

Gautier rapporteur de la poésie / Pascal DURAND

« Un grand vide se fait dans l'âme lorsque les choses qui ont passionné votre jeunesse disparaissent les unes après les autres¹ », écrit Gautier au moment de rendre hommage à Marie Dorval, prématurément disparue. L'article, paru dans les colonnes de *La Presse*, annonce dès 1849, par son humeur nostalgique comme par son sujet, cette sorte de veillée funèbre permanente mais aussi de veille nécrologique que Gautier va assurer dans différents journaux tout au long du Second Empire. Ainsi le verra-t-on saluer la mémoire de la plupart de ceux qui, ayant appartenu au personnel du romantisme, qu'ils aient été écrivains, artistes, musiciens, acteurs, quitteront tour à tour la scène — de Nerval à Alexandre Soumet, de Camille Roqueplan à Théodore Rousseau, de Monpou (dès 1841) à Berlioz ou de Madame Dorval à Mademoiselle Georges. Et à cet obituaire romantique Victor Hugo même, pourtant bien vivant, n'échappera pas, Gautier prenant soin en 1852 de rendre compte sur le même ton, toujours dans *La Presse*, de la vente publique du mobilier du poète proscrit : « Tout ce poème dramatique », écrira-t-il à cette occasion, qui semble préfigurer, pour nous, la dispersion des collections du 42 rue Fontaine, « tout ce poème dramatique va être démembré et vendu hémistiche par hémistiche, nous voulons dire fauteuil par fauteuil, rideau par rideau [...] » ; et de formuler le souhait que « [les nombreux admirateurs du poète] songent que ce ne sont pas des meubles qu'ils achètent, mais des reliques »². Ce feuillet nécrologique, il ne fait pas de doute que Gautier —

comme aussi Dumas père de son côté — s'emploie à le tenir pour maintenir en vie le souvenir du romantisme et, avec celui-ci, un peu de sa propre jeunesse. « Le souvenir des soldats obscurs va bientôt se perdre, et c'est un devoir pour ceux qui ont fait partie de la grande armée littéraire d'en raconter les exploits oubliés³ », déclarera-t-il à la première page de son *Histoire du romantisme*, avant de rappeler que « dans l'armée Romantique comme dans l'armée d'Italie, tout le monde était jeune »⁴. Gautier prend ainsi figure de gardien de la mémoire du romantisme, et aussi de mémoire vivante d'une modernité poétique dont il a fait plus qu'accompagner l'émergence et les premières transformations. Le voici en tout cas, tel que Sainte-Beuve, en 1863, le présente dans un de ses Lundis : « en première ligne désormais, le dernier et le plus jeune d'entre les anciens »⁵.

C'est aussi, au fond, parce qu'il est également le plus ancien des jeunes — pour avoir donné, avec *Émaux et Camées*, l'un des recueils les plus emblématiques du formalisme artiste qui allait dominer la poésie du Second Empire — que Gautier était tout désigné à entrer dans la Commission installée par le Ministère de l'Instruction publique pour lui rendre rapport « sur les progrès des lettres en France » à l'occasion de l'Exposition universelle de 1867⁶. C'était là, tout offerte, la double garantie d'un regard émanant d'un témoin engagé, à la fois averti des spécificités de l'écriture poétique et capable de considérer de haut la mêlée de ses confrères : « Comme les poètes ne se gênent guère

pour dire aux prosateurs qui les critiquent : « *Ne sutor ultra crepidam* » [i. e. « Que le cordonnier ne juge pas au-delà de la chaussure »], on a confié à un poète la tâche difficile de parler de ses confrères », soulignera-t-il dans ce Rapport, en précisant qu'il a eu à cœur de « ne le [faire] que sous toutes les réserves commandées par la position du critique et de l'auteur »⁷. Jouant simultanément sur tous les tableaux de la littérature et du journalisme, de la haute poésie et du roman-feuilleton, de la désinvolture artiste et du compromis courtois – fort aussi de « [la] ponctualité d'horloge dans l'accomplissement de tous ses devoirs »⁸ que Baudelaire lui a reconnue en 1859 –, Gautier, à 57 ans, avait de surcroît, peut-on penser, la disposition requise pour s'ajuster au projet d'un état des lieux officiel de la littérature, établi à l'intersection de deux champs – et de deux logiques – que l'évolution du siècle a mis dans un rapport de croissante antinomie : d'un côté le champ du pouvoir d'État, qui commande un tel état des lieux, lui dicte ses critères interrogatifs autant que normatifs et lui fixe son enjeu : montrer quelle « part » les lettres ont prise « à l'élan de civilisation »⁹ ; et de l'autre un champ des lettres fortement autonomisé. Élu six ans plus tôt à la présidence de la Société nationale des Beaux-Arts, bientôt bibliothécaire de la princesse Mathilde, Gautier dément en effet, rétrospectivement, l'un de ses titres à l'admiration de l'auteur des *Fleurs du Mal* : « J'ai entendu plusieurs personnes exprimer le regret que Gautier n'ait jamais rempli de fonctions officielles. [...] Mais, tout pesé, cela vaut mieux ainsi. Si étendu que soit le génie d'un homme, si grande que soit sa bonne volonté, la fonction officielle le diminue toujours un peu ; tantôt sa liberté s'en ressent, et tantôt même sa clairvoyance »¹⁰. Car si Baudelaire avait raison sans doute de voir en Gautier « UN PARFAIT HOMME DE LETTRES », désormais ce n'est plus seulement au sens exclusif de toute « fonction officielle »,

