Empire et de l'Impératrice.

Qu'Emmanuel Starcky, directeur de l'un, et Laure Chabanne, conservatrice des autres, soient chaleureusement remerciés pour le très bel accueil qu'ils ont réservé à cette manifestation scientifique. Il n'est pas donné tous les jours à des spécialistes d'art, d'histoire et de littérature du XIX<sup>e</sup> siècle d'être reçus par le buste de Napoléon III, d'emprunter les couloirs que Gautier, Vigny, Mérimée arpentèrent, et de traverser, pour rejoindre la salle de conférence, la splendide Galerie de Bal qui entendit leurs conversations. Nous savons également gré à Patricia Duronsoy d'avoir pris en charge la communication de cette manifestation scientifique et culturelle.

Bien sûr, notre gratitude va aussi à l'université Paris IV - Sorbonne, et à la déclinaison des différentes structures qui ont rendu le colloque et cette publication possibles :

- le Conseil scientifique, et son président de l'époque, Barthélémy Jobert, qui depuis est devenu président de Paris IV - Sorbonne : nous lui savons gré d'avoir pu concilier des responsabilités fort prenantes et sa participation à ce volume ;
- le Centre de Recherches sur les littératures françaises des XIX<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècles (EA4503 / directeurs : André Guyaux et Didier Alexandre) ;
- l'École doctorale III / littératures françaises et comparée (directeur Bertrand Marchal).

Nous remercions également les institutions suivantes :

- l'université de Picardie / Jules Verne ; le CERCLL (dir. Geneviève Espagne) et le CERR (Responsable : Marie-Françoise Melmoux-Montaubin)
- le Conseil Régional de Picardie ;
- le CERILAC de Paris 7 et sa directrice Claude Millet ;
- le CRP 19 de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (directeur : Paolo Tortonese) ;
- le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française de Venise, et son directeur scientifique Alexandre Dratwicky : qu'il soit remercié pour le concert du pianiste David Violi et le soutien apporté au colloque.

Merci enfin à l'Association Théophile Gautier (1811-1872) : le bicentenaire, et à sa présidente Anik Lesure, arrière-arrière petite fille de Théophile Gautier.

## SOMMAIRE

|  |        |
|--|--------|
| Introduction   | p. 9   |
| Gautier poète et représentant officiel du régime   | p. 23  |
| <i>Portraits croisés</i>   |        |
| Barthélémy JOBERT (président de l'université Paris – Sorbonne, Paris IV/ Centre André Chastel), <i>Peindre l'homme et l'empereur : portraits de Napoléon III</i> | p. 24  |
| Aurélia CERVONI (Paris IV – Sorbonne / EA 4503), <i>Gautier jugé par la presse antinapartiste sous le Second Empire</i>  | p. 38  |
| <i>Napoléon III hors frontières</i>  |        |
| Alain GUYOT (Université de Lorraine [Nancy II] / « Littérature, Imaginaire, Sociétés »), <i>Le mont Blanc, diadème impérial</i>                                  | p. 48  |
| François BRUNET (Montpellier III / RIRRA 21), <i>Deux empereurs et un poète à Stuttgart en 1857</i>  | p. 58  |
| <i>Gautier poète courtois</i>  |        |
| Martine LAUDAUD (Paris IV Sorbonne / EA 4503), <i>Théophile Gautier, poète officiel</i>  | p. 70  |
| Anne GEISLER-SZMULEWICZ (Université d'Evry / CERILAC (Paris 7)), <i>Gautier, courtois de la Princesse Mathilde</i>   | p. 83  |
| Abstentions et détours : les stratégies critiques  | p. 99  |
| <i>Écrire le théâtre sous le Second Empire</i>   |        |
| Jean-Baptiste AMADIEU (CNRS), <i>Les censures de Théophile Gautier</i>   | p. 100 |
| Françoise COURT-PEREZ (Université de Rouen / CEREDI), <i>Gautier et le début de l'Empire</i>   | p. 115 |
| Patrick BERTHIER (Université de Nantes), <i>Une lecture du feuilleton théâtral de 1864</i>   | p. 129 |
| <i>Affinités architecturales</i>   |        |
| Françoise SYLVOS (Université de la Réunion / ORACLE), <i>Caprices et zigzags : « bohème militante » et style Louis-Philippe Napoléon III</i>                     | p. 142 |
| Alain MONTANDON (Université Blaise Pascal [Clermont II] / CRLMC/CELIS), <i>Gautier et les nouvelles architectures sous le Second Empire</i>                      | p. 159 |
| <i>La critique d'art : entre institutions et liberté</i>   |        |
| Wolfgang DROST (Université de Siegen), <i>Gautier membre du jury et juge de la peinture officielle et de l'impressionnisme naissant</i>                          | p. 170 |
| Marie-Hélène GIRARD (Yale University / CERCLL), <i>Gautier anno 1867</i>   | p. 193 |



|  |        |
|--|--------|
| Épilogue : l'heure du bilan  | p. 213 |
| Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN (université de Picardie Jules Verne / CERR),<br><i>La fin de la fête impériale : Gautier et la Commune de Paris</i>            | p. 214 |
| Giovana BELLATI (Université de Modène / Université catholique de Milan), Théophile<br><i>Gautier face à l'Année Terrible: le témoignage de la correspondance</i> | p. 228 |
| Annexes  | p. 241 |
| Cahier iconographique  | p. 259 |

# Introduction

« Bien plus que le causeur du Lundi, Théophile Gautier a été, par excellence, le littéraire, le critique, l'artiste, le poète, l'homme de génie du Second Empire. » [Armand de Pontmartin<sup>1</sup>]

Le Second Empire constitue l'enclave historique et politique dominante de la carrière politique de Gautier, dont la disparition (1872) correspond, à un an près, à celle du régime de Napoléon III. Compte tenu de sa fonction de critique au *Moniteur universel*, organe officiel de l'Empire, de la proximité entretenue par le poète avec la famille impériale, et de l'absence d'ouvrage critique qui vise plus spécifiquement cette fenêtre historique, consacrer l'intégralité d'un colloque à ce cas d'association paradoxale du défenseur de l'art pour l'art au pouvoir s'imposait, notamment dans le cadre des célébrations du bicentenaire de sa naissance.

