

Title	D'un échange poétique entre Théodore de Banville et Théophile Gautier
Sub Title	テオフィル・ゴーチエとテオドール・ド・バンヴィルの詩的交歓
Author	秋元, 幸人(Akimoto, Yukito)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1999
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.77, (1999. 12) ,p.461(24)- 473(12)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	井口樹生, 高山鉄男両教授退任記念論文集 目次のタイトル : D'un échange poétique entre Théophile Gautier et Théodore de Banville
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00770001-0473

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

D'un échange poétique entre Théodore de Banville et Théophile Gautier

Par Yukito AKIMOTO

à Monsieur le Professeur Tetsuo Takayama,
éminent balzacien,
maître *qui nous enseigne* le français depuis l'abécédaire.

Le poème le plus connu de Théophile Gautier (1811-1872) serait, autant pour les Japonais que pour les Français, *L'Art* paru dans la seconde édition d'*Émaux et camées* (1858). Cette renommée s'est établie, sans aucun doute, grâce à ces deux vers majestueux « Tout passe. —L'art robuste/ Seul a l'éternité » (11^{ème} st.)⁽¹⁾ et quiconque feuillette des ouvrages d'histoire littéraire les retiendra pour fixer une image plausible de la France, sanctuaire des arts. En se détachant du texte, ces vers ont en effet acquis leur propre indépendance. On sait bien, pourtant, que ce poème fut écrit en réponse à un autre poème, une des *Odelettes* de Théodore de Banville (1823-1891) ; *L'Art* lui était adressé lors de sa première publication : *A Monsieur Théodore de Banville, réponse à son Odelette*. Les deux poètes échangeaient leurs secrets de métier et *L'Art* résumait l'opinion de Gautier. Les noms de ces deux *maîtres* sont omniprésents dans le courant de la littérature, mais à côté d'un Baudelaire et d'un Mallarmé, leurs véritables mérites avaient tendance à s'effacer. Il serait donc tentant d'examiner cet échange, de

les fréquenter sans maquillage connaissant leur profil personnel.

Ce fut en août 1856 que, dans *La Revue française*, Banville publia *A Théophile Gautier*, un poème en sept quatrains de 6 et 2 syllabes (6626) dont les rimes sont croisées, féminine puis masculine. Ce n'était cependant pas un poème destiné uniquement à ce dédicataire ; il en avait rédigé l'original trois ans auparavant et l'avait dédié au collaborateur d'une certaine revue⁽²⁾. Banville attribua donc à cet ancien ouvrage une autre fin, après en avoir fait plusieurs élaborations, ce qui nous permet d'entrevoir sa conscience professionnelle. Comment le fit-il alors ? Sans détours, Banville changea entièrement la 1^{ère} strophe de l'original tout en gardant un mot-clé « ciseleur » qui convient mieux à la virtuosité littéraire du nouveau dédicataire Gautier. Et pour le faire rimer, il inventa le mot « oiseleur ». Voici comment la silhouette de Théophile Gautier commence à se dessiner :

L'original de 1853. Soucieux, le poète, Quand la Nature en fleur Le fête, Ressemble au ciseleur.
--

<i>A Th. Gautier</i> (1856). Quand sa chasse est finie, Le poète oiseleur Manie L'outil du ciseleur.
--

Comparer le poète à celui qui fait métier de capturer les oiseaux n'est certainement pas rare, quant à la rime autant que quant au sens. Mais si on réserve cette comparaison à Gautier, cela possède une signification spéciale car, pour lui, l'oiseau est un animal dont la spiritualité est infiniment mêlée à la créativité artistique. Nous en trouvons déjà l'origine dans son premier roman *Mademoiselle de Maupin* (1835) : « Oiseaux du ciel, prêtez-moi chacun une plume, (...) afin que je m'en fasse une paire d'ailes pour voler haut et vite par des régions inconnues, (...) dans l'impalpable royaume où s'envolent les divines créations des