d'un « modèle » d'exigence esthétique « dans une époque ivre d'ignorance et de matière »¹¹, c'est aussi au sens d'un écrivain de métier, dans l'activité duquel se conjuguent les deux régimes de la « vocation » et de la « profession », sans qu'il y ait plus de friction qu'entre son appartenance au camp des poètes artistes et son allégeance au pouvoir en place, avec les fréquentations et les gratifications diverses, pensions, sinécures, postes officiels, qui en font signe, et dont les Goncourt, comme on sait, ne se privèrent pas de dresser le bilan comptable¹².

Avant d'envisager la *position* de Gautier et le regard qu'il porte sur l'évolution de la poésie depuis 1848, quelques mots s'imposent au sujet du montage du Rapport, de son économie interne et des constats généraux qu'il formule sur l'organisation et le mode de fonctionnement du système littéraire. Il n'est pas inutile en effet de rappeler que ce Rapport de 1868 – émanant d'une Commission présidée par Sylvestre de Sacy et composée de Paul Féval pour le roman, de Gautier pour la poésie et d'Édouard Thierry pour le théâtre¹³ –, appartient à une série de trois grands Rapports d'État amorcée par le *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789* livré par Marie-Joseph Chénier en 1808¹⁴ et prolongée ensuite par le *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900* que Catulle Mendès rédigea parallèlement à l'Exposition universelle de 1900¹⁵. Chénier en 1808, Gautier en 1868, Mendès en 1902 : ces Rapports successifs représentent autant de balises installées dans le continuum poétique du XIX^e siècle – « le seul siècle poétique de notre pays »¹⁶, selon Mendès –, les deux derniers se rédigeant d'ailleurs dans la continuation explicite et l'ajustement rétrospectif du précédent. Ces Rapports intéressent à plusieurs titres l'histoire de la littérature. Ils livrent à tour de rôle une vision panoramique de la littérature, et plus spécialement de la

poésie, pensée à l'enseigne d'un « progrès » qu'ils s'empressent aussitôt de révoquer comme une catégorie non pertinente pour rendre compte de l'évolution littéraire. Les listes qu'ils établissent font, d'autre part, réapparaître à nos yeux toute une population d'auteurs oubliés ou négligés, parmi lesquels les grands noms que la postérité a consacrés, en s'y trouvant rapatriés, retrouvent leur force propre et leur vrai relief. Là où l'histoire scolaire de la littérature nous a fait une grisaille de chefs-d'œuvre et de héros de la modernité en marche, ces Rapports permettent de prendre non seulement acte de leur inscription dans le maillage de textes, d'auteurs et de groupements divers qui forment leur milieu d'intervention, mais aussi la mesure de l'écart et, pour les plus importants d'entre eux, tel Baudelaire, de la « révolution symbolique »¹⁷ qu'ils ont su y accomplir. La succession de ces Rapports, leur volume, leur économie interne témoignent enfin de l'évolution proprement morphologique que le champ des lettres a connue au cours du siècle, tant dans son organisation que dans les représentations qu'en prennent ses acteurs. Alors que la littérature embrassait encore pour Chénier tout le cercle des arts de la communication par l'écriture, elle se réduit, en 1868, aux trois genres du roman, de la poésie et du théâtre. Dans ce même Rapport de 1868 – qui fait 184 pages, « Discours préliminaire » compris –, la section consacrée à la poésie se taille, sous la plume de Gautier, la part du lion : elle couvre près de la moitié du volume, environ trois fois plus que le roman (expédié par Féval en 24 pages) et deux fois plus que le théâtre (39 pages) ; Mendès fera plus fort et plus long encore, en réservant à la seule poésie un Rapport de plus de 200 pages, augmenté d'un « Dictionnaire bibliographique et critique » de 300 pages. Resserrement d'un côté des frontières de la littérature, expansion du genre poétique de l'autre : ce sont là deux signes, parmi d'autres,

d'une reconfiguration progressive de la littérature, sur laquelle Sylvestre de Sacy porte un regard étonnamment juste dans son « Discours préliminaire ». Premier constat : la littérature s'est non seulement spécialisée depuis Chénier, mais elle s'est aussi divisée en « départements », c'est-à-dire en genres répondant à des logiques spécifiques. Deuxième constat : la littérature s'est professionnalisée : « [Elle] n'est plus comme autrefois, observe-t-il, la distraction élégante d'une vie d'oisif ou d'abbé pensionné, le privilège de quelques vocations extraordinaires ; c'est une profession, un état dont il faut vivre, et où règne comme partout une concurrence meurtrière, un encombrement désastreux¹⁸. » Troisième constat : cette littérature encombrée est le lieu, c'est son mot, d'une « anarchie » collective – façon d'acter, pour parler une autre langue, qu'elle est le lieu d'une « institutionnalisation de l'anomie »¹⁹ : « L'anarchie a tout envahi. Chacun suit sa route, sans regarder qui le précède ou qui le suit. [...] L'arbitraire, telle est aujourd'hui la loi des lettres²⁰. » Quatrième constat : cette évolution générale s'est opérée sur fond de montée en puissance de la presse, d'extension sociale du public – « Jamais la responsabilité de l'écrivain n'a été si grande »²¹ – et dans un contexte d'accélération de la vitesse de production et de publication : « On n'a plus le temps, dit-il encore, de polir une phrase, de la traiter comme une pierre précieuse²². »

