

La résurrection du passé ou le *Second Faust* revisité

Resurrecting the past: revisiting the *Second Faust*

Marie-Hélène Girard

Volume 42, Number 3, 2011

Gautier. Comme il vous plaira

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1012015ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1012015ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Girard, M.-H. (2011). La résurrection du passé ou le *Second Faust* revisité. *Études littéraires*, 42(3), 15–31. <https://doi.org/10.7202/1012015ar>

Article abstract

Following on Georges Poulet's study of the influence of the *Second Faust* on Gautier's realm of fantasy, this essay highlights the deep and lasting impact that this work also had on Gautier, the arts critic. Echoes of Nerval's annotated translation of that text can be found in the "suggestive retrospection" describing the paintings of Ingres, Meissonier, Gustave Moreau or others dealing with History. Such echoes also underpin the aesthetic realignment of a number of Romantic concepts such as local colour or an artist's intuition or asceticism. The legacy of Weimar classicism agrees not only with Gautier's depiction of Ingres' perfection but also with his promotion of sculpture, his support for the "abstract form" and the growing preference expressed in his *Salons* for the antique models of the second Empire. Such melding confirms Bergerat's opinion of Gautier seeking to be known as the "French Goethe". It also illustrates the originality and consistency of a critic whose aesthetics were too often derided as opportunistic or old-fashioned.



La résurrection du passé ou le *Second Faust* revisité

MARIE-HÉLÈNE GIRARD

P assé en quelques mois de l'atelier de Rioult au Cénacle hugolien, Théophile Gautier présenta toujours sa conversion à la critique d'art comme la résultante naturelle d'une double vocation de peintre et d'écrivain — comme si sa brève expérience de rapin l'eût d'avance qualifié pour tenir pendant près de quarante ans, de 1833 à 1872, la chronique artistique tour à tour de *La Presse*, du *Moniteur universel*, de *L'Artiste* et de quelques autres revues. La légende du peintre-poète a été si bien accréditée qu'elle a longtemps détourné les chercheurs de l'idée d'enquêter sur la formation du critique d'art. Alors que les choix et les jugements de Gautier ont fait l'objet de plusieurs études¹, l'influence qu'ont pu exercer Diderot, Hogarth, Stendhal ou Cousin sur l'élaboration de sa critique reste encore largement à explorer. Mais la tache aveugle la plus surprenante est sans doute celle qui occulte la part revenant à Goethe, dont les *Entretiens*² de Bergerat, calqués sur ceux d'Eckermann³, disent pourtant la place qu'il a tenue dans le paysage mental de Gautier. Georges Poulet demeure à ce jour le seul à avoir exploré ce champ, en montrant l'importance qu'avait eue pour le poète la lecture en 1840 du *Second Faust*. Mais tout en soulignant l'« influence [...] incalculable⁴ » du drame goethéen et ses répercussions sur l'imaginaire de Gautier, l'étude laisse de côté ses éventuelles retombées dans la critique d'art, qui en 1948 demeurait, il est vrai, encore largement hors champ. Pourtant les allusions, implicites ou explicites, au *Second Faust* ne sont pas moins nombreuses dans les *Salons* et les chroniques artistiques que dans

1 Voir notamment M. C. Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1969 ; R. Snell, *Théophile Gautier, a Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford, Clarendon Press, 1982 et le catalogue de l'exposition *Théophile Gautier, la critique en liberté*, Paris, Musée d'Orsay, 1997.

2 Émile Bergerat, *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879.

3 Goethe, *Entretiens de Goethe et d'Eckermann. Pensées sur la littérature, les mœurs et les arts*, traduits pour la première fois par M. J.-N. Charles, Paris, Hetzel, 1862.

4 Georges Poulet, « Théophile Gautier et le *Second Faust* », *Revue de littérature comparée*, vol. 22 (1948), p. 69, repris et développé dans « Théophile Gautier », *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949, t. 1, p. 278-307. Le seul article antérieur, à notre connaissance, est celui de C. Grillet, « Goethe et Gautier », *La Grande revue*, 36^e année, n° 11 (1932), p. 65-86, qui s'en tient aux échos de *Faust* dans les œuvres de la décennie 1828-1838.

le reste de l'œuvre. De la « fantaisie ubiquiste » associée aux *fairies* de Paton⁵ aux palingénésies de Chenavard, « profondément imbu de la doctrine secrète du *Second Faust*⁶ », les multiples échos du drame de Goethe suggèrent que sa lecture a eu un effet aussi déterminant sur les convictions du critique que sur sa conception du temps ou du fantastique. C'est à partir de cette hypothèse que nous voudrions proposer ici quelques remarques, en manière de prolégomènes à une réévaluation de la critique d'art de Gautier, qu'il faudra bien un jour entreprendre.

Faute de pratiquer l'allemand, Gautier dut pour l'essentiel à son ami Nerval la découverte du *Second Faust*, dont le texte inachevé avait été publié à titre posthume en 1832. L'auteur des *Chimères* en avait entrepris en 1840 une traduction partielle, qui se limitait à l'épisode « publié en 1827, du vivant de l'auteur sous le titre *Hélène*⁷ », mais s'accompagnait d'une préface et d'« une analyse détaillée mêlée des scènes les plus remarquables⁸ ». Nerval n'était ni le premier, ni le seul à s'intéresser alors au *Second Faust*, déjà commenté en 1828 par J.-J. Ampère et en 1839 par son autre traducteur, Blaze de Bury ; mais il fut le premier à donner sa pleine résonance au drame, et l'écho en fut sans doute amplifié chez Gautier par l'amitié qui leur valait alors de partager projets et feuilletons⁹. L'article de Georges Poulet a montré comment, en proie à la hantise de la mort et en quête du « *retour* dans le temps d'un être éternel¹⁰ », l'écrivain avait trouvé dans la quête de Faust une « confirmation de ses propres croyances¹¹ », et dans le « thème de la *rétrospection évocatrice*¹² » l'une de clefs de son œuvre de fiction. Mais ce thème devait s'avérer tout aussi providentiel pour le critique qui, titulaire depuis 1836 de la rubrique artistique de *La Presse*, en était encore à forger son arsenal conceptuel.

Le commentaire de Nerval invitait du reste à transposer les leçons de Faust au domaine des arts. Non seulement il présentait Goethe — à l'inverse de Schiller — comme un poète préoccupé avant tout de la « forme plastique¹³ », mais les termes qu'il appliquait à Faust le rapprochaient de la figure de l'artiste aussi bien que du spectateur. N'avait-il pas le double privilège de contempler « sous les portiques splendides » les ombres de Pâris et d'Hélène, avant de se lancer à la conquête de cette « créature éternelle et divine » qui représentait « le type le plus pur de l'antique beauté¹⁴ » ? Qu'il dût en outre, « par la seule force du désir rappeler à la vie des formes

5 Théophile Gautier, « Exposition universelle de 1855. Peinture — Sculpture », *Le Moniteur universel*, 8 juin 1855, repris dans *Les beaux-arts en Europe, 1855-1856*, p. 169 (désormais respectivement MU et BAE).