poètes et les types de la suprême beauté. »⁽³⁾ Il s'agit de ce que le *Second Faust* présenté par Nerval (1840) appela « le royaume des Mères », région qui se trouverait « à côté de l'infini présent, d'un infini passé, qui, pour le poète, comme pour Dieu, continue d'exister, d'être présent et de vivre »⁽⁴⁾. Gautier croyait en l'existence de cet « impalpable royaume » et, peu à peu, tantôt en y mélangeant la doctrine du pythagoricien de l'Empire, Dupont de Nemours⁽⁵⁾, tantôt en se rappelant les oiseaux qui parlent décrits par Hugo et Nerval⁽⁶⁾, il regardait l'oiseau comme un instrument, autrement dit, comme un messager de cette région féconde et omnipotente. « Le poète oiseleur » de Banville ne viserait sans doute pas précisément cela ; mais pour le dédicataire Gautier, être appelé ainsi serait tellement séduisant qu'il s'en servirait, comme nous allons le voir, pour la tournure de son poème, *L'Art*.

A partir du 3^{ème} vers, Banville passa à une autre comparaison, celle de « ciseleur » ; ici, faire de la poésie est s'identifier à ciseler « (u)n métal au cœur dur » et pour le décrire, comme Peter Hambly l'a commenté, Banville recourut à un ancien poème de Gautier, *Ténébres* (1837) dont le sujet se concentre sur la vanité des choses terrestres. Mais le poète des *Odelettes* essaya de varier la dominante de ce modèle ; ce que Gautier cita comme exemple de l'implacabilité du tombeau fut changé par Banville en une sorte de fier défi à la fragilité, au néant :

Ténébres, v. 112~114.
 Pour y graver un nom ton airain est bien dur,
 O Corinthe ! et souvent, froide et blanche Carrare,
 Le ciseau ne mord pas sur ton marbre si pur⁽⁷⁾.

A Th. Gautier, la 2^{ème} st..
 Car il faut qu'il meurtrisse,
 Pour y graver son pur
 Caprice,
 Un métal au cœur dur.

Les soupirs d'un chantre de « la hantise de la mort »⁽⁸⁾ furent ainsi bien soulagés et ce changement nous permet de constater, à nouveau, ce que Mallarmé écrivit dans sa *Symphonie littéraire* (1865) : « quand je suis las de regarder l'ennui dans le métal cruel d'un miroir, (...) mon poète, c'est le divin Théodore de Banville, (...). Sa parole est, (...) le cri de l'âme ivre de toute la gloire. »⁽⁹⁾ Pour Gautier, l'appel de Banville se poursuit ainsi dans le souvenir de son propre écrit. Comme si Banville l'avait prémédité, l'odelette se déroule en montrant, et c'est bien la démonstration de la science du poète, l'attachement envers Ronsard des deux poètes (*A Th. Gautier*, la 3^{ème} et la 4^{ème} st.).

Il faut rappeler que ce poème fait partie d'un recueil intitulé *Odelettes*. En ce qui concerne la spécificité de ce genre, c'est Gérard de Nerval, ami d'enfance de Gautier, qui s'exprime ainsi : « La forme concentrée de l'odelette ne me paraissait pas moins précieuse à conserver que celle du sonnet, où Ronsard s'est inspiré si heureusement de Pétrarque, de même que, dans ses élégies, il a suivi les traces d'Ovide ; (...). »⁽¹⁰⁾ Banville lui-même fidèle à la génération des années 30 commente ainsi la forme de l'odelette dans son *Petit Traité de Poésie française* (1872) : « quant aux rythmes délicats et curieusement ouvragés qui sont propres à l'Odelette et à l'Ode légère », on peut les trouver, dit-il, « dans le second volume des œuvres de Ronsard, qui contient ses Odes ». Quant aux odes elles-mêmes, il croyait que « pour la composition, une Ode doit être traitée comme un vers isolé. Comme lui, elle doit rassembler tous ses effets à l'endroit voyant, c'est-à-dire aux chutes des strophes et à la chute de l'Ode. » « Aussi », conclut-il, « tout l'ensemble de l'Ode -avec ses rimes- doit-il être imaginé à la fois et vu d'un seul coup d'œil ! »⁽¹¹⁾ Suivant la tradition depuis les odes de Ronsard, une odelette doit donc être courte, nette et gracieuse. Le début que nous venons de citer de *A Théophile Gautier* correspond bien à cette conception et tout cela agré

au nouveau dédicataire Gautier. Car pour lui aussi, Ronsard était un modèle.