La remarque et la métaphore ne manquent pas de sel, eu égard au cadre esthétique à travers lequel Gautier, dans la section qu'il a rédigée, va considérer l'évolution de la poésie moderne. Gautier rapporteur auquel il est temps de venir, pour signaler d'abord que, s'il cale son propos sur la révolution de 1848 et prend donc pour objet vingt années d'activité poétique, c'est un spectre temporel plus ample qu'il entend embrasser, en annonçant qu'il va d'abord caractériser en gé-

néral la poésie du XIX^e siècle, évoquer ensuite les poètes ayant fait leurs premiers pas avant 1848, et enfin les poètes « surgis après la révolution de Février ». Encore ce schéma annoncé ne correspond-il pas exactement à la structure effective de son Rapport qui, s'il comporte bien trois sections, aborde en premier lieu, certes, l'essor de la « poésie moderne » et les poètes dont la carrière a commencé avant 1848, puis, en deuxième lieu, ceux qui ont émergé après 1848, mais réserve en réalité sa troisième partie aux maîtres du romantisme dont les voix ne se sont pas tues ou viennent tout juste de s'éteindre – Hugo dont il commentera longuement *Les Contemplations*, *La Légende des siècles* et *Les Chansons des rues et des bois*, mais pas les *Châtiments*, pour une raison qui tombe sous le sens, Vigny qui, « du fond de la tombe [...] nous tend de sa main d'ombre le volume des *Destinées* »²³, mais aussi Sainte-Beuve, Auguste Barbier et Musset, avec quelques nouveautés ou pièces inédites récemment mises en circulation, ou bien même encore un préromantique tel que Pierre Lebrun, dont la récente publication des œuvres complètes a montré, conclura-t-il, « que dès l'époque du Premier Empire il y avait bien des élans et des essors vers ces heureuses oasis de poésie qu'on a découvertes depuis »²⁴.

Cette structure, où le romantisme revient comme hanter l'espace poétique du Second Empire finissant, n'est pas étrangère à l'impression de mélancolie diffuse que dégage l'ensemble du Rapport, ainsi qu'on y reviendra au moment de conclure. Cette structure, notons-le, autorise par ailleurs le rapporteur, nonobstant « le grand embarras » dont il fait état, à placer sa propre intervention de poète à la fin de la deuxième partie, soit au point de bascule où il va s'agir, comme c'est l'objet principal du Rapport, de dresser le tableau de la poésie contemporaine. « Omettre » *Émaux et Camées* « semblerait peut-être, écrit-il, une affectation de

modestie plus déplaisante que l'amour-propre d'en parler ». C'eût été aussi, ajoutons-le, se priver de signaler, en un lieu très stratégique, que la forme travaillée dans ce recueil, toute d'orfèvrerie verbale et de constriction prosodique, fut, c'est lui qui le souligne, « accueillie très favorablement » et que, c'est lui encore, « les vers de huit pieds groupés en quatrains devinrent pour quelque temps un sujet d'exercice parmi les jeunes poètes »²⁵.

Impossible de détailler ici, poète par poète, moment par moment, le commentaire fourni par un Gautier prenant soin de n'oublier personne qui ait compté, faisant place aussi bien aux Félibres qu'à deux poétesses, M^{me} Ackermann et M^{me} Blanchecotte. Il n'est pas sûr, d'ailleurs, que détailler de la sorte soit bien nécessaire, car ce qui prévaut, dans l'ensemble de ce grand tableau établi depuis Chénier jusqu'au premier *Parnasse contemporain*, c'est l'image extrêmement lisse et très consensuelle que Gautier livre de l'évolution poétique du siècle. S'il date de Chénier l'essor de la poésie moderne – « À l'apparition d'André Chénier, toute la fausse poésie se décolora, se fana et tomba en poussière. L'ombre se fit rapidement sur des noms rayonnants naguère et les yeux se tournèrent vers l'aurore qui se levait²⁶ » –, s'il souligne d'entrée de jeu, comme il le fera plusieurs fois par la suite, la puissante induction d'énergie apportée à l'imagination lyrique par le grand mouvement du romantisme et s'il rappelle, au passage, la « vive impression » qu'un Auguste Barbier avait produite en « [faisant] siffler le fouet de ses *Iambes* » au lendemain de la Révolution de Juillet²⁷, rien ne transparait des tensions internes au romantisme, aucune mention significative n'est faite de la dimension politique, progressiste et humanitaire qu'il a pu prendre chez certains – et non des moindres –, et encore moins de la fracture survenue, dans les années 1830, entre le camp des « utilitaires » et le camp des