6 Théophile Gautier, « Salon de 1869 », *Journal officiel*, 20 juin 1869.

7 Gérard de Nerval, « Avertissement sur le *Second Faust* et sur la légende », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, 1883, p. 177.

8 *Ibid.*, p. 178.

9 Voir C.-M. Senninger, *Théophile Gautier*, Paris, Sedes, 1994, p. 121-123.

10 Georges Poulet, « Théophile Gautier », *Études sur le temps humain, op. cit.*, p. 280.

11 Georges Poulet, « Théophile Gautier et le *Second Faust* », *art. cit.*, p. 70.

12 *Ibid.*, p. 73.

13 Gérard de Nerval, « Notice sur les poètes allemands », dans Goethe, *Faust et le Second Faust, op. cit.*, p. 302.

14 Goethe, *Faust et le Second Faust, op. cit.*, p. 203.

abstraites et uniques¹⁵ » et les « faire vivre matériellement dans notre atmosphère¹⁶ », l'apparentait clairement à l'artiste et particulièrement au sculpteur. Ses efforts pour ressusciter les « types perdus de l'antique beauté » et « appeler dans le rayon de ces âmes quelques éléments de matière qui les rende perceptibles¹⁷ » pouvaient aisément se lire comme une allégorie de la création artistique et l'interprétation avait déjà été proposée par Ampère, qui reconnaissait dans l'exploration des « vagues régions des images¹⁸ » une véritable « psychologie de l'imagination poétique¹⁹ ». Cette résurrection des types antiques et la notion de « rétrospection » qui lui était associée allaient d'autant plus facilement s'inscrire dans la panoplie critique de Gautier qu'il aimait opposer à la pédanterie du jargon technique, la préciosité et l'aura poétique de termes aussi rares que « microcosme », « climatérique » ou encore « avatar ». À en croire Larousse et Robert, ce terme « didactique et rare²⁰ » de *rétrospection*, désignant l'« action de regarder en arrière, et, par extension, de regarder dans le passé », ne serait entré dans la langue qu'au début des années 1850. En fait en 1839, dans les premières pages de *Béatrix*²¹, il traduisait déjà la résilience du passé dans la mémoire, en l'associant aux « monuments », et il est vraisemblable, compte tenu de l'étroitesse de ses relations avec Balzac à cette date²², que le terme n'avait pas échappé à Gautier, toujours attentif à ce qui touchait au temps. Les résonances nouvelles que le *Second Faust* et le commentaire de Nerval lui ajoutaient, n'en apparurent sans doute que plus intéressantes, en ce qu'elles déplaçaient le terme aux frontières du psychologique, de l'affectif et du paranormal, sinon du fantastique²³.

C'est à propos d'Ernest Meissonnier — qui s'impose précisément dans les années 1840²⁴ — que se vérifie d'emblée l'efficacité de ce champ de la rétrospection dans le répertoire critique de Gautier. Après l'avoir salué comme un virtuose du petit format, il découvre en effet très vite chez lui bien plus qu'un peintre de genre. Dès 1841, il laisse éclater son enthousiasme devant la « perfection » des *Joueurs d'échecs* :

[N]est-ce pas une résurrection complète de la vie d'autrefois ? et par quelle miraculeuse intuition M. Meissonnier a-t-il pu donner aux physionomies qu'il représente un si profond sentiment de la réalité ? a-t-il assisté aux parties de Philidor et autres célèbres joueurs d'échecs, car c'est d'une partie d'échecs qu'il s'agit ? [...] M. Meissonnier est assurément un des plus grands artistes de ce temps-ci²⁵.

15 *Id.*

16 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 19.

17 *Ibid.*, p. 18.

18 Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 192.

19 Georges Poulet, « Théophile Gautier et le *Second Faust* », *art. cit.*, p. 68.

20 *Grand Robert de la langue française* (2001), qui en date l'entrée de 1850 tandis que le *Grand Larousse* (1977) indique 1854.

21 Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, 1976, t. 2, p. 638.

22 Voir C.-M. Senninger, *Honoré de Balzac par Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1980, p. 14-16.

23 Il est significatif que Larousse rattache l'apparition du mot au *Rapport [...] sur le concours relatif à question du sommeil* de Lelut [1854], qui le liait entre autres au somnambulisme.

24 Sur J. L. E. Meissonnier (1815-1891), voir C. Cain-Hungerford, *Ernest Meissonnier. Master in his Genre*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1999.

25 Théophile Gautier, « Salon de 1841. — Dernière partie », *Revue de Paris*, avril 1841, p. 261.

De même devant les *Trois amis* du Salon de 1848 :

On dirait vraiment que M. Meissonnier [*sic*], par un miracle d'intuition rétrospective, passe ses soirées à voir jouer aux dominos et aux échecs les habitués du café Procope du temps de Diderot, du neveu de Rameau, de Piron et de Voltaire, tant il possède familièrement l'air, l'attitude et le geste, la manière de couper les habits et de porter les choses de cette époque²⁶.

Cette « intuition rétrospective » est la coalescence d'une nébuleuse de termes par lesquels il avait célébré tour à tour la « vérité²⁷ » du *Liseur*, le « sentiment intime de la vie²⁸ » d'*Un fumeur*, « l'illusion complète²⁹ » produite par le *Jeune homme jouant de la basse*, ou encore « la pénétrante intimité » du *Jeune homme regardant des dessins*³⁰. Mieux encore que « la nature prise sur le fait³¹ », les œuvres du peintre communique la fascination d'un voyage dans le temps « avec une lorgnette retournée³² » :

[Q]uel charme intime vous retient devant ce jeune homme qui écrit, penché sur sa table au milieu de livres et de paperasses, établi dans un bon fauteuil, au milieu d'une chambre ancienne où le jour arrive par une fenêtre à volet articulé ! Il semble qu'on soit transporté en plein dix-huitième siècle. [...] Qu'on étudierait bien dans cet intérieur si calme, si tranquille, si patriarcal, où l'âme des aïeux semble habiter encore³³ !