C'est dans un chapitre des *Grotesques* (1844) que Gautier a écrit d'un ton péremptoire que : « Nous sommes de ceux qui regrettent que Malherbe soit venu. »⁽¹²⁾ Son intérêt pour la poésie de la Renaissance visait donc forcément le poète de la *Françiadie* qu'il fréquentait, comme nous l'avons vu, depuis sa jeunesse avec Nerval. Pour eux, en effet, Ronsard était revivifié par deux ouvrages de Sainte-Beuve (1828)⁽¹³⁾ et bien qu'il n'y ait pas de chapitre uniquement consacré à lui, sa présence est en filigrane tout au long de ses « exhumations littéraires », *Les Grotesques*. « C'est bien lui, Pierre de Ronsard le gentilhomme vendomois (*sic*) », écrit Gautier, « qui a pris par la main le chœur des Muses antiques, et qui les a présentées en cour avec un habit mi-parti grec, mi-parti gaulois. »⁽¹⁴⁾ Or, pour faire l'éloge de la poésie de Banville, Gautier y appliquait les qualités de Ronsard : « Théodore de Banville comme Goethe, introduisant la blanche Tyndaride dans le sombre manoir féodal du moyen âge, ramena dans le burg romantique le cortège des anciens dieux, (...) ». Selon Gautier, ces « anciens dieux » n'étaient pas simples porteurs de « la chaste pâleur et les contours tranquilles des marbres » ; mais ils avaient « des rondeurs d'une opulence qu'eût évitée l'art grec. »⁽¹⁵⁾ Ce qui peut se résumer à la volupté ardente cachée dans la dureté froide ; à partir de là, Gautier éprouvait un grand attrait pour la poésie de Banville. Nous pouvons même y superposer une idée chère à Gautier depuis son premier conte fantastique *La Cafetière* (1831) jusqu'à *Spirite* rédigé deux ans avant cette critique : il s'agissait, nous semble-t-il, de l'« âme » brillant dans le « corps » « comme une lampe d'albâtre »⁽¹⁶⁾ et d'une fusion de la « radieuse beauté plastique » et « la beauté de l'âme »⁽¹⁷⁾.

Banville, de son côté, ne tarda pas à se rallier aux vues de Gautier.

En effet, depuis son premier recueil poétique, *Les Cariatides* (1842), il imitait beaucoup de fois les thèmes et les rythmes de Ronsard. « On doit tenir pour certain », dit François Brunet, « qu'à l'époque où il compose *Améthystes* », recueil édité en 1862 dont le sous-titre est *nouvelles odelettes amoureuses composées sur des rythmes de Ronsard*, « il connaissait tout Ronsard dès qu'il fut décidé à en étudier <les plus excellents rythmes> »⁽¹⁸⁾. Cet intérêt se concentra dans son étude *Pierre de Ronsard* (1861) : ici aussi, Banville insista sur le double mérite du poète, mérite qu'il signala en parlant du genre « ode » : « Il nous a appris, et le premier de tous depuis les anciens, que la poésie peut arrêter des lignes, combiner des harmonies de couleur, éveiller des impressions par les accords des syllabes. Grâce à lui, nous avons su qu'elle est un art musical et un art plastique, et que rien d'humain ne lui est étranger. »⁽¹⁹⁾ De là, Banville recourut aux vocabulaires des arts et métiers pour les transposer en art : « En ouvrant le livre des *Odes*, ne croit-on pas entrer dans un de ces ateliers d'orfèvres florentins où les buires, les bassins, les amphores, les chandeliers fleuris, les élégants poignards accrochent la lumière sur les fins contours de l'or ciselé ? »⁽²⁰⁾ C'est ce Banville qui se montre à la fin de *A. Théophile Gautier*. Lorsqu'il en rédigea la 1^{ère} strophe, nouvelle pour 1856, il conserva, comme nous l'avons dit, le mot « ciseleur » présent déjà avant le remaniement et cela non sans raison ; au nom de la maîtrise littéraire, l'image de Gautier se superposait à celle de Ronsard dont les œuvres lui paraissaient proches des « ateliers d'orfèvres florentins ». Donc présenter des hommages au poète d'*Émaux et camées* montre sa résolution. En évoquant un vers de Ronsard, Banville ajouta la dernière strophe qui ne se trouvait pas non plus dans l'original de 1853 : « Et toi, qui nous enseignes/ L'amour du vert laurier,/ Tu daignes/ Être un bon ouvrier. »