« artistes », fracture dans laquelle on sait quel fut son parti. « La Révolution de Février, constatera-t-il plus loin, ne fut pas une révolution littéraire ; elle produisit plus de brochures que d'odes » : « les poètes se taisaient, sachant qu'ils auraient chanté pour les sourds »²⁸. Et rien – ou presque – ne transparaîtra, dans la suite, des conflits de doctrine, des querelles d'école, des rapports d'opposition et de différenciation qui ont été si déterminants dans l'ascension du credo artiste et la direction que prendra le courant parnassien. De 1820 à 1860, tout semble ainsi se passer, sous sa plume, comme si la poésie s'était développée en poussant paisiblement des vagues successives, allant d'un romantisme gagné peu à peu, de Laprade à Banville et du comte de Gramont à Leconte de Lisle, par le souvenir des dieux antiques à un Parnasse s'employant à donner aux « choses humaines », dans un grand détachement, « la vie supérieure de la forme »²⁹. C'est, sans doute, qu'un Rapport commandité par l'État ne saurait être un champ de bataille politique ou doctrinal, et que la fonction de rapporteur demande qu'un regard équitable et serein soit promené sur l'ensemble des confrères, « sous toutes les réserves commandées », en effet, « par la position du critique et de l'auteur ». C'est aussi que Gautier, adepte déclaré de la poésie pure et de la forme travaillée pour elle-même, contraint sans violence l'ensemble du champ qu'il examine à vérifier que cette pureté et cette forme sont bien l'axe autour duquel tout, dans ce champ, est venu graduellement s'organiser.

De là, d'un bout à l'autre du Rapport, la prégnance de la référence plastique et picturale, la propagation de clichés touchant au métal du vers, à l'orfèvrerie de la rime – non tant parce que Gautier fut à l'origine un peintre converti à la littérature, ni parce qu'il fut un chroniqueur assidu des Salons de peinture officiels, ni même parce qu'il a individuellement signé

Émaux et Camées : cette référence et ces clichés relèvent d'un fonds commun, d'un système de représentation collectif ayant pris forme à partir du romantisme – moment d'« immixtion de l'art dans la poésie³⁰ », écrira Gautier – avant de primer sur tout autre au cours du Second Empire, portant à voir dans la poésie un art de la métaphore mimétique et dans sa substance expressive un matériau à travailler, une pâte à vitrifier, un métal à forger. Un système de représentation qui, au plus évident, institue le poète en professionnel de la beauté formelle et la poésie en un « art qui s'apprend ». Et lorsque la métaphore musicale intervient, autrement qu'à travers le cliché de la lyre, c'est pour mettre en valeur, non tant la musicalité du vers et encore moins l'évanescence allusive qui sera chère aux symbolistes, mais de nouveau la nécessité d'un apprentissage technique. À propos de l'art d'Amédée Pommier, poète prolifique et « versificateur de première force », Gautier note ainsi : « On peut dédaigner ces jeux difficiles qui sont comme la fugue et le contrepoint de la poésie, mais il faut être un maître pour y exceller, et qui ne les a pas pratiqués peut se trouver un jour devant l'idée sans forme à lui offrir³¹. » Et ceci, à propos de Leconte de Lisle : « quoi qu'on puisse dire, la poésie est un art qui s'apprend, qui a ses méthodes, ses formules, ses arcanes, son contre-point et son travail harmonique »³². Il est d'ailleurs frappant – et très significatif de son matérialisme technique – de constater que cette insistance sur l'apprentissage du métier poétique l'emporte largement, dans le Rapport de Gautier, comme c'est le cas aussi chez Baudelaire, sur la sacralisation de la poésie dont les figures se sont multipliées sous la plume du préfacier des *Poèmes antiques* ou du jeune polémiste de « L'Art pour tous »³³.

Ce système de représentation a encore une autre efficace, que le Rapport laisse entrevoir : il confère à la forme impénétrable, à l'épaississement des signes de

la poéticité, le soin tout symbolique de repousser et de maintenir dans l'extériorité du poème les sollicitations émanant de l'époque, les préoccupations de morale et de politique. L'insistance que Gautier ne cesse de porter sur l'idée que l'essor de la poésie moderne, à partir de Chénier, s'est opéré par un lien de plus en plus étroit établi entre invention formelle et refonte à neuf d'un fonds antique ou médiéval s'accorde elle aussi à ce système, voulant que l'enfoncement dans l'épaisseur de la forme se double thématiquement d'un éloignement dans le passé, en résistance aux superstitions du progrès et de la contemporanéité. De là l'ironie avec laquelle ce Rapport globalement si lisse traite les *Chants modernes* de Maxime Du Camp, poète théoricien plein d'enthousiasme à l'égard « des sublimes inventions de la science et de l'industrie », hostile « aux vieux symboles et aux mythologies surannées » et qui, dit en gros Gautier, « ne réussit [jamais] mieux que lorsqu'il n'exécute pas le programme qu'il s'est tracé »³⁴. De là aussi la dure remontrance qu'il adresse à Pierre Dupont, après avoir loué « la grâce si naturelle et si touchante » de ses *Chansons nées du « tumulte »* de Février : « Il croyait avoir à jamais mêlé son nom à la grandeur des choses [...] ; mais dans l'art les événements passent, et la beauté seule reste. La Muse est jalouse ; elle a la fierté d'une déesse et ne reconnaît que son autonomie. [Et si] le poète, son maître, la force à marcher en tête de quelque bande [...], elle s'en venge tôt ou tard. [Elle] lui retire l'harmonie sacrée, le nombre mystérieux, elle fausse le timbre de ses rimes et laisse s'introduire dans ses vers des phrases de plomb prises au journal et au pamphlet³⁵. »