L'efficacité de l'illusion tient au pouvoir de récréation du peintre, sous le pinceau duquel « tout prend une valeur [...] et s'anime de cette mystérieuse vie de l'art³⁴ » — que l'*ekphrasis* gautiériste se donne précisément pour objet de relayer et de déployer. C'est cette « miraculeuse intuition » qui, plus encore que son exceptionnelle maîtrise technique, garantit à Meissonnier une place au panthéon des grands maîtres : « Autant que cela est donné à la nature humaine, il a atteint la perfection et peut marcher à côté des premiers maîtres, car nul n'a été plus loin dans le genre qu'il a adopté³⁵. » Il arrive même à Gautier de le mettre — honneur suprême — sur un pied d'égalité avec Ingres, au motif qu'ils ont « cette ressemblance d'être tous deux des peintres absolus³⁶ », formule qui renvoie autant à leur capacité commune à ressusciter le passé, qu'à leur *maestria*. Car Ingres est doué du même pouvoir résurrectionniste, comme le montrent ses toiles à sujet antique : « L'*Edipe devinant l'énigme du sphinx* semble avoir été peint par un artiste grec de l'école de Sicyone, tellement un pur sentiment d'antiquité y respire ; ce n'est pas de l'archaïsme, c'est

26 Théophile Gautier, « Salon de 1848. Peinture », *La Presse*, 6 mai 1848.

27 Théophile Gautier, « Salon de 1840 », *La Presse*, 24 mars 1840.

28 Théophile Gautier, « Salon de 1842 », *Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1842, t. 1, p. 123.

29 *Id.*

30 Théophile Gautier, « Salon de 1845 », *La Presse*, 16 avril 1845.

31 *Id.*

32 *Id.*

33 Théophile Gautier, *BAE*, p. 528.

34 *Ibid.*, p. 72.

35 Théophile Gautier, « Salon de 1841. — Dernière partie », *Revue de Paris, art. cit.*, p. 262.

36 Théophile Gautier, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, 6 septembre 1857, p. 3.

de la résurrection³⁷. » Et Gautier relève la même qualité dans ses variations sur la vie de Raphaël ou de celle d'Henri IV :

Cette facilité à s'empresdre de la couleur locale d'un sujet est une des nombreuses qualités du grand artiste qu'on a le moins remarquées, et sur laquelle nous insistons, car nul n'a poussé plus loin cette puissance de transformation³⁸.

Cette « puissance » est devenue à partir des années 1850 l'une des pierres de touche de la valeur des artistes, aux yeux d'un critique toujours plus réceptif à leur capacité à réinvestir les époques passées. C'est elle qui lui fait remarquer en 1859 chez Puvis de Chavannes une « similitude de nature³⁹ » avec Mantegna. Et il célébrera dans les *Salons* suivants la « récurrence de génie bizarre » qui semble le faire « sort[ir] directement de l'atelier du Primatice ou du Rosso » et le situe du même coup « dans la plus haute sphère de l'art⁴⁰ ». C'est aussi ce qui, dans ses chroniques, fait le prix de peintres considérés aujourd'hui comme des petits maîtres, mais qui confortaient la validité de la rétrospection goethéenne. Ainsi en va-t-il d'Henri Leys, découvert en 1855, à qui il trouve une « similitude de tempérament et de race » avec les « anciennes peintures des maîtres flamands et hollandais, ou plutôt allemands⁴¹ », ou encore de l'« intimité de sentiment gothique » qu'il reconnaît en 1861 dans les œuvres de James Tissot :

Ce qui fait l'originalité de ces sujets si simples d'ailleurs et des autres scènes modernes peintes par M. Tissot, c'est qu'il les traite comme le ferait un artiste du XV^e siècle ramené au moyen de quelque prodige résurrectionniste. Albert Durer, Wolgemuth ou Van Eyck verraient nos costumes et nos types sous ce point de vue, et les représenteraient avec cette fidélité minutieuse et ce rendu poursuivi jusqu'au bout⁴².

À la rétrospection Gautier associe volontiers l'idée de « réincarnation » ou d'« avatar », autre terme mis à la mode dans les années 1840, qu'il allait prendre pour titre d'un récit fantastique en 1856 et qu'il applique volontiers aux artistes, tel ce « contemporain rétrospectif » qu'est Gustave Moreau :

Il lui a plu, par un caprice moins rare qu'on ne pense aux époques de critique et de recherche, de sortir de son temps, de déplacer son âme et de s'incarner dans la peau d'un artiste du XV^e siècle ; cette faculté d'avatar, M. Gustave Moreau la possède au plus haut degré⁴³.

37 Théophile Gautier, *BAE*, p. 278. Pour la localisation des œuvres, voir le catalogue de l'exposition *Ingres*, Paris, Musée du Louvre, 2006.

38 *Ibid.*, p. 163.

39 Théophile Gautier, *Exposition de 1859*, 1992, p. 78.

40 Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, 1861, p. 104.

41 Théophile Gautier, *BAE*, p. 712. Henri Leys (1815-1869), peintre et graveur belge.

42 Théophile Gautier, « Salon de 1868 », *MU*, 26 mai 1868. James Tissot (1836-1902), peintre émailleur et graveur français.

43 Théophile Gautier, « Salon de 1866 », *MU*, 15 mai 1866.

Les mêmes termes valent pour tous les « disciples retardataires » des maîtres anciens, pour peu que leur penchant à l'archaïsme s'avère convaincant. C'est ainsi qu'il découvre Bracquemond, en 1855 :

Holbein est mort depuis des siècles, sans cela on pourrait croire que le portrait de M. Bracquemond est de lui, tant ce dessin se découpe sur son fond d'or avec une patiente finesse et une vigoureuse étude de la nature ! Il faut une singulière puissance pour s'incarner à ce point dans l'originalité d'un autre⁴⁴.

Gautier avait déjà relevé le processus dans le « Salon de 1848 » à propos de Wattier et du « culte » qu'il rendait à Watteau dans ses multiples variations sur les sujets rococos, et il en tirait une loi qui plaçait clairement les artistes sous le même régime de réversibilité du temps que Faust :

À force d'admiration, il s'est presque métamorphosé en son modèle ; ces *avatars* ou incarnations d'un artiste mort dans un artiste vivant se renouvellent assez fréquemment, et l'on en pourrait citer plus d'un exemple singulier : — il semblerait qu'il ait été formé au commencement du monde un nombre déterminé de talens, qui se continuent sous plusieurs noms, et qui, au fond, sont toujours les mêmes. — Ce serait un travail curieux que de faire la généalogie d'une individualité et de la poursuivre sous ses diverses apparitions, en remontant du temps actuel au jour où elle est sortie des mains du Créateur⁴⁵...

Le phénomène se vérifie aussi bien à propos de Meissonier⁴⁶ que de Leys :

[C]'est un peintre du seizième siècle venu deux cents ans plus tard ; voilà tout. Les âmes n'ont pas toujours l'âge de leur apparition dans le monde. M. Leys est un élève de Wolgemuth ou d'Albert Durer qui ne s'est produit que de nos jours, par une de ces combinaisons mystérieuses qui ne sont pas si rares qu'on le pense, et dont on pourrait citer maints exemples⁴⁷.