-9

## Le poète apolitique

Sans doute la fréquentation assidue de la famille impériale par Gautier (ill. 1), sa familiarité avec la princesse Mathilde ont suscité bien des sarcasmes : voilà que l'ex-pourfendeur de bourgeois a retourné son gilet rouge pour rejoindre les rangs de l'art officiel. Armand de Pontmartin dans ses *Nouveaux Samedis* et Frédéric Loliée, dans *La vie d'une impératrice, Eugénie de Montijo*, considèrent même Gautier comme l'un des « poètes du trône »<sup>2</sup>. Les faits semblent sans appel : outre les poèmes à la gloire de la famille impériale qu'il publie dans *Le Moniteur universel* (« Nativité » [17 mars 1856], « À l'impératrice » [15 août 1865]) et les dix-sept pièces poétiques qu'il adresse à la princesse Mathilde, il assiste aux cérémonies officielles (par exemple celle donnée au moment de l'inauguration du bassin Napoléon de Cherbourg en septembre 1858 ou du chemin de fer de Blidah en août 1862), et fréquente assidûment le Palais de Compiègne et les Bals aux Tuileries. Le lien économique accompagne et justifie le lien politique : Gautier quitte *La Presse* (où il gagne 150 F par feuilleton) pour *Le Moniteur universel* (où il reçoit 250 F) ; solidement ancré dans un régime qui compte sur son

aura et dont il actionne quelques leviers administratifs, il intercède en faveur du fils de Pétrus Borel, en novembre 1865, de son fils Toto qui est nommé sous-préfet à Ambert fin 1867, accepte la charge de Bibliothécaire de la Princesse Mathilde la même année... La subordination économique et politique de Gautier s'établit donc dans la continuité, d'un bout à l'autre du régime.

À considérer le texte intitulé « La République de l'avenir », écrit à l'aube de la Seconde République sous l'impulsion de Charles Hugo, ou bien le quasi silence de Gautier au sujet de l'exil retentissant de Victor Hugo – silence dans lequel on aperçoit un hiatus idéologique entre le pourfendeur de Napoléon le Petit et son Capitaine devenu soldat du pouvoir –, on pourrait être tenté de parler de reniement de l'idéal de 1830 et d'une rupture par rapport à l'esprit frondeur de la bataille d'*Hernani*. Mais ce serait oublier la forme particulière de l'apolitisme de Gautier tel que le proclame le poème liminaire d'*Émaux et Camées*, tel que l'illustrent les tyrannies magnifiques de nouvelles comme *Une nuit de Cléopâtre* ou *Le Roi Candaule*, ou bien tel que le rappelle un rapport de police établi en 1854 : « En politique, Gautier n'a pas d'opinion<sup>3</sup> »... Un apolitisme mesurant la qualité d'un régime à sa fécondité esthétique, à l'or qu'il peut faire couler dans les mains des artistes, un apolitisme tendant malgré tout vers une conception hiérarchique de la pyramide sociale que Baudelaire aurait décelée : « Le besoin d'ordre dont sa belle intelligence est imprégnée suffit pour le préserver de toute erreur en matière de politique et de religions, et [...] il possède, plus qu'aucun autre, le sentiment d'universelle hiérarchie écrite du haut en bas de la nature, à tous les degrés de l'infini<sup>4</sup>. » Ainsi que le montre l'indignation qui hante *Tableaux de siège* [1871], le « vandalisme » communard, notamment la disparition des fresques d'Ingres et de Delacroix dans l'incendie de la Semaine Sanglante, n'a pu que renforcer un tel penchant. Pour autant, l'on ne saurait attribuer à Gautier une quelconque affinité idéologique *a priori* avec la doctrine impériale, son degré de bienveillance semblant – au premier abord en tout cas – davantage dépendre du statut du mécénat que de positions politiques de fond.

Or le Second Empire n'a pas négligé le mécénat, et l'on sait l'importance attachée à sa politique culturelle, qui tâcha de concilier tradition courtoisane, modernisme spectaculaire et rayonnement international. C'est ainsi que les « séries » du Palais de Compiègne accueillirent, sauf en 1860 et 1867, et à raison d'une centaine d'invités hebdomadaires, les grands hommes de l'Empire : vinrent par exemple, parmi les cinq mille invités des « Compiègne », les architectes Lefuel, Hittorf, Garnier, les sculpteurs Carpeaux, Schoenewerke, Bartholdi, les peintres Winterhalter, Vernet, Couture, Delacroix, Meissonnier, Flandrin, Gérôme, Boulanger, Doré, Th. Rousseau, les musiciens Auber, Meyerbeer, Verdi, les écrivains Vigny, Gozlan, Paul de

Musset, Sainte-Beuve, Dumas fils, Flaubert, et Gautier lui-même bien sûr, sans que fussent oubliés les plus grands scientifiques, tels Claude Bernard, Chevreul ou Milne-Edwards. C'est ainsi, également, que naquirent les expositions universelles, vitrines industrielles et artistiques de la nation, la première s'étendant sur les Champs Élysées du 15 mai au 1<sup>er</sup> octobre 1855 ; la seconde réunissant sur le Champ de Mars, en 1867 et pendant 7 mois, rien moins que 41 pays.