La fermeté de ce système de représentation n'interdit pas, dans le Rapport de Gautier, tout un travail d'euphémisation de certaines de ses valeurs clés ou de ses mots d'ordre ; peut-être même favorise-t-elle cette euphémisation (de même qu'une banalité générale du

propos et des métaphores adoptées pour caractériser l'art des poètes évoqués)³⁶. La formule de « l'art pour l'art » n'est employée qu'au sujet de Du Camp qui s'y oppose, comme si, allant de soi, elle n'avait à être endossée, désormais, que par procuration. L'expression de « poésie pure », pour nous tellement signée et significative, n'intervient que deux fois sous sa plume, et à chaque occurrence pour indiquer simplement qu'un poète – Auguste Vacquerie, Louis Bouilhet – a renoncé au vers pour d'autres genres tels que le théâtre ou la critique. Rien ici de la négativité féconde, de la radicalité dont l'expression était porteuse chez Baudelaire. On cherche en vain, dans ces pages, les mots d'« utilité » ou d'« utilitaire », qui dans la préface à *Mademoiselle de Maupin* avaient condensé, à la fois cibles et projectiles, toute la violence polémique du jeune Gautier. C'est que l'heure est au triomphe de valeurs qui, offensives dans les années 1830, n'ont plus besoin d'être brandies en 1868. L'adjectif « moderne » connaît une vingtaine d'occurrences, mais sans souci de problématisation : tantôt il caractérise toute la poésie postérieure à Chénier, tantôt les poètes de l'heure présente et le ton tout « actuel » du *Parnasse contemporain*, tantôt l'époque et les « laideurs modernes » qui jettent un poète critique tel que Baudelaire « dans un spleen à faire paraître Young folâtre »³⁷. Le mot de « modernité » ne fait quant à lui qu'une seule apparition, non au sujet de celui qui l'a élevé au rang d'un concept de haute esthétique, mais au sujet des *Parisiennes* d'Emmanuel des Essarts, dont l'art est caractérisé, il est vrai, sous des aspects qui nous sont familiers : « Nourri de l'antiquité grecque et latine, des Essarts la mélange dans les proportions les plus heureuses avec la modernité la plus récente. [...] Il faut encourager ces tentatives très difficiles et qui exigent le goût le plus délicat, d'amener à la forme poétique les choses de la vie actuelle, nos mœurs, nos habitudes,

nos fêtes, nos tristesses en habit noir, nos mélancolies en robe de bal, les beautés qui nous plaisent et que nous admirons sur l'escalier des Italiens ou de l'Opéra, à qui nous donnons des violettes de Parme, pour qui nous faisons des sonnets, et dont, enfin, nous sommes amoureux³⁸. »

Le *point de vue* de Gautier, c'est-à-dire la position très située depuis laquelle il considère la genèse et la morphologie de son champ d'appartenance, vaut aussi par ses omissions, ce qu'il laisse dans l'ombre ou qu'il n'aperçoit guère. S'il salue comme il convient le retour en force du sonnet sur la scène poétique, le genre émergent du poème en prose n'est pas évoqué ; c'est qu'il s'en tient de toute évidence à une représentation purement versifiée de la poésie. Et c'est par un privilège donné à la poésie éditée en volume sur la poésie éditée en revue que les jeunes poètes du *Parnasse* mis à l'avant de son propos sont ceux qui ont déjà à leur actif des recueils individuels, et que d'autres à l'inverse, qui compteront tant par la suite, ne sont que très sommairement mentionnés : Verlaine, Villiers sont tout juste nommés ; Heredia n'est retenu que pour « [un] nom espagnol qui ne l'empêche pas de tourner de très-beaux sonnets en notre langue » ; quant à Stéphane Mallarmé, « [son] extravagance un peu voulue, remarque Gautier, est traversée par de brillants éclairs »³⁹. Sans doute n'a-t-il pu guère s'aviser, à lire les cinq premières strophes du « Guignon » – tel que publié, amputé de la suite, dans *L'Artiste* en 1862 –, que cette danse macabre, en forme de *terza rima*, faisait signe autant en direction de Baudelaire et de Nerval que, par tant de motifs repris, en direction de ses *Ténèbres* dans *La Comédie de la mort*. Et s'il a peut-être été sensible à la place de choix que Mallarmé lui avait réservée, à côté de Baudelaire et de Banville, dans sa « Symphonie littéraire » publiée en 1865 dans la même revue, il n'en laisse rien paraître⁴⁰. Au moins, ces poètes

de l'avenir, les sort-il du lot, dira-t-on, mais sans présenter, à la différence d'un Sainte-Beuve, qu'une nouvelle sensibilité se dessine du côté d'une poétique de la suggestion et de l'inachèvement⁴¹. (Verlaine, lui, se souviendra des mots du Rapport de 1868 au sujet de son pair en malédiction : « Comme on dauba sur son "extravagance un peu voulue", ainsi que s'exprimait "un peu" trop indolemment un maître fatigué qui l'eût mieux défendu peut-être au temps qu'il était le lion aussi bien endenté que violemment chevelu du romantisme⁴² ! »)