Et la même loi vaut pour Tissot : « Ce n'était pas, comme on l'a dit, un copiste ou un pasticheur, mais seulement une âme en retard. On ne naît pas toujours dans son siècle⁴⁸. »

On pourrait multiplier les exemples, tant ces catégories reviennent souvent sous la plume du critique. Il leur avait de fait trouvé un vaste champ d'application dans cette innovation du XIX^e siècle qu'on a appelée le genre historique. Cette variante de la peinture de genre avait émergé avec les peintres « troubadours » et s'était imposée avec les succès de Paul Delaroche, en réponse à la fois au déclin de la peinture d'histoire *stricto sensu* et à l'insatiable curiosité du siècle pour l'histoire et pour l'anecdote historique. Elle allait connaître au fil des *Salons* un

44 Théophile Gautier, *BAE*, p. 629-630. Voir J.-P. Bouillon, *Félix Bracquemond*, Genève, Skira, 1987.

45 Théophile Gautier, « Salon de 1848. Peinture », *La Presse*, 7 mai 1848. Émile Wattier (1800-1868), peintre, graveur et lithographe.

46 « La génération pittoresque n'est pas nécessairement immédiate » (Théophile Gautier, « Meissonier », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} mai 1862, p. 421.)

47 Théophile Gautier, *BAE*, p. 712.

48 Théophile Gautier, « Salon de 1868 », *MU, art. cit.*

succès spectaculaire, dont témoignent entre autres Meissonier, Gérôme et leurs nombreux épigones. Malgré une hostilité déclarée à l'endroit de Delaroche — qu'il ne devait se résoudre à approuver qu'en 1859 — Gautier avait dès les années quarante résolu d'encourager le genre historique comme une alternative plausible à la peinture d'histoire — transférable, du reste, aussi bien à la littérature, comme allait le montrer son œuvre de fiction. De fait s'il dénonçait agressivement le goût du mélodrame dans *Jane Grey* ou *Cromwell*, c'est précisément parce que Delaroche trahissait l'idée qu'il se faisait du rapport à l'histoire : « c'est [...] le sentiment intime de la vie, qui fflait la composition en peinture, et non la représentation théâtrale d'un fait quelconque⁴⁹. » Car il attend des peintres qui ressuscitent le passé le même pouvoir d'illusion qui transportait Faust dans l'Antiquité grecque et l'aptitude à la rétrospection devient pour le critique un précieux repère dans ce territoire aux contours un peu flous qu'est alors le genre historique. C'est elle qui marque la distance de la « restauration » à la « résurrection » et du « chroniqueur » au véritable créateur. Gautier établit en effet une différence non seulement de degré, mais de nature entre l'« histoire anecdotique et familière⁵⁰ » pratiquée par d'habiles petits maîtres, tel Comte, Hamman ou Plassan, et la convaincante « résurrection du passé⁵¹ » constatée chez Meissonier⁵² ou encore chez Heilbuth, qui lui inspire une variation inédite sur le terme de rétrospection : « M. Heilbuth, un Vénitien de Hambourg continue à réduire Titien, Paul Véronèse et Bonifazio aux proportions du chevalet. [...] L'assimilation est du reste des plus habiles, et par sa rétrospectivité prend une physionomie originale⁵³. » C'est la même vertu qui lui fait reconnaître dans les *Fureurs d'Oreste* de Desgoffe « tout un monde retrouvé et réalisé par une intuition profonde⁵⁴ ». Inversement, l'impuissance à transporter le spectateur dans le passé marque la limite de son intérêt pour la « curiosité exquise⁵⁵ » des sujets antiques de Gérôme ou des pastiches néo-grecs de ses disciples. Il n'est pas donné à tous de se hausser au même niveau que Tissot capable de porter « le pastiche [...] à ce point de perfection » où il « vaut presque une œuvre originale⁵⁶ ». Et Gautier se méfie des affectations d'archaïsme qui se limitent à une recherche formelle, dépourvue de toute fascination pour le passé. C'est le reproche essentiel qu'il adresse aux disciples français des Nazaréens, impuissants à retrouver la foi naïve du moyen-âge, ou encore à certains préraphaélites comme Leighton, dont les œuvres lui parlent trop directement de l'Angleterre contemporaine :

C'est une très-bizarre peinture que celle de M. Leighton, et qui sent son terroir.
[...] Figurez-vous sur un dessin archaïque imitant celui des anciens peintres

49 Théophile Gautier, « Salon de 1842 », *Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, art. cit., p. 123.

50 Théophile Gautier, « Salon de 1870. IV », *Journal Officiel*, 7 juillet 1870.

51 Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, op. cit., p. 212.

52 Voir Théophile Gautier, « Salon de 1841. — Dernière partie », *Revue de Paris*, art. cit., p. 261.

53 Théophile Gautier, « Exposition de 1859 », *MU*, 3 août 1859. Ferdinand Heilbuth (1826-1889), peintre français.

54 Théophile Gautier, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, 25 octobre 1857, p. 113.

55 Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, op. cit., p. 181.

56 *Ibid.*, p. 338.

primitifs, tout le flamboiement soyeux et métallique de la palette anglaise, et sur tout cela une élégance bizarre, un maniérisme de keepsake, une fantaisie de touche extravagante⁵⁷.

Relue à la lumière du *Second Faust*, l'histoire ne saurait être un subterfuge pour parler du présent ; elle doit être au contraire le moyen de s'en dégager en retournant le sablier du temps pour remonter à « la source de la beauté pure⁵⁸ ». En cela la conception du temps qui régit pour l'essentiel la critique d'art de Gautier échappe délibérément à l'idéologie avant-gardiste, en ce qu'elle procède d'une sorte d'inversion récurrente, qui revient *in fine* à la même compénétration relevée par Nerval dans le parcours de Faust : « Va-t-il vers les figures du passé ou vers celles de l'avenir ? Elles coexistent toutes, comme les personnages divers d'un drame qui ne s'est pas encore dénoué, et qui pourtant est accompli déjà dans la pensée de son auteur⁵⁹. » Dans cette perspective, l'avenir n'est jamais qu'un retour aux formes originelles, ce qui jette, sur la question si controversée du rapport de Gautier à la modernité, un éclairage un peu moins négatif. Ce n'est ni la peur des audaces, ni un conservatisme obtus qui l'ont détourné du courant qui propulsait Courbet ou Manet dans l'avenir glorieux des avant-gardes ; c'est plutôt le pessimisme propre à la génération romantique qui a tourné son regard vers cette vision radieuse des temps anciens, dont il fait à la suite de Goethe les dépositaires d'un trésor de formes et d'images qu'il appartient aux artistes de réactiver pour les préserver de l'effacement définitif. Il s'agit moins d'inventer que de régénérer, comme le rappelle le « Salon de 1872 » :

Les anciens ne cherchaient pas dans l'art l'originalité mais la beauté. Ils n'avaient pas le désir de se créer un style particulier [...]. Ils tâchaient de perfectionner le type reçu du héros ou de la divinité, sans essayer d'en trouver un nouveau⁶⁰.