C'est au sujet de l'amour propre du poète faisant, comme Peter

Hambly le signale, allusion au distique de Ronsard : « L'honneur sans plus du verd Laurier m'agrée,/ Par luy je hay le vulgaire odieux : » (*Ode XIX du Troisième Livre*) que le jeune vendômois s'honore de son propre talent tout en se trouvant dans le siècle, de même que Théophile Gautier parmi les bourgeois de la Monarchie de Juillet ! L'évocation « Être un bon ouvrier » concerne bien l'écrit de Gautier ; Banville pour flatter son dédicataire s'aide d'une image de Ronsard, objet de leur admiration. C'est toujours Peter Hambly qui a trouvé la source de cette expression dans un chapitre des *Grotesques, Chapelain* (1835). Dans ce texte, Gautier demande au poète d'être rigoriste ; mieux vaut planer dans le ciel de l'imagination plutôt qu'obéir aux règlements. Pour cela, dit-il, il faut commencer la carrière de poète dans la fleur de la jeunesse car « les Muses, en leur qualité de vieilles filles, aiment les adolescents (*sic*) encore imberbes, et elles ne se plaisent point à déniaiser de grands nigauds de trente ou quarante ans »⁽²¹⁾ ! La raison pour laquelle Banville cite une ligne de *Chapelain* est évidente ; Gautier prônerait à son cadet Banville la même logique, comme on peut le voir dans ses écrits des dernières années : « Quoique l'école romantique eût habitué à la précocité dans le talent, on s'étonna de trouver des mérites si rares en un si jeune homme. Théodore de Banville avait vingt et un ans à peine et pouvait réclamer cette qualité de mineur si fièrement inscrite par lord Byron au frontispice de ses *Heures de loisir*. »⁽²²⁾ Pour Banville le conseil de Gautier « Être un bon ouvrier » donné dans ses écrits de la première période avait toujours cours. S'unissant aux vers de Ronsard, la citation nous montre donc ce que Banville apprit de Gautier : l'autonomie de la poésie. Cette exigence était encore renforcée par la 6^{ème} strophe, strophe qui fut conçue, sans aucun doute, à partir de la rime « oiseleur »/« ciseleur » du début : « Les pieds blancs de ces reines/ Portent le poids réel/ Des chaînes,/ Mais leurs yeux voient le ciel. » (*A*

Th. Gautier, la 6^{ème} st.). Cela nous évoque l'un des premiers écrits de Banville lui-même, *Les Cariatides* ; car, là aussi, certaines « reines » aux « pieds blancs » étaient figurées comme observatrices fières et sereines supportant de rudes épreuves. Elles regardent passer plusieurs porteurs de beauté et de charme mais, au nom de ces mêmes qualités, ces porteurs sont bannis du monde, « martyrs ». Cependant, le poète/narrateur, en tant que « fils pieux de leur gloire jaloux », se trouve sur la même ligne que les statues de femmes et les honore. Rappelons que ce fut aussi de la rime « oiseleur »/« ciseleur » dont Banville se servit pour décrire ces cariatides : « O filles de Paros, le sage ciseleur/ Qui sur ces médaillons a mis les traits d'Hélène/ Fuit le guerrier sanglant et le lâche oiseleur. »⁽²³⁾ Se référant à ce poème de jeunesse, la 6^{ème} strophe de *A Théophile Gautier* aura un grand attrait pour le destinataire. Certes, celui-ci en profitera, comme nous allons le voir, lorsqu'il y répond.

L'odelette se termine ainsi en mélangeant des éloges et des remerciements au précurseur Gautier. Il va sans dire qu'elle a une forme précise avec sept rectangles composés successivement des quatre vers de chaque strophe ; cette répétition alternative est agréable autant aux yeux qu'aux oreilles, suivant le mérite de l'odelette qui doit être « musicale » et « plastique ».