Il voit fort bien en revanche deux choses. D'une part, que les conditions d'exercice de la poésie et les gratifications que peuvent en attendre ceux qui s'y livrent sont lourdement affectées par l'inflation de la population des prétendants au sacre poétique, sur fond de dévaluation de la gloire à laquelle ils peuvent prétendre – et sur fond aussi de déclassement symbolique de la poésie même, non de son rang dans la hiérarchie des valeurs littéraires, où elle reste en droit dominante, mais en termes de visibilité littéraire et de reconnaissance sociale : « Cette époque, où la poésie tient en apparence si peu de place, est, au contraire, observe-t-il, tellement encombrée de poètes, ou tout au moins de versificateurs habiles, qu'il faudrait, pour les citer tous, des dénombremments plus longs que ceux d'Homère, de Rabelais ou de Cervantès, quand don Quichotte désigne à Sancho Panza les illustres paladins qu'il croit apercevoir, à travers la poussière, dans l'armée des moutons⁴³. » « Il est triste à dire, note-t-il d'autre part, qu'aujourd'hui on peut faire paraître deux ou trois volumes de vers pleins de mérite et rester parfaitement inconnu [...]. L'esprit en proie à d'autres préoccupations et tourné vers les recherches scientifiques et historiques s'est détourné de la poésie. Les revues n'accueillent plus les vers, les journaux n'en rendent jamais compte lorsque le moindre vaudeville accapare

les feuilletons les plus accrédités [...]. Chanter pour des sourds est une mélancolique occupation, mais les poètes actuels s'y résignent ; bien que parfaitement sûrs de n'être pas entendus, ils continuent à rimer pour eux et n'essayent même plus de faire arriver leurs vers au public⁴⁴. » Se souvient-il de l'insolente éventualité qu'il avait envisagée, à la fin de sa préface à *Mademoiselle de Maupin*, d'une suppression de « tous les journaux politiques et littéraires » ? « Que l'on ne s'imagine pas, écrivait-il, qu'on ne s'occuperait plus de littérature ; au temps où il n'y avait pas de journaux, un quatrain occupait tout Paris huit jours, et une première représentation six mois⁴⁵. » Ne retenons que son constat de saturation du système poétique, et aussi la mélancolie qu'il voit s'attacher à une poésie vécue en vase clos, même s'il estime qu'« on ne saurait trop louer ce culte de l'art, ce désintéressement parfait », ni trop plaindre ces « esprits qu'on est convenu d'appeler pratiques », ignorant du « pur enchantement » pris « à travailler le vers, qui est comme le marbre de la pensée » : « N'est-ce pas là un noble et digne emploi de ce temps qu'on regarde aujourd'hui comme de la monnaie⁴⁶ ? »

Ce qu'il voit encore, à feuilleter les pages du *Parnasse contemporain*, c'est que les jeunes poètes de l'école entretiennent un rapport de trop grande docilité, de ferveur trop mimétique à l'égard des maîtres : « Quelques-uns imitent la sérénité impassible de Leconte de Lisle, d'autres l'ampleur harmonique de Banville, ceux-ci l'âpre concentration de Baudelaire, ceux-là la grandeur farouche de la dernière manière d'Hugo, chacun, bien entendu, avec son accent propre, qui se mêle à la note empruntée⁴⁷. » La longue section finale réservée surtout à Hugo (et dans une moindre mesure à Vigny, Sainte-Beuve et Barbier) fera, au fond, sonner comme un appel à renouer avec la puissance d'invention du premier romantisme. « Le

calme est à la mode aujourd'hui », écrit-il encore au sujet des jeunes poètes pour qui Musset, « trop incorrect, trop lâché, trop pauvre de rimes, et pourquoi ne pas le dire, trop sensible, trop ému, trop humain en un mot⁴⁸ », n'est plus un modèle. Et en ce sens, la conclusion du Rapport pourrait bien être à double tranchant : « Parmi tous ces poètes dont nous avons analysé les œuvres, lequel inscrira son nom dans la phrase glorieuse et consacrée : Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset ? Le temps seul peut répondre⁴⁹. » La formule est banale, elle exprime la prudence du rapporteur, qui sait qu'il sera lu, avec la plus grande attention, par ses confrères jeunes et moins jeunes. Elle rejoue également, dans cette figure de la phrase à prolonger, l'image que tout le Rapport a développée d'un romantisme qui s'est lui-même prolongé, redéployé jusqu'au *Parnasse contemporain*. Elle dit peut-être aussi que la poésie est en attente d'autre chose. Sylvestre de Sacy, dans son introduction, le disait plus abruptement : « Littérairement, la France est blasée, il ne lui reste qu'à jouir d'une fortune toute faite ; maussade bonheur ! Nous mettrions plutôt le feu à la maison, si c'était possible, pour avoir à la rebâtir⁵⁰. » Face aux esthétiques trop calmes, à la docilité des émules, Gautier rêve-t-il d'une nouvelle frénésie créatrice, d'une nouvelle indocilité à l'égard des modèles ? Oui, il y a bien une mélancolie du rapporteur. Ce n'est sans doute pas, ici, celle que lui prêtent les Goncourt : « Qui sait ?, leur aurait-il confié quelques mois plus tard, c'est peut-être le pain sur la planche qui m'a manqué, pour être un des quatre grands noms du siècle. Pourquoi n'aurais-je pas atteint Hugo ?... Eh bien, il y a des jours où cela *mélancolifie*⁵¹. » C'est plutôt la mélancolie du poète vieilli, se souvenant, avant que ne se referment sur lui « l'avare silence » et la « massive nuit »⁵², des élans de sa jeunesse et de l'impulsion générale donnée autour de lui à l'invention poétique. L'époque roman-

tique, lui fera-t-on dire en préface à son *Histoire inachevée du romantisme*, « restera comme une des époques climatériques du génie humain »⁵³. Disons, quant à nous, après l'avoir lu en rapporteur de la poésie : le romantisme est à recommencer.