Telle est pour Gautier la vocation de l'art en général et des artistes en particulier. Quelque mérite qu'il y ait à exprimer, comme Delacroix, les « inquiétudes et les aspirations de son époque⁶¹ », le devoir de l'artiste est essentiellement de « remonter contre le courant aux véritables sources du beau⁶² ».

Cet alignement sur la trajectoire faustienne, qui aura des implications décisives sur l'ensemble de son esthétique, explique sans doute en partie comment Gautier passa des flamboyances du Petit Cénacle au rigoureux manifeste d'*Émaux et Camées*. La référence goethéenne semble en effet avoir contribué de manière déterminante à la réorientation d'un certain nombre de notions héritées des années 1830, en leur offrant une interface dynamique avec le classicisme weimarien. Il n'y a pas que le mot d'ordre romantique de la « couleur locale » qui ait trouvé, dans le *Second*

57 Théophile Gautier, « Exposition de 1859 », *MU, art. cit.* ; il s'agit du *Comte de Paris se rendant chez les Capulets*. Voir *Frederic, Lord Leighton, 1830-1896*, éd. M. T. Brandlhuber et M. Buhrs, Munich, New York, Prestel, 2009.

58 Goethe, *Faust et le Second Faust, op. cit.*, p. 196.

59 *Ibid.*, p. 15.

60 Théophile Gautier, « Salon de 1872 », *Le Bien public*, 7 juin 1872.

61 Théophile Gautier, *BAE*, p. 301.

62 Théophile Gautier, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, 6 septembre 1857, p. 3.

Faust, une convergence inattendue avec la « rétrospection », pour devenir l'aptitude générale à se couler dans l'esprit du passé, qu'il s'agisse d'Ingres, de Delacroix ou des peintres de genre. On perçoit, de *Faust* aux *Salons*, beaucoup d'autres échos qui confirment ce reformatage du langage et du regard critique. Ainsi la métaphore de la « sphère de l'art⁶³ », par laquelle Gautier distingue les œuvres véritables de celles incomplètes ou trop faciles, apparaît-elle singulièrement proche de la « sphère » que Nerval dessinait virtuellement autour d'Hélène et du « spectre [...] que son siècle a laissé dans l'espace⁶⁴ ». De même le « cycle » que referme le « grand art⁶⁵ » à la mort d'Ingres en 1867 rappelle de près la puissante vision du « cercle⁶⁶ » des siècles qu'évoquait le commentaire nervalien pour éclairer la chronologie de Faust. Mais ce ne sont pas les seuls concepts que Gautier ait alignés sur le modèle intemporel et universel du classicisme goethéen. L'« intuition rétrospective », si proche de « l'intuition merveilleuse⁶⁷ » de Faust en contemplation devant Hélène, offre elle aussi une alternative à l'inspiration que le romantisme avait fétichisée sous les espèces de la fulgurance et de l'originalité. Et le mythe prométhéen de la création qui habitait l'emblématique Frenhofer va faire place, au fil des *Salons* de Gautier, à une représentation à la fois plus tempérée et plus abstraite de l'acte créateur, où l'« amour d'intelligence⁶⁸ » prêté à Faust va s'accommoder d'une exigence formelle littéralement indéfinie — comme si la courbe des progrès accomplis par l'artiste était la clef de la dynamique susceptible de ranimer les « ombres » de l'extramonde. Si Gautier ne remet pas en cause l'intransigeance passionnée de l'artiste romantique, il l'épure et l'intellectualise en la subsumant à la valeur absolue du modèle grec qu'imposait de fait Goethe ; et la plupart des artistes que promeut sa critique pourraient souscrire à la déclaration de Faust à Hélène : « L'image adorée qui me charma jadis dans le miroir magique n'était que le reflet vague d'une telle beauté ! Tu deviens désormais le mobile de toute ma force, l'aliment de ma passion⁶⁹ ! »

Il en va de même du paradigme de l'étrangeté au monde, dont Balzac faisait en 1830 une conséquence regrettable de la singularité des artistes. En se calquant sur la « contemplation ascétique⁷⁰ » postulée par Nerval au principe de l'exploration faustienne, il acquiert une portée nouvelle. Le retrait du monde va en effet devenir aux yeux de Gautier, sinon une norme, du moins un gage appréciable de l'authenticité d'une vocation, comme le montre l'insistance qu'il met à promouvoir le modèle d'Ingres « enfermé volontairement au fond du sanctuaire dont il avait muré sur lui la porte⁷¹ ». Il est probable que cet exemple — Ingres s'était en 1834, après le

63 Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, *op. cit.*, p. 184.

64 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 18.

65 Théophile Gautier, « Ingres », *MU*, 23 janvier 1867.

66 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 20.

67 *Ibid.*, p. 18.

68 *Id.*

69 Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 197.

70 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 17.

71 Théophile Gautier, *BAE*, p. 270.

mauvais accueil fait à son *Saint-Symphorien*, définitivement éloigné de la scène publique — vint opportunément confirmer la leçon du *Second Faust* et donner valeur de loi à ce qui n'était qu'un accident de la vie artistique du XIX^e siècle. En tout cas, Gautier se montrera le plus souvent méfiant à l'endroit des peintres un peu trop répandus dans le siècle, comme Winterhalter ou les Dubufe, et prisera ceux qui vivent en marge de leur temps, tel Puvis de Chavannes :

C'est une chose vraiment merveilleuse que cet isolement où vivent certains artistes au milieu de leur époque. Vous les rencontrez dans la rue, vous dînez avec eux, ils parlent des choses du jour et regardent les voitures qui remontent les Champs-Élysées pour aller faire le tour du lac. Ils semblent vos contemporains, et cependant ils n'ont rien de commun avec vous. [...] Puvis de Chavannes est une de ces âmes-là. Toutes les roueries modernes lui sont inconnues, et comme un imagier du XV^e siècle, il croit avoir assez fait lorsqu'avec le moyen le plus simple il a fixé sur toile ou sur panneau le rêve de son cœur⁷².

Ce qui était pour Balzac la fatalité d'une originalité radicale devient ainsi un choix de vie, réclamant toujours peu ou prou « la puissance d'abstraction qu'il fallut à Ingres pour s'isoler du milieu indifférent et même hostile où il vivait⁷³ ». Et cette sorte de dédoublement ne rapproche pas seulement l'artiste de l'âme de Faust « à demi dégagée de la terre⁷⁴ », il l'apparente aussi aux héros qu'une irrépressible nostalgie qualifie pour l'aventure fantastique, tel Octavien dans *Arria Marcella* ou le narrateur du *Pied de momie*. À cette nouvelle psychologie de l'art d'inspiration platonicienne, la foi de Gautier dans les vertus de « l'abstraction » associe également une manière de continuité entre ascèse morale et orientation esthétique. Car c'est la même posture qui détermine le retrait du monde et l'ambition de dégager l'épure des formes, telle que l'avaient reformulée au XVI^e siècle les tenants florentins du *disegno*. Le pouvoir d'abstraction, solidaire d'un entraînement austère aux exigences de la ligne, prédispose supérieurement à la contemplation du Royaume des Mères. Ce qui dans les *Salons* se traduira par le privilège de plus en plus ouvertement accordé aux artistes dessinateurs et particulièrement à Ingres.