Charriant les traditions royales, impériales en même temps que l'expérience de la Seconde République dont l'Empereur fut le « Prince-Président », tirant sa légitimité symbolique et génétique de Napoléon Bonaparte dont le culte se voit réactivé, et cependant volontairement tendu vers la modernité technique du chemin de fer, des architectures de verre et de métal, des larges voies d'un Paris haussmannien radicalement « assaini », le Second Empire est un espace de coexistence d'une conception traditionnelle de l'État, à la fois mécène, censeur et patrimonial, et de tension moderniste vers une conception démocratique de la culture.

### **Art et mythologie du pouvoir**

Sans doute Napoléon III et l'Impératrice Eugénie, dépourvus d'une culture authentique et propre, s'ingénierent-ils à légitimer une bourgeoisie en mal de reconnaissance culturelle. La « courtoisie » de Gautier n'en parut que plus suspecte... Pourtant cette problématique de l'embourgeoisement du pouvoir moderne, cette question de l'inscription de la culture industrielle dans la politique mécénique est ancienne. Gautier s'y est déjà confronté durant la Monarchie de Juillet. Dans l'étude consacrée au sculpteur Antonin Moine, publiée le 2 février 1837 dans *La Charte de 1830*<sup>5</sup>, il tente même, phénomène rare, une approche politique de la question culturelle, et se livre à une analyse comparative des régimes tyrannique et démocratique en matière de mécénat. D'un côté, il dit souscrire à l'admiration éprouvée par un grand nombre de romantiques pour les « gouvernements absolus », qui « pouvaient seuls exercer une influence salutaire sur l'art »<sup>6</sup> :

Ainsi, la volonté d'un seul homme, lorsque cet homme était un pharaon, un sultan ou un pape, doué de vues larges et sublimes, exprimées d'une manière nette et énergique et appliquées à un but déterminé, avec des ressources infinies de bras et d'argent, devait produire d'immenses et de magnifiques résultats. Nous sommes loin de contester tout ce qu'il y a de vrai dans cette assertion<sup>7</sup>.

Et cependant, il accorde au gouvernement constitutionnel la reconnaissance d'un mécénat exceptionnel et bienfaisant :

Jamais, dans l'espace de sept ans, gouvernement n'a mis comme le nôtre, à la disposition des artistes, des sommes aussi considérables ; jamais gouvernement n'a mis,

comme le nôtre, un pareil empressement à favoriser par tous les moyens qu'il a en son pouvoir l'architecture, la sculpture, la statuaire et la peinture<sup>8</sup>.

Et Gautier de proposer la liste des exemples de sollicitations, de générosités gouvernementales... et de montrer combien la légendaire ladrerie de Guizot à l'égard des artistes était en réalité contestable<sup>9</sup>.

De la Monarchie de Juillet à la République en passant par le Second Empire, Gautier n'a cessé de réfléchir aux modes d'articulation entre l'art, le pouvoir et l'expansion de la culture bourgeoise. Il n'a cessé, également, d'adopter à l'égard du pouvoir, quel qu'il soit, un discours résolument encourageant, parfois professoral, le mécénat restant l'une de ses préoccupations majeures : assurément, s'il prétend tirer la charrette du journalisme à son corps défendant, il investit cette contrainte socio-économique de façon à la convertir en fonction pédagogique, s'improvisant conseiller esthétique des différents régimes qu'il traverse.

De la même façon, en 1848, Gautier écrit « La République de l'avenir », où il évoque le rêve d'une République athénienne qu'il dissocie d'emblée de ce qu'en fit d'odieux la Révolution française, avec ses « archaïsmes sanglants » germés dans le sol des mauvaises études classiques peuplées de Brutus. Il s'agit de débarrasser l'Idée de République de ses mauvais souvenirs, de la purifier en retournant pourtant à ses sources, au cœur de la pensée des Lumières. La recherche du bonheur prend ainsi appui sur un système de valeurs abstrait, universel et bourgeois, dont les piliers sont le droit d'une part, la nature humaine de l'autre. Mais dans le discours de Gautier, les concepts de droit et de nature s'équilibrent, parce que le second compense ce que le premier comporte de concession en matière d'égalité. « L'égalité n'existe [donc] qu'à l'état abstraktif et politique<sup>10</sup> » : conçue sur le mode absolu, elle n'est qu'une absurdité. « Il y aura toujours parmi les hommes une aristocratie que nulle république ne supprimera, celle des poètes ; par poète nous n'entendons pas seulement ceux qui assemblent des rimes, mais nous ramenons ce nom à son beau sens grec – ceux qui font ou qui créent<sup>11</sup>. » Cette « aristocratie involontaire » est assimilée à la topographie terrestre, naturellement constituée de vallées et de montagnes qu'on ne saurait « guillotiner » sans compromettre l'équilibre de la planète, tant « les eaux privées de leurs pentes s'extravaseront au hasard ou tariront, n'étant plus assemblées par les cimes ; des vents furieux balayeront cette boule dénudée et rendue inhabitable »<sup>12</sup>. Dès lors que toute idéologie se mesure à l'aune de la nature, l'inégalité devient une réalité nécessaire et bienfaisante, parce que « jamais les riches n'ont ruiné personne ; ils ne sont que des pompes aspirantes et foulantes qui renvoient en pluie l'or qu'ils attirent ; pour prévenir l'accaparement, la nature prévoyante donne au père avare un enfant prodigue, et tout se balance »<sup>13</sup>.