NOTES

1. Théophile GAUTIER, « Madame Dorval » (*La Presse*, 1^{er} juin 1849), dans *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 272.
2. Th. GAUTIER, « Vente du mobilier de Victor Hugo » (*La Presse*, 7 juin 1852), dans *Histoire du romantisme*, éd. citée, p. 132-133.
3. Th. GAUTIER, *Histoire du romantisme*, éd. citée, p. 2.
4. *Ibid.*, p. 11.
5. SAINTE-BEUVE, « Œuvres de M. P. Lebrun », dans *Nouveaux Lundis*, Paris, Michel Lévy, tome VI, 1866, p. 115.
6. Ce Rapport sortira en avril de l'année suivante : *Rapport sur le progrès des lettres*, par MM. Sylvestre de Sacy, Paul Féval, Théophile Gautier et Éd. Thierry, dans *Recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France*, Paris, Hachette, A l'Imprimerie Impériale, 1868, 184 pages.
7. Th. GAUTIER, « Rapport sur les progrès de la poésie », dans *Rapport sur le progrès des lettres*, par MM. Sylvestre de Sacy, Paul Féval, Théophile Gautier et Éd. Thierry, Paris, Hachette, A l'Imprimerie Impériale, 1868, p. 86.
8. BAUDELAIRE, *Théophile Gautier (L'Artiste*, puis en brochure chez Poulet-Malassiss et de Broise, 1859), dans *Œuvres complètes*, tome 2, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 127.
9. Sylvestre de Sacy, *Discours préliminaire du Rapport sur le progrès des lettres*, éd. citée, p. 31.
10. Charles BAUDELAIRE, *Théophile Gautier*, éd. citée, p. 128 [les petites capitales sont de Baudelaire].
11. *Ibid.*, p. 128.
12. « À voir le vrai et le fin fond des choses, notent-ils le 15 décembre 1868, ce bon Gautier est un des meurt-de-faim de la littérature les plus riches de ce temps-ci, avec sa place de bibliothèque, soit 6 000 – une pension sur la cassette de l'empereur, soit 3 000 – à peu près 20 000 francs au MONITEUR par an et le revenant-bon de ses livres. Qui est-ce qui est aussi riche que cela dans les lettres à l'heure qu'il est ? » (Edmond et Jules de Gon-

court, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. R. Ricatte, tome 2, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 187). Les mêmes, après une énième soirée chez la princesse Mathilde, observeront toutefois : « C'est étonnant comme cet homme se férocise et prend une muflerie cruelle dans la faveur et les grâces officielles. La courtoisie exaspère sa basse nature et il présente, en ce moment, pour ses amis, l'affligeant et blessant spectacle des abaissements les plus bas, des courtoiseries les plus viles, qu'il joint sans transition aux plus gros manques de tact, aux plus brutales, aux plus révoltantes poses, à l'épatement énorme et furibond du poète le plus mal élevé qui ait jamais existé » (*ibid.*, p. 212, 31 mars 1869).

13. Gautier prend rang, dans ce Rapport, parmi trois représentants de ce qu'on pourrait appeler, en différents genres et registres, la culture officielle. Ancien critique au *Journal des Débats*, conservateur puis administrateur de la bibliothèque Mazarine, sénateur, Ustazade Sylvestre de Sacy (1801-1879) est aussi membre de l'Académie française (où il se montra cependant favorable à la candidature de Baudelaire). Paul Féval intervient non seulement comme romancier, mais fort aussi de plusieurs mandats de présidence de la Société des gens de lettres. Conservateur administrateur de la Bibliothèque de l' Arsenal, Édouard Thierry (1813-1894) occupa à l'époque le poste d'administrateur de la Comédie française (de 1859 à 1871).

14. Faisant suite à un arrêté du gouvernement du 4 mars 1802 qui avait commandé un ensemble de rapports « sur le progrès des sciences, des lettres et des arts », ce *Tableau* fut présenté et lu par Chénier à une séance du Conseil d'État, en présence de l'Empereur, le 27 février 1808. Il connaîtra une nouvelle édition revue sur manuscrits en 1835 (Paris, Ledentu).

15. Catulle MENDÈS, *Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900* ; précédé de *Réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France* ; suivi d'un *Dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX^e siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1902.