On peut sans doute reconnaître là non seulement l'orientation majeure de la critique de Gautier, mais aussi le point sur lequel elle entre le plus fortement en résonance avec la vision goethéenne, car il a voué au « pur et noble exemple⁷⁵ » d'Ingres un véritable culte, faisant du peintre l'*Apothéose d'Homère* l'incarnation parfaite de l'artiste. Salué dès le « Salon de 1833 », Ingres prendra à partir des années 1840 une importance de plus en plus grande dans l'horizon du critique, jusqu'à devenir le référent implicite de la plupart de ses jugements. Et on ne peut manquer d'être frappé par tout ce qu'il partage avec Faust. Les affinités que Gautier a très tôt entretenues avec l'univers d'Ingres convergent si précisément avec la leçon idéaliste du *Second Faust*, qu'il semble littéralement y avoir trouvé une grille de lecture.

72 Théophile Gautier, « Salon de 1870. III », *Journal officiel*, 17 juin 1870.

73 Théophile Gautier, « Ingres », *MU*, 23 janvier 1867.

74 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 18.

75 Théophile Gautier, « Ingres », *MU*, 23 janvier 1867.

Comme le héros de Goethe « en proie à une pensée unique⁷⁶ », le peintre est de ces hommes qui ont « la puissance de suivre toute leur vie une idée unique⁷⁷ ». Comme lui encore, il est capable de sortir du temps pour revenir aux sources de la beauté : « Ingres, quoiqu'il puisse sembler classique à l'observateur superficiel, ne l'est nullement ; il remonte directement aux sources primitives, à la nature, à l'antiquité grecque, à l'art du seizième siècle⁷⁸ ». Et leurs mondes sont si proches que l'éloge composé par Gautier en 1855 à l'occasion de la rétrospective qui fut point d'orgue de la carrière d'Ingres est tout entier parcouru d'échos du texte de Nerval :

Sa sphère est celle où se meuvent les personnifications de la beauté suprême, l'éther transparent et bleu que respirent les Sibylles de la Sixtine, les Muses du Vatican et les Victoires du Parthénon. Loin de nous l'intention de blâmer les artistes qui se pénètrent des passions contemporaines et s'enfièvent des idées qu'agite leur époque [...] ; mais nous préférons la beauté absolue et pure, qui est de tous les temps, de tous les pays, de tous les cultes, et réunit dans une communion admirative le passé, le présent et l'avenir. Cet art, qui n'emprunte rien à l'accident, insoucieux des modes du jour et des préoccupations passagères, paraît froid, nous le savons, aux esprits inquiets, et n'intéresse pas la foule, incapable de comprendre les synthèses et les généralisations. C'est cependant le grand art, l'art immortel et le plus noble effort de l'âme humaine ; ainsi l'entendirent les Grecs, ces maîtres divins dont il faut adorer la trace à genoux⁷⁹.

Au-delà des similitudes de lexique, on voit cristalliser dans cet hommage, la leçon majeure que Gautier avait retenue du *Second Faust*, sur le plan éthique et esthétique. Non seulement Ingres actualise la posture de Faust fasciné par la beauté d'Hélène, mais il réalise son ambition de faire revivre les « ombres » en réactivant la tradition garante de leur pérennité. L'hommage posthume de 1867 résumera éloquemment ce parcours ; venu en un temps où « l'art grec était presque inconnu [...] et le grand art du XVI^e siècle, tombé dans l'oubli, n'exerçait plus d'influence », le peintre a rallumé le « flambeau de l'idéal que Phidias, à travers les âges, avait passé à Raphaël » et l'a tenu « élevé pendant plus de deux tiers de siècle⁸⁰ ». Gautier déclina à plaisir ce thème de l'exception ingriste qui fait du peintre l'analogie de Faust : « Seul, peut-être, entre les maîtres modernes il pourrait s'asseoir à côté des demi-dieux de l'antiquité et de la renaissance⁸¹ » ; et la « région sereine » où il « vi[t] avec Phidias et Raphaël cette vie éternelle de l'art, qui est la vraie⁸² » n'est pas différente de la vision goethéenne, dont l'*Apothéose d'Homère* est en quelque sorte la parfaite illustration :

Il règne dans la portion supérieure du tableau une sérénité lumineuse, une atmosphère élyséenne argentée et bleue, d'une douceur infinie ; les tons réels s'y éteignent comme trop grossiers, et s'y fondent en nuances tendres, idéales.

76 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 19.

77 Théophile Gautier, « Ingres », *L'Artiste*, 5 avril 1857, p. 3.

78 *Ibid.*, p. 5.

79 Théophile Gautier, *BAE*, p. 270-271.

80 Théophile Gautier, « Ingres », *MU*, 23 janvier 1867.

81 Théophile Gautier, « La néo-critique. À propos de M. Ingres », *L'Artiste, art. cit.*, p. 101.

82 Théophile Gautier, « Ingres », *L'Artiste*, 5 avril 1857, p. 5.

Ce n'est pas le soleil des vivants qui éclaire les objets dans cette région sublime, mais l'aurore de l'immortalité. [...] Quel style noble et pur ! quelle ordonnance majestueuse ! quel goût véritablement antique⁸³ !

La « foule illustre » qui peuple le tableau, figée « dans le marbre éthéré de l'apothéose » est tout aussi proche des « ombres » qui se « meuvent gravement en *ruminant* leur vie passée⁸⁴ » dans le commentaire de Nerval et confirme, s'il en était besoin, l'affinité entre ces deux mondes.

Mais les leçons de *Faust* n'ont pas seulement structuré l'image que le critique a imposée d'Ingres, elles ont aussi contribué à recentrer sa conception de l'art sur l'antique. De nombreuses convergences avec la représentation que donnait Goethe de l'antiquité grecque confirment l'usage qu'en a fait Gautier dans ses jugements. Il partage sans réserve avec le sage de Weimar la conviction que les Grecs avaient le secret de la perfection⁸⁵ et que le « type éternel » de l'« antique beauté », « toujours admirable, toujours reconnu de tous », était universellement transposable en tout lieu et toute époque — au risque sans doute d'en faire un univers aussi éthéré et abstrait que celui où se mouvait Faust. Mais ces « régions sereines de l'antiquité et de la mythologie⁸⁶ » ont fini par devenir l'horizon de référence du critique qui l'érige en précepte en 1861 :

Quoi qu'on fasse et qu'on dise, on revient toujours à la mythologie ; la Sculpture, la Peinture, la Poésie sentent de temps en temps le besoin d'aller revoir et embrasser leur mère à toutes, l'Antiquité⁸⁷.