Il s'agit donc de nettoyer l'idée républicaine de ses cauchemars révolutionnaires et de leur « haïssable » nivellement par le bas. Dans ce texte de propagande républicaine, c'est paradoxalement tout le discours de *Fortunio* [1837] que Gautier parvient à épancher, chantant les louanges de l'esthète richissime, « bienfaisant à la manière du soleil ». Pourtant Fortunio eût tout été, sauf républicain... Par une sorte d'acrobatie sophistique, Gautier parvient à accepter la République dans la mesure où la permanence d'une aristocratie humaine reste le garde-fou contre la médiocrité, où demeure la réalité des privilèges inhérente à l'état naturel : qu'ainsi la République soit « opulente, splendide, spirituelle et polie ». Là est la clef de l'apolitisme fondamental de Gautier : dans cette croyance en la supériorité de la réalité naturelle sur l'artifice idéologique, l'utopie stérile de l'égalitarisme absolu, qu'elle finit toujours par rattraper. Ce que la République met implicitement en danger, c'est le statut d'une esthétique dissociée de la richesse qui en détermine la survie. La République de Gautier accorde l'égalité de droit pour mieux défendre la nécessité de l'opulence, sans laquelle le sublime n'est plus, sans laquelle tout n'est que fractionnement, règne du quantitatif et de l'uniformité industrielle au détriment du singulier et de l'admirable. Il faut donc encourager l'idée de Nation considérée comme effet d'une substitution transcendante à l'unité monarchique : « ...Le peuple, devenu souverain, exigera pour tous les endroits où il se réunit une splendeur que nous appellerons encore royale en attendant que nationale ait pris le même sens<sup>14</sup>. »

Qu'il s'agisse du pouvoir monarchique, républicain et impérial, Gautier pense la personnification de la fonction de souveraineté en tant qu'esprit, âme et génie de la France, cette version propre et symbolique des « deux corps du Roi », métaphore qui est au cœur même du fonctionnement de l'État, quel qu'il soit. « Car le Roi a en lui deux corps [...], un corps naturel et un corps politique. Son corps naturel (considéré en soi) est mortel, sujet à toutes les faiblesses, qu'elles viennent de la Nature ou par accident, de la stupidité de l'enfance ou de la vieillesse, ou des infirmités du corps qui peuvent survenir à tout un chacun. Mais son corps politique est un corps qui ne peut être 'vu' ou 'utilisé'. Incarnant la politique et le gouvernement et désigné pour diriger le peuple et gérer le bien public, ce corps est complètement dénué des faiblesses dont le corps naturel est sujet et, pour cette raison, ne peut être invalidé ou mis en cause par ces faiblesses<sup>15</sup>. » Gautier voit dans la possibilité de la transcendance politique, républicaine ou impériale, de son désir de pérennité et de sacralité, le substitut symbolique du rayonnement princier sans lequel la commande mécanique déperirait. C'est ainsi que son discours exalte le rôle de Paris, mythe qui unifie le génie français, permet de relier les points de l'histoire et de dépasser les variations politiques. Dans le droit fil de cette pensée, le Second Empire n'est qu'une mo-

alité de la transcendance nationale évaluée à la seule aune de sa fécondité esthétique et culturelle. La fonction de Gautier poète et critique est, coûte que coûte, de sauver le corps politique du roi (de l'Empereur), afin de garantir les conditions symboliques d'une transcendance indispensable au rayonnement culturel et à sa conséquence essentielle : la défense économique et institutionnelle des artistes. Dans cette approche, le critique a pour fonction d'articuler la pérennité du corps politique, dont il est la caution, et la qualité esthétique, dont il est le juge ; le pouvoir, qui dans une conception verticale fait circuler l'or, et le peuple, via l'alchimie du « poète » (au sens où Gautier l'entend : le créateur), qui transforme cet or en art.

Il contribue, surtout, à la pérennité du mythe dans la société industrielle et technique qui, comme l'a remarqué Marx (strict contemporain de Gautier en dépit de l'abîme idéologique qui les sépare), le compromet : « Qu'est-ce que Vulcain auprès de Roberts and C<sup>o</sup>, Jupiter auprès du paratonnerre et Hermès auprès du Crédit mobilier ? Toute mythologie, maîtrise, domine les forces de la nature dans le domaine de l'imagination et leur donne forme : elle disparaît donc quand ces forces sont dominées réellement<sup>16</sup>. » Face à un tel enjeu, la posture de Gautier est d'accepter le contrat du régime impérial qui consiste à entretenir la mythologie napoléonienne en échange d'un système de rétribution directe (la pension de Bibliothécaire de la princesse Mathilde), indirecte (la fonction de critique au *Moniteur universel*), et sa petite monnaie symbolique (la monnaie d'échange poétique des sonnets adressés, par exemple, à la princesse Mathilde) :

Que peut le ver rampant pour l'étoile sereine,  
Le caillou pour la perle et l'ombre pour le jour ?  
[...]

Mais vous, dont la douceur attendrit la beauté,  
Parfois de cet Olympe où trône la déesse  
Vous abaissez sur nous un regard de bonté.

Et vous respirez, indulgente princesse,  
Ce pauvre grain de nard, mon unique trésor,  
Que font brûler mes vers, comme un encensoir d'or<sup>17</sup>.

[1<sup>er</sup> janvier 1868]

Restent les pesanteurs des contreparties, telle cette poésie officielle qui a tant nui à l'image de Gautier. Mais si l'on cite, souvent, « Nativité » [17 mars 1856], ou « À l'impératrice » [15 août 1865], on oublie d'enraciner plus en amont, dans la Monarchie de Juillet par exemple, l'écriture au rabais de la poésie officielle, telle l'ode intitulée « Le 28 juillet », publiée le 28 juillet 1840 dans *Le Moniteur universel* à l'occasion du baptême du comte de Paris, et du dixième anniversaire de la Monarchie constitutionnelle. Les 200 vers qui « lui avaient coûté plus de peine que la *Comédie de*

*la Mort* tout entière » demandés par Lingay, secrétaire particulier du ministre de l'Intérieur Montalivet, avaient ainsi été, pour reprendre le verbe de Gautier, laborieusement « torchonnés » : la collaboration de Gautier au prestige du Second Empire avait donc eu d'éloquents précédents, lourds de sens concernant sa conception des rapports entre art et pouvoir et de leur interdépendance.