16. Catulle MENDÈS, *Rapport sur le mouvement poétique*, éd. citée, p. 1.

17. Cf. Pierre BOURDIEU, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997, p. 101-109.

18. Sylvestre de SACY, « Discours préliminaire » au *Rapport sur le progrès des lettres*, éd. citée, p. 7. Occasion pour le président de la Commission d'en appeler chez les écrivains à une vigilance, une « police » des lettres, qui tiendra de l'autocensure. Dès lors en effet que l'écrivain peut s'adresser aux « masses », grand est le risque,

- pour peu qu'on « leur persuad[e] qu'il n'y a ni Dieu, ni vie future, ni justice à venir et que la jouissance de l'heure actuelle est tout », de voir celles-ci réclamer « leur part immédiate de cette jouissance » et de briser, après le « joug de la superstition », celui des « lois » : « Écrivains, qui êtes aujourd'hui à vous-mêmes votre police et votre censure, qu'un sentiment de délicatesse et d'honneur vous engage donc à redoubler de vigilance sur vos œuvres, à peser sévèrement tout ce qui sort de votre plume, à calculer d'avance le plus éloigné retentissement que peut avoir un mot malheureux, une erreur qu'accrédite le prestige du talent ! » (*Ibid.*, p. 29-30.)
19. L'expression est de P. BOURDIEU, au sujet de l'émergence de la modernité esthétique en peinture, « L'institutionnalisation de l'anomie », dans *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, juin 1987, p. 6-14.
20. Sylvestre de SACY, *Discours préliminaire du Rapport sur les progrès des lettres*, éd. citée, p. 10.
21. *Ibid.*, p. 28.
22. *Ibid.*, p. 27.
23. Th. GAUTIER, *Rapport sur les progrès de la poésie*, éd. citée, p. 140.
24. *Ibid.*, p. 141.
25. *Ibid.*, p. 87.
26. *Ibid.*, p. 68.
27. *Ibid.*, p. 69.
28. *Ibid.*, p. 88.
29. *Ibid.*, p. 95.
30. Cf. dans son *Histoire du romantisme* : « Cette immixtion de l'art [des peintres] dans la poésie a été et demeure un des signes caractéristiques de la nouvelle École, et fait comprendre pourquoi ses premiers adeptes se recrutèrent plutôt parmi les artistes que parmi les gens de lettres » (éd. citée, p. 18).
31. Th. GAUTIER, *Rapport sur les progrès de la poésie*, éd. citée, p. 80.
32. *Ibid.*, p. 97.
33. Stéphane MALLARMÉ, « L'Art pour tous » (*L'Artiste*, 1862), dans *Œuvres complètes*, tome 2, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 360-364.
34. Th. GAUTIER, *Rapport sur les progrès de la poésie*, éd. citée, p. 122.
35. *Ibid.*, p. 91.
36. Cf. Walter BENJAMIN : « La caractérisation de Baudelaire par Gautier [dans son Rapport] n'est guère plus qu'une suite de métaphores douteuses. "Chaque poésie est réduite par ce talent concentrateur en une goutte d'essence enfermée dans un flacon de cristal taillé à mille facettes" Etc. Toute l'analyse est imprégnée de cette banalité » (*Paris capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 296).
37. *Ibid.*, p. 106.
38. *Ibid.*, p. 125.
39. *Ibid.*, p. 116.
40. « Symphonie littéraire » (*L'Artiste*, 1865), dans *Œuvres complètes*, tome 2, éd. citée, p. 281-284. La part réservée au poète d'*Émaux et Camées* dans ce texte où le jeune poète se place sous la triple tutelle de Gautier, Baudelaire et Banville, lus avec ferveur, disparaîtra lorsque Mallarmé recyclera ce texte en deux morceaux, dans un article du *National Observer* en hommage à Banville (*ibid.*, p. 306-307) et dans ses *Divagations* : « Autrefois, en marge d'un Baudelaire » (*ibid.*, p. 110).
41. SAINTE-BEUVE, Appendice à *Port-Royal*, éd. M. Leroy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 793-794.
42. Paul VERLAINE, « Les Poètes maudits. Stéphane Mallarmé » (*Lutèce*, 17-24 novembre 1883), dans *Les Poètes maudits*, première série, *Œuvres en prose*, éd. J. Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 657.
43. Th. GAUTIER, *Rapport sur les progrès de la poésie*, éd. citée, p. 117.
44. *Ibid.*, p. 111-112. Cette idée que les poètes chantent désormais pour des sourds, qui revient deux fois dans le Rapport, est un lieu commun du discours artiste. Leconte de Lisle en usait de même dans l'article qu'il avait réservé, trois ans plus tôt, à Victor Hugo : « dans le monde de l'art, le peuple français est aveugle et sourd » (série « Les poètes contemporains », dans *Le Nain jaune*, 1865).
45. Th. GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, éd. A. Geisler-Szmulowicz, dans *Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Champion, 2004, p. 121.
46. Th. GAUTIER, *Rapport sur les progrès de la poésie*, éd. citée, p. 112-113.
47. *Ibid.*, p. 116.
48. *Ibid.*, p. 116.
49. *Ibid.*, p. 141.
50. Sylvestre de SACY, *Discours préliminaire du Rapport sur les progrès des lettres*, éd. citée, p. 26.
51. Propos rapporté par E. et J. de GONCOURT, *Journal*, tome 2, éd. citée, p. 163, à la date du 28 juillet 1868.
52. MALLARMÉ, « Toast funèbre », v. 56, dans *Poésies, Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 28.
53. M. D., « Avertissement », en préface à l'*Histoire du romantisme*, éd. citée, p. iv.