Et il avoue tout aussi clairement sa prédilection pour les « motifs vagues en dehors des temps et des lieux, et qui par leur généralité même, restent éternellement humains ; ils transportent le fait vulgaire dans la sphère de l'art⁸⁸ ». Cette allégeance au modèle antique ne l'incite pas seulement à promouvoir la phalange des disciples d'Ingres, qui à travers Chassériau, Lehmann ou les Flandrin ne cesse de réaffirmer la suprématie des modèles hérités de Raphaël et de Phidias : elle dicte aussi bien la défense de l'École de Rome et de ses élèves, tels Benouville ou Cabanel, perçus comme les gardiens de la tradition, et désigne prioritairement à l'attention du critique ceux qui, comme Puvis de Chavannes, savent traiter les grandes allégories « dans un sens synthétique, en dehors des circonstances de temps, de lieu et de particularité quelconque [...] » ; car « c'est l'idée elle-même rendue sensible avec une singulière puissance poétique⁸⁹ » qu'y retrouve encore une fois Gautier. Il en va de même des sculpteurs, dont la défense au fil des *Salons*, révèle peut-être encore plus clairement l'empreinte des leçons goethéennes. Le plaidoyer du critique en faveur d'un art tout à la fois exigeant et menacé s'est en effet rapidement structuré au-delà des années

83 Théophile Gautier, « Exposition universelle de 1855. XV », *MU*, 14 juillet 1855.

84 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 18.

85 Tzvetan Todorov, « Introduction », dans Goethe, *Écrits sur l'art*, 1996, p. 18-19.

86 Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, *op. cit.*, p. 35.

87 *Ibid.*, p. 290.

88 *Ibid.*, p. 80.

89 *Ibid.*, p. 104.

trente autour d'une conception de la sculpture calquée sur la description que Nerval donnait du retour des âmes « dans le domaine de la matière créée » :

Serait-il possible de condenser dans leur *moule* immatériel et insaisissable quelques éléments purs de la matière qui lui fassent reprendre une existence visible plus ou moins longue, se réunissant et s'éclairant tout à coup comme les atomes légers qui tourbillonnent dans un rayon de soleil⁹⁰ ?

Non seulement Gautier adhère à peu près sans réserve à l'idée que la sculpture est par essence l'art de l'antiquité, mais comme Goethe, dont il invoque à l'occasion l'autorité⁹¹, et à la suite de Winckelmann, il lui fixe pour but et pour sujet quasi exclusif, la beauté du corps humain, en plaidant pour la nudité païenne contre le puritanisme chrétien. Les œuvres de Pradier « qui s'est trompé de temps pour naître et qui aurait dû vivre contemporain de Périclès⁹² » offrent dès les années 1840 la confirmation que la sculpture est par excellence le *medium* susceptible de nous remettre en communication avec le miracle grec ; et la défense de la « forme abstraite⁹³ » et des « blancs poèmes de marbre⁹⁴ » est un des *leitmotive* les plus constants des *Salons*, d'autant plus significatif que cette vision goethéenne d'une Antiquité idéalisée à plaisir s'avère inadaptée aux œuvres romantiques ou réalistes. De fait, même s'il se fit un devoir de les défendre, Gautier regarda toujours le romantisme de Barye ou de Préault comme l'heureuse exception à une loi qui imposait le respect de l'héritage grec. Il préféra Pradier à Clésinger, et la sagesse de Rude continuant à boire à « larges traits aux sources de l'Antiquité et de la nature⁹⁵ » à la modernité de Carpeaux. Sa défense des sculpteurs est d'autant plus ardente que les sociétés modernes lui paraissent en avoir fait « une plante de serre chaude, cultivée à grands frais⁹⁶ » et que « la foule avide de drames [...] ne comprend pas la somme d'idéal renfermée dans cette forme pure, impassible et blanche⁹⁷ ». On peut évidemment regretter les limites d'une telle conception, mais elle confirme la cohérence profonde de l'esthétique à laquelle Gautier s'est rallié dans le sillage de l'idéalisme goethéen, et sur laquelle il a fondé en grande partie sa religion de l'art.

Tout se passe en fait comme si l'autorité du modèle goethéen était venue à point nommé, au seuil des années 1840, valider aux yeux du critique des choix qu'il hésitait à affirmer contre les courants contemporains, qu'il s'agisse du romantisme ou du réalisme naissant. Il y a de ce point de vue une certaine similitude entre le parcours de Goethe, du *Sturm und Drang* au classicisme weimarien, et celui de Gautier, de la bataille d'*Hernani* aux variations d'*Émaux et Camées*. De même que l'*Italienische Reise* avait marqué un tournant dans la carrière du premier en lui découvrant la sérénité de l'art antique et la perfection des temples de Grande Grèce,

90 Tzvetan Todorov, « Introduction », dans Goethe, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 17.

91 Voir Théophile Gautier, *BAE*, p. 242.

92 Théophile Gautier, « Salon de 1845 », *La Presse*, 18 avril 1845.

93 Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, *op. cit.*, p. 390-391.

94 Théophile Gautier, *BAE*, p. 240.

95 Théophile Gautier, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, *art. cit.*, p. 162.

96 Théophile Gautier, *BAE*, p. 239.

97 Théophile Gautier, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, *art. cit.*, p. 161.

de même voit-on chez le second l'enthousiasme romantique qui traversait encore le *Voyage en Espagne* de 1840, perdre de sa force dans *Italia*, puis disparaître tout à fait, au retour de Constantinople, en 1852, devant la splendeur absolue du Parthénon, qui allait rendre Venise « grotesquement décadente⁹⁸ ». Ce tournant décisif, dont les conséquences se développeront en 1855, dans les *Beaux-arts en Europe*, sur le mode antagoniste de l'apothéose d'Ingres et de la condamnation du réalisme, s'amorce dans les années 1840 et tout porte à penser que l'esthétique classique mise en œuvre dans le *Second Faust* vint opportunément avaliser les leçons que l'admirateur d'Ingres s'efforçait alors d'extraire d'une peinture parfaitement accordée à sa sensibilité, mais en porte-à-faux avec l'esthétique qu'il avait défendue jusque-là. Le texte de Goethe apparaît au final comme l'interface la plus convaincante entre les deux postulations du romantisme et du classicisme, souvent décrites comme des phases antinomiques de la carrière de Gautier. La quête de Faust et son exploration du Royaume des Mères renvoyaient de fait à une célébration du modèle antique, car comme le rappelle T. Todorov, ce sont les œuvres des Grecs qui pour Goethe représentaient l'idéal de l'art à l'état pur⁹⁹. Mais ce qu'enseignait aussi Faust, c'est la valeur effective de la tradition. Loin de se confondre avec ce compendium de recettes et de formules éprouvées auquel l'avait réduite « la queue de l'école davidienne¹⁰⁰ », la tradition devenait dans le drame de Goethe un retour authentique aux sources de la beauté parfaite et elle engageait une double dynamique du voyage hors du temps et de la résurrection de formes qu'il fallait arracher au « monde des fantômes¹⁰¹ ». En impliquant à la fois la force du désir et la « puissance du souvenir », elle rédimait la référence antique de toutes les scories dont l'avait encombrée le néoclassicisme et lui rendait une authenticité à la hauteur des ambitions romantiques. Faust partant en quête d'Hélène est tout aussi « possédé de la soif de l'impossible¹⁰² » que l'artiste tel que se le représentait le romantisme et le drame de Goethe relu par Nerval offrait une alternative crédible au dilemme auquel l'auteur des *Jeunes-France* ne pouvait manquer d'être confronté en ce début des années 1840.