Réduire sa fonction à celle du pur assujettissement relèverait toutefois de la simplification et de la déformation, pour deux raisons. D'une part, la politique culturelle du Second Empire s'est aussi caractérisée par des phases d'ouverture : si, concernant les théâtres, le régime a commencé par renforcer le système des Privilèges, il optera aussi, le 6 janvier 1864, pour un décret sur la « liberté des théâtres » ; c'est aussi à Napoléon III que revient la louable initiative d'avoir étendu le droit de propriété littéraire à trente ans après la mort de l'auteur, par la loi des 8-18 avril 1854, puis à cinquante années, par celle du 14 juillet 1866. D'autre part, de même que les systèmes de contrôle des théâtres, dont celui du Privilège d'abord resserré par le régime impérial, ont conditionné chez les directeurs, les acteurs et les auteurs, toute une série de stratégies de contournement et de subversion<sup>18</sup>, la contrainte courtisane et politique a conduit Gautier à élaborer, sous l'apparent lissage de l'éloge, toute une série de procédés de cryptages discursifs.

- 15

## **Présentation des communications**

Ainsi le présent ouvrage tâche de ne pas envisager les rapports de Gautier avec le régime de Napoléon III sous un angle légitimant ou stigmatisant. Mais, compte tenu de la relative rareté des discours idéologiques et politiques de Gautier sur ce point, il s'agit davantage de puiser, dans l'inventaire de ses collaborations et dans toutes les formes d'allusions directes ou indirectes au régime, les indices d'une conception « en actes » du politique.

Il est ainsi question d'évaluer la capacité de Gautier à résoudre le paradoxe de l'autonomie de l'artiste pris au cœur d'un dispositif de dépendance économique, en considérant la question du faste impérial, la mise en scène par le Second Empire de sa propre gloire (mondanités, cérémonies officielles...), les espaces de sociabilité artistique et littéraire créés par les proches de l'Empereur, et au premier chef la princesse Mathilde, dont les rapports avec Gautier restaient à explorer, les représentations artistiques et officielles (peinture, sculpture...) de la figure de Napoléon III ou de la famille impériale, les réalisations architecturales et infrastructurelles du Second Empire, sa politique artistique et culturelle, ses initiatives institutionnelles (mécénats, fonctionnement des Salons, des Académies...), la politique extérieure de Napoléon III... Mais considérer les rapports de



Gautier avec le Second Empire, c'est également tenir compte des modes d'inscription de la représentation critique du pouvoir dans la diversité textuelle (articles de critique, récits de voyage, fiction, poésie, correspondance), et ceux de leur éventuel cryptage (ellipse, diversion, ironie...) ; c'est considérer la coexistence persistante des textes apologétiques politiquement corrects et l'établissement de stratégies de défense contre la censure.

Les quatorze contributions de ce volume sont dues à des spécialistes de Gautier et du Second Empire. Elles portent sur les principales activités journalistiques et littéraires de Gautier (critique d'art et critique dramatique, bien sûr, mais aussi poétique) et couvrent pratiquement toute la période du règne de Napoléon III, prise en étau entre deux Républiques, si bien que l'on peut dresser un bilan précis de l'engagement de Gautier dans la vie politique de son temps. Certes, comme dans tout volume d'actes, des questions restent tantôt à traiter, tantôt à approfondir. La façon dont Gautier parvient à articuler sa position officielle avec le culte de Hugo, par exemple, est abordée de façon sporadique. Pour faire le point sur cette question, on peut du reste consulter l'anthologie critique de Françoise Court-Perez (Théophile Gautier, *Victor Hugo*, Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2000). Quant à la question de l'orientalisme ou celle du regard jeté sur la politique coloniale, elle reste à traiter. Faute d'une impossible exhaustivité, il s'agissait donc de poser les bases d'une réflexion de fond non seulement sur l'image politique et littéraire de Gautier, mais aussi, à travers lui, sur les liens structurels entre le critique, l'artiste et le Second Empire, sur l'indépendance du poète, ses stratégies de collaboration ou de défense. Le choix des textes proposé en annexes ne prend pas non plus le parti de l'exhaustivité, mais celui de la complémentarité, et c'est pourquoi il s'opère en fonction de leurs liens avec les communications.

Depuis *Caprices et zigzags*, œuvre parue en 1852 en même temps qu'*Émaux et Camées*, jusqu'à *Tableaux de siège* qui date de 1871, on peut ainsi déterminer avec précision si Gautier a pu rester fidèle à la ligne de conduite qu'il a formulée dans le poème introductif d'*Émaux et Camées* de rester en dehors de la politique, tout en acceptant des fonctions officielles l'engageant dans le Second Empire. Autrement dit, et comme l'écrit Françoise Court-Perez, a-t-il pu échapper aux « rafales intempestives » une fois sa vitre refermée ? À mesure qu'il avance en âge, on verra que Gautier devient un habile tacticien multipliant les ruses pour éviter de se prononcer sur les réalités politiques de son temps, mais que ces stratégies n'ont pas été sans aggraver chez lui un sentiment de lassitude, dès le début des années 1860...

La première partie de l'ouvrage est consacrée au lien existant entre Gautier et le Second Empire. Comment Gautier, qui fréquente la famille impériale et surtout qui devient au cours du règne de Napoléon III un intime

de la princesse Mathilde, a-t-il joué son rôle de poète et de représentant officiel du régime, notamment au moment des célébrations officielles de politique extérieure ou intérieure qui ont régulièrement eu lieu au cours des vingt années de l'empire ? On observera qu'il n'a pas fallu attendre la mort de l'écrivain en 1872 pour voir l'étiquette de « poète du trône » accolée à son nom. Poète... et critique, notamment lorsque Gautier, lors du salon de 1863, s'attarde sur le portrait de l'Empereur par Flandrin. Et cependant, dans une étude qui replace les portraits officiels de Napoléon III dans la tradition de la représentation picturale du pouvoir, Barthélémy Jobert montre bien combien Gautier pose parfaitement les termes du débat en distinguant l'homme, et le souverain dont le principe dynastique est de surcroît modernisé par rapport à celui des anciens rois de France. Aussi subtile soit-elle la position de Gautier prête quoi qu'il en soit le flanc à la critique. Comme le montre Aurélia Cervoni, ce sont les adversaires républicains du régime qui en sont les principaux responsables et qui ne se sont pas tant appuyés sur les commentaires accompagnant les réalisations de Napoléon III que sur l'œuvre antérieure, et notamment sur *Mademoiselle de Maupin*, pour blâmer le rôle joué par Gautier sous le Second Empire : il est ainsi, au prix de curieuses distorsions chronologiques, rendu en partie responsable de l'orgie impériale.

Comment Gautier s'est-il acquitté de ses fonctions officielles et notamment comment a-t-il rendu compte de la politique extérieure de Napoléon III au moment de ses déplacements ? Pour répondre à cette question, Alain Guyot et François Brunet se sont intéressés à deux événements politiques marquants : la rencontre de Napoléon III avec Alexandre II en 1857 à Stuttgart et le voyage au Mont Blanc du couple impérial en 1860. Les deux moments sont destinés à célébrer des succès politiques : alliances nouvelles et réunion de la Savoie à la France. Ils attirent de nombreux journalistes pour couvrir les deux événements. Or, que fait Gautier ? Il s'en désintéresse et déplace l'accent sur les questions d'esthétique, s'intéressant davantage au palais de Wilhelma et rendant hommage, mais bien après l'événement, à la beauté de la montagne appréhendée à travers la photographie.

Cet éloignement par rapport à ce qui est attendu d'un auteur inféodé à un régime conduit à aborder précisément les textes spécifiquement « courtisans » que Gautier a écrits en l'honneur de Napoléon III et de la princesse Mathilde. Cette production de l'écrivain, journalistique et poétique, a rarement été étudiée, car souvent considérée comme de second plan. Anne Geisler-Szmulewicz et Martine Lavaud ont ainsi relu les discours officiels, les poèmes de commande et toute l'œuvre d'homme de cour (sonnets et bouts rimés) destinés à louer le goût, la personnalité et les aquarelles de la princesse Mathilde. S'il faut établir à l'évidence une différence entre les

textes consacrés à Napoléon III et ceux destinés à rendre hommage à Mathilde, les deux contributions montrent que Gautier qui a, pour une large part, profité (et fait profiter à sa famille) des largesses du pouvoir, est conscient des risques que lui fait courir sa position et évite la flagornerie en tentant une nouvelle manière d'être courtisan. Tant bien que mal, il essaie ainsi d'articuler le culte impérial, celui de Napoléon I<sup>er</sup> et celui, enfin, du grand exilé, Victor Hugo.

Dans sa deuxième partie, l'ouvrage s'intéresse à l'activité de critique de l'écrivain sous le Second Empire. Comment rester soi-même en écrivant dans des journaux officiels, en étant payé pour rendre compte de la politique artistique et culturelle du régime, garder son indépendance tout en acceptant des charges officielles dans l'institution des salons et la charge de bibliothécaire ? Quels jugements a-t-il portés sur les institutions dont il finit par faire partie, lui qui jusqu'ici avait gardé ses distances et en quoi cette situation a-t-elle entravé ou non sa liberté de pensée et de parole ? Dès 1852, Gautier proclame haut et fort son apolitisme dans le poème introductif d'*Émaux et Camées* mais réussit-il à maintenir ce cap pendant toute la durée du Second Empire ? En réalité tous les chercheurs qui se sont penchés ici sur cette question affirment qu'il faut rester prudent avant de conclure trop hâtivement au reniement. Il paraît de fait impératif de replacer les éléments de compromission dans leur contexte, d'opérer des confrontations entre des textes éloignés dans le temps pour évaluer la sincérité du critique mais aussi pour mettre en lumière les procédés auxquels il recourt afin de mettre en pratique sa conception d'un art dégagé de toute contrainte extérieure.

Ainsi, comment Gautier homme de théâtre et critique dramatique a-t-il pu maintenir le credo d'un idéal artistique détaché de la politique ? Comment faire abstraction des événements politiques qui se déroulent autour de soi, et peut-on observer dans sa manière d'écrire une différence nette selon les régimes politiques qu'il a connus ?

Avant de tester l'indépendance de pensée du critique, une réflexion sur la pratique de la censure sous le Second Empire se révèle pleine d'insstruction. Jean-Baptiste Amadiou qui a puisé dans les archives montre que si les corrections imposées à l'œuvre de Gautier sont finalement minimes, et si une œuvre a priori aussi irrévérencieuse qu'*Une Larme du diable* n'a pas été mise à l'index finalement, contrairement à ce qui avait été envisagé d'abord, ce n'est pas en raison de sa situation personnelle sous l'Empire, mais pour des raisons contextuelles, le voisinage de cette pièce légère et fantaisiste avec des œuvres sérieuses risquant fort de se retourner contre les censeurs alors accusés de ne pas savoir distinguer les vraies atteintes à la morale et à la religion.