Ces remarques n'épuisent évidemment pas la dette de Gautier envers Goethe, dont l'ombre tutélaire se projette aussi bien dans la poésie d'*Émaux et Camées* que dans les récits de voyage ou les textes de fiction. Elles ne prétendent pas davantage épuiser l'analyse d'une méthode critique qui s'est abreuvée à de multiples sources et qui ne saurait se résumer à ce noyau dur des convictions antiquisantes. Mais nous espérons avoir montré l'empreinte durable et profonde qu'a laissée le *Second Faust* dans l'œuvre du critique aussi bien que de l'écrivain et du poète. Les affinités que nous avons relevées sont trop nombreuses pour n'être que de rencontre et elles donnent corps à l'ambition que lui prêtait Bergerat d'être le Goethe français. Gautier a très tôt pressenti la valeur opératoire des notions goethéennes mises en

98 Théophile Gautier, « Lettre à Cormenin », 22 [septembre] 1852, *Correspondance générale*, 1991, t. 5, p. 104.

99 Tzvetan Todorov, « Introduction », dans Goethe, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 19.

100 Théophile Gautier, *BAE*, p. 301.

101 Gérard de Nerval, « Préface de la troisième édition », dans Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 19.

102 Goethe, *Faust et le Second Faust*, *op. cit.*, p. 203.

lumière par Nerval. Par-delà le concept de rétrospection, c'est un ensemble d'idées et de convictions qui, dans ses années cruciales de formation, a nourri sa réflexion esthétique et contribué à structurer l'idée qu'il s'est faite du rapport de l'art au passé. En quête comme Goethe, d'une nouvelle « alliance du monde ancien et du monde nouveau¹⁰³ », il ne trouva pas seulement dans l'arrière-monde de *Faust* une réponse à sa hantise du temps qui passe, mais il y découvrit aussi un « retournement de l'élan poétique du romantisme¹⁰⁴ », qui ouvrait une voie de réconciliation entre romantisme et classicisme. On peut sans doute regretter que ce modèle gothéen ne l'ait pas aidé à comprendre l'évolution de l'art dans la seconde moitié du siècle, car à privilégier trop exclusivement le modèle grec, il allait contre le relativisme qui devait au fil du XIX^e siècle s'imposer comme la clef de la modernité. C'est sans doute pourquoi notre époque ne juge pas plus « facile » d'aimer Gautier que « d'aimer Goethe¹⁰⁵ ». Mais cela ne doit pas oblitérer la cohérence ni l'originalité de sa critique, même si la prévalence des schèmes postromantiques en devait finalement limiter la diffusion au Parnasse.

103 *Ibid.*, p. 263.

104 Georges Poulet, « Théophile Gautier », *Études sur le temps humain*, *op. cit.*, p. 279.

105 Tzvetan Todorov, « Introduction », dans Goethe, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 5.

Références

- GAUTIER, Théophile, *Abécédaire du salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861.
- , *Œuvres complètes IV. Critiques d'art. Les beaux-arts en Europe*, Paris, Honoré Champion, 2011 [1855-1856] (éd. de Marie-Hélène Girard).
- , « Salon de 1842 », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, t. 1, 1842, p. 119-128.
- , *Correspondance générale*, Genève, Droz, 11 t., 1991 (éd. de Claudine Lacoste-Veysseyre).
- , *Exposition de 1859*, texte établi et annoté par Wolfgang Drost et Ulrike Henniges, Heidelberg, Winter, 1992.

Articles parus dans *L'Artiste* :

- , « Ingres », 5 avril 1857, p. 3-6.
- , « Salon de 1857 », le 6 septembre 1857 (p. 3-5), le 25 octobre 1857 (p. 113-115) et le 15 novembre (p. 161-163).
- , « La néo-critique. À propos de M. Ingres », 14 février 1858, p. 101-102.

Article paru dans *Le Bien public* :

- , « Salon de 1872 », 7 juin 1872.

Article paru dans la *Gazette des Beaux-arts* :

- , « Meissonier », 1^{er} mai 1862, p. 419-428.

Articles parus dans *Le Journal officiel* :

- , « Salon de 1869 », 20 juin 1869.
- , « Salon de 1870. III », 17 juin 1870.
- , « Salon de 1870. IV », 7 juillet 1870.

Articles parus dans *Le Moniteur universel* :

- , « Exposition universelle de 1855. Peinture — Sculpture », 8 juin 1855.
- , « Exposition universelle de 1855. XV », 14 juillet 1855.
- , « Exposition de 1859 », 3 août 1859.
- , « Salon de 1866 », 15 mai 1866.
- , « Ingres », 23 janvier 1867.
- , « Salon de 1868 », 26 mai 1868.

Article paru dans la *Revue de Paris* :

- , « Salon de 1841 — Dernière partie », avril 1841, p. 255-271.

Articles parus dans *La Presse* :

- , « Salon de 1840 », 24 mars 1840.
- , « Salon de 1845 », 16 et 18 avril 1845.
- , « Salon de 1848 », 6 et 7 mai 1848.

BALZAC, Honoré de, *La comédie humaine*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 12 t., 1976 (éd. de Pierre-Georges Castex).

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust et le Second Faust ; suivis d'un choix de ballades et de poésies de Goethe, Schiller, Burger, Klopstock, Schubart, Koerner, Ubland, J.P. Richter, Hoffmann, Heine, [etc.]*, texte traduit par Gérard de Nerval, Paris, C. Lévy, 1883 [Paris, Gosselin, 1840].

POULET, Georges, « Théophile Gautier et le *Second Faust* », *Revue de littérature comparée*, vol. 22 (1948), p. 67-83, repris et développé dans « Théophile Gautier », *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949, t. 1, p. 278-307.

TODOROV, Tzvetan, « Introduction », dans GOETHE, *Écrits sur l'art*, textes choisis, traduits et annotés par Jean-Marie Schaeffer, Paris, Flammarion, 1996, p. 5-71.