Gautier écrit dès 1836 des comptes rendus dramatiques qui permettent de s'interroger sur l'éventualité d'un changement manifeste dans sa façon

de s'acquitter de sa fonction de critique dramatique au tournant de la République et de l'Empire. Françoise Court-Perez qui s'est penchée sur la production de critique dramatique à cette période montre que malgré l'affirmation répétée de l'indépendance de l'art vis-à-vis de la politique (l'inscription de l'événement dans la création nuit à celle-ci et brouille la réception de l'œuvre), que ce soit dans le choix des sujets mais aussi dans la façon d'interpréter les œuvres, il ne reste pas alors aussi insensible aux événements qui l'entourent qu'il le voudrait.

Mais à mesure que le temps passe, Gautier met tout en œuvre pour garder ses distances par rapport aux événements marquants de son temps, mais aussi pour rester maître de son jugement quand il doit analyser des œuvres favorisées ou au contraire jugées sévèrement par le régime et les institutions qu'il soutient. C'est vrai pour le théâtre tout d'abord : Gautier recourt à toutes sortes de stratégies pour éviter de rendre compte des productions de son temps et d'énoncer des jugements qui l'ennuient. Patrick Berthier qui choisit d'étudier la production de critique dramatique sur toute l'année 1864 (c'est-à-dire à un moment où il bénéficie d'une liberté de chroniqueur plus étendue) souligne combien il perfectionne l'art de l'esquive pour ne pas avoir à rendre compte de certaines œuvres.

En matière d'architecture, faut-il conclure à partir de quelques proclamations de Gautier en faveur du progrès que l'écrivain est non seulement revenu sur ses positions antérieures pour les corriger, mais qu'il a oublié les charges qu'il avait formulées contre l'uniformisation engendrée par la civilisation ? Que Gautier subisse des influences de son entourage, la chose est probable, mais on ne peut l'accuser d'avoir trahi son idéal quand on confronte des textes écrits sur l'éclectisme architectural caractéristique du style Napoléon III (et illustré en particulier par l'opéra Garnier) avec des textes antérieurs, écrits à l'aube du Second Empire. Françoise Sylvos et Alain Montandon montrent dans leurs études respectives qu'il n'y pas eu à proprement parler reniement mais rencontre. Dès 1852 Gautier avait formulé dans son essai « Paris futur » une utopie architecturale dont il trouvera en partie la réalisation avec l'opéra Garnier. Selon la formule de Françoise Sylvos, « L'Opéra de Paris est aux bayadères ce que le théâtre de *Paris futur* est aux gracieuses compagnes de Fortunio : la venue d'une chimère à la réalité. »

En ce qui concerne la critique d'art, Gautier est amené à se prononcer en tant que critique officiel. En 1863 il est en effet nommé « membre du Conseil supérieur de l'enseignement pour les Beaux-Arts », et parfois conduit à formuler des jugements conformes à ceux des instances officielles. Mais est-ce pour autant un ralliement contre son gré ? Wolfgang Drost montre, à partir d'un examen des positions de Gautier sur la peinture dite « pompier » et sur le salon des refusés, que le critique reste cohérent avec lui-même et d'une certaine manière, notamment quand on

compare ses articles avec ceux de ses contemporains, relativement prudent. L'étude de Marie-Hélène Girard consacrée à l'exposition universelle de 1867 et au salon des Beaux-arts qui se tient à ce moment-là complète celle de Wolfgang Drost. Pour elle également, il n'est pas question de conclure à une dévotion à l'égard de l'Empire, notamment quand elle compare les deux expositions universelles de 1855 et de 1867. Elle montre que Gautier prend manifestement ses distances par rapport à l'idéal progressiste du Second Empire : non seulement il ne s'acquitte pas des comptes rendus que l'on serait en droit d'attendre en matière d'esthétique européenne, mais il déplace son attention vers la modernité, symbolisée par la découverte de l'« art d'ailleurs ».

Ce parcours s'achève logiquement par l'évocation de Gautier à la fin de l'Empire. L'écrivain livre un témoignage essentiel sur cette période marquée par de violents soubresauts de l'histoire en écrivant *Tableaux de siège*. Comment lire ce dernier ouvrage paru en 1871 un an avant la mort de l'écrivain ? Quel bilan l'écrivain offre-t-il alors du Second Empire et parvient-il à garder jusqu'au bout la même ligne ? Marie-Françoise Melmoux-Montaubin et Giovanna Bellati ont toutes deux relu *Tableaux de siège* pour mesurer d'une part l'originalité de la démarche de Gautier, notamment en comparaison des autres reportages écrits à la même période, d'autre part pour confronter l'écriture journalistique et l'écriture privée dans la correspondance de l'écrivain. Les lettres que Gautier écrit dans les années 70-71 sont parmi les plus touchantes qu'il ait adressées à ses correspondants. Marie-Françoise Melmoux Mautaubin souligne le paradoxe que constitue *Tableaux de siège*, texte supposé « en situation », mais en vérité texte poétique. Elle analyse les procédés de délocalisation et de dés-historicisation à l'œuvre dans *Tableaux de siège*, destinés à maintenir l'histoire à distance et à gommer la réalité des événements. Giovanna Bellati complète cette analyse par un examen des lettres de Gautier envoyées à ses proches : si elle est d'accord sur les stratégies de distanciation par rapport à l'horreur quotidienne, qui s'explique par la religion du beau de l'écrivain, et par l'importance centrale qu'il accorde à l'activité de l'esprit et à la vie intérieure, qu'il faut à tout prix préserver, elle montre, par une étude stylistique précise des lettres, combien Gautier est affecté personnellement par les événements.

### **Anacréon, et au-delà**

Ainsi, se dégage une grande cohérence des interventions qui ont essayé d'éviter les jugements faciles de stigmatisation ou d'éloge qui ont prévalu jusqu'ici. Oui, Gautier a été un poète courtisan, oui il a dû s'acquitter de fonctions officielles et rendre compte d'événements marquants de politique,

extérieure ou intérieure, de réalisations culturelles et de mutations architecturales. Il lui est arrivé de louer les inventions de son temps, il a aussi parfois eu du mal à rester imperméable aux événements, que ce soit au début ou à la fin de l'Empire, mais il n'a jamais, semble-t-il, renié ses convictions profondes et notamment l'idée selon laquelle l'art devait rester définitivement en dehors du politique.

Et cependant son statut économique et symbolique d'écrivain du Second Empire visait, précisément, à conjoindre ce que la Civilisation avait disjoint : la fortune, réservée aux bourgeois, aux Philistins, aux acteurs directs de la société pratique et marchande, et la gloire, propriété des savants, des hommes de lettres et des artistes ; ou, pour reprendre la langue harmonieuse d'un Fourier, l'ambition sensuelle, soit la richesse, et l'ambition animique, soit l'honneur. Si Fourier, raillé pourtant par Gautier, situe comme lui le bonheur dans la conciliation de ces deux ambitions, il apparaît que la participation du poète au régime impérial s'est avérée, sur ces deux points, d'une rentabilité relativement inéquitable qui put lucidement inspirer à Gautier une réelle amertume. La façon dont il put s'associer à la figure d'Anacréon, poète de cour par excellence, auteur d'odes légères assujetti au tyran Polycrate, puis accueilli par Hipparque, tyran d'Athènes, est d'ailleurs parlante dans ce qu'elle comporte non de déshonorant, mais de minorant.

Reconnaissons à Gautier la faculté de se distinguer d'Anacréon par bien des points. Outre le fait que contrairement au poète grec, il ne mourut pas étouffé par un raisin sec, sa position stratégique de critique est de première importance : Gautier, par ses différentes fonctions, fait office de médiateur et de régulateur esthétique de la culture induite par l'argent et la politique du Second Empire. L'ambiguïté de son statut est par ailleurs symptomatique des mutations déterminantes de l'économie de la culture à l'œuvre durant le Second Empire. Payé pour la vente de ses œuvres par les directeurs de journaux ou les éditeurs, et cependant tenté par ce que Proudhon appelle le « pensionnat éternel »<sup>19</sup>, un pied dedans, l'autre dehors, sa posture illustre bien ce que le Second Empire offre de transitoire et d'ambivalence : d'un côté l'archaïsme du poète courtisan, construisant le lien social à travers la mythification du pouvoir telle que la représentent les nouvelles antiquisantes et nostalgiques de Gautier (*Le Roi Candaule*, *Le Roman de la momie*...) ; de l'autre l'affranchissement du financement des lettres et des arts de la tutelle de l'État dans le cadre d'une marchandisation de l'immatériel dont le processus est largement engagé. Gautier, soumis avec hésitation à cette double tutelle, et feignant de sous-estimer le lien intrinsèque entre art et politique alors même qu'il offre sa lyre au service du pouvoir, constitue, en cela même, un point d'observation privilégié du Second Empire. Le cri de frayeur qu'il pousse lorsque s'opère le grand basculement de 1871 est à la mesure de sa difficulté finale à appréhender une autre temporalité que celle de l'éternité

impériale, et l'invention imminente d'une autre mythologie de substitution : la sacralité laïque des grands hommes de la III<sup>e</sup> République, celle que rejoindra triomphalement Victor Hugo, le grand exilé du Second Empire.

## NOTES

1. Armand DE PONTMARTIN, *Nouveaux Samedis*, 9<sup>e</sup> série, 1865-1881, Paris, Michel Lévy frères, 1873, p. 176.
2. Frédéric LOLIÉE, *La vie d'une impératrice, Eugénie de Montijo*, Paris, Félix Juven, 1907, p. 145.
3. « Documents des Archives de police », 1854. Cité d'après le catalogue de l'exposition *Théophile Gautier, (1811-1872)*, Paris, Bibliothèque nationale, 1961, p. 42.
4. Baudelaire, « Théophile Gautier », *L'Artiste* du 13 mars 1859, *Œuvres complètes*, II, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 127.
5. Article reproduit dans *Fusains et eaux-fortes*, Charpentier, 1880, p. 57-65.
6. *Ibid.*, p. 57.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*, p. 59.
9. Voir René JASINSKI, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Vuibert, 1929, p. 87.
10. *Fusains et eaux-fortes*, éd. citée, p. 234.
11. *Ibid.*, p. 233-234.
12. *Ibid.*, p. 233.
13. *Ibid.*, p. 237.
14. *Ibid.*, p. 235.
15. Edmund PLOWDEN cité par Ernst KANTOROWITZ, *The King's Two Bodies*, Princeton University Press, 1957, p. 7.
16. *Contribution à la critique de l'économie politique*, trad. Maurice Husson et Gilbert Badia, Paris, Éditions sociales, 1972, p. 174.
17. « L'étréne du poète », *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Bartillat, 2004, p. 712.
18. Jean-Claude YON aborde cette question dans son étude « Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864) : l'impossible contrôle », in *La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Philippe Régner et Alain Vaillant. Postface de Pierre Macherey, Collection : « Le XIX<sup>e</sup> siècle en représentation(s) », Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 61-73.
19. Proudhon, *Les Majorats littéraires. Examen d'un projet de loi ayant pour but de créer au profit des auteurs, inventeurs et artistes, un monopole perpétuel*, Dentu, 1863, p. 52.