Dans le même rythme, d'autre part, Théophile Gautier publia, en septembre 1857, la première version de *L'Art* intitulée résolument *réponse*, dans la revue qu'il dirigeait alors, *L'Artiste*. Là, il fit appel au procédé de l'*Odelette*. Il y a cependant une grande différence entre les deux poètes ; tandis que Banville utilise le vocabulaire des beaux-arts en le consacrant toujours à la création poétique, Gautier s'enfonce plutôt dans le monde des arts visant particulièrement les expressions

esthétiques à tel point qu'il voulut esquiver un propos proprement littéraire. En effet, à partir du « Vers » et du « rythme commode » du commencement, il n'y a aucun mot concernant la poésie jusqu'aux « vers souverains » de l'avant dernière strophe. Cependant, presque tout au long du poème, la peine liée à la versification qui devrait être le sujet de cette *réponse* a été transformée en l'habileté due à la création des arts visuels. Il s'ensuit que, dans *L'Art*, figurent beaucoup de plasticiens, mais, chose curieuse, pas de poètes, et ce que ces plasticiens présentent sont des divinités et un génie de tous les temps ! (la 7^{ème}, la 9^{ème} et la 10^{ème} st. de la 1^{ère} version en 1857). Nous croyons que ce développement fut déclenché, chez Gautier, à partir de la rime « oiseleur »/« ciseleur » et d'une image des *Cariatides* mentionnée par Banville. Si dans *A Théophile Gautier* l'allusion aux *Cariatides* portant le « poid réel/ Des chaînes » avait été faite pour « Garde(r) » révérencieusement la « vieille loi » austère de la versification, cette même image amènerait Gautier aux sources des figures, à la Grèce antique, où l'art se confondait avec la religion. Or pour lui, « la Grèce garde toujours, accoudée à ses blocs de ruines, le haut droit aristocratique de flétrir le reste du nom de barbare »⁽²⁴⁾. Gautier dit encore, en 1863, que les Grecs avaient divinisé « la figure de l'homme » « avec leur religion anthropomorphique »⁽²⁵⁾. De là, nous comprenons que, Gautier, au cours du déroulement de *L'Art*, tenait compte de la noblesse aristocrate et de sa familiarité avec l'esprit religieux de la Grèce ; au nom de l'art, il voulait unir ces deux particularités comme elles fleurissaient en Grèce. Dualité antinomique, mais c'est justement ce que le poète et le feuilletonniste Gautier faisait depuis sa jeunesse !

Pour voir comment il développait ce thème, nous nous sommes attardés à lire l'un de ses comptes-rendus, *Du Beau dans l'art* (1847) publié dix ans avant *L'Art*. A propos du dialogue platonicien *Le Grand*

Hippias, Gautier déclara que « Le beau dans son essence absolue, c'est Dieu » : « Le beau n'appartient donc pas à l'ordre sensible, mais », continuait-il, « à l'ordre spirituel. » S'il en était ainsi, comment l'homme pourrait-il y accéder ? Gautier allégua la même idée qu'il exprima dans *Mademoiselle de Maupin*, idée de s'envoler, mais de façon inverse : « Descendu de ces hautes régions dans le monde sensible, le beau », dit-il, « non pas en lui-même, mais dans ses manifestations, est soumis aux influences extérieures. » Pour lui, s'appesantir attentivement sur les formes, sur les détails signifiait donc s'approcher le plus près possible de cette essence. Pour lui, en tant qu'artiste, chacun travaille à sa guise avec soin pour ne pas en être troublé et s'en protège en se soumettant à ces « influences extérieures »⁽²⁶⁾. Ainsi l'artiste développerait-il sa partie divine, en la reflétant sur sa propre création. Voici donc la naissance d'une œuvre dont le noyau n'est qu'une partie du beau, constant, invariable et inaltérable, attribut de Dieu. Une fois que l'œuvre est accomplie de cette façon, peu importe qu'elle essuie des dégâts et des pertes ; les hommes pourraient monter près de Dieu, en l'admirant tout à loisir. Un Parthénon dévasté et, par exemple, des fragments de Sappho en sont de bon exemple !⁽²⁷⁾ Ce qui nous intéresse, c'est l'illustration faite par Gautier de cette opinion, opinion assez proche d'un Plotin⁽²⁸⁾ : « Le temple croule quelquefois ; mais, en déblayant les ruines, on trouvera toujours sous les décombres le dieu de marbre immobile et serein. »⁽²⁹⁾

Il est manifeste que *L'Art* en est une autre version, celle qui est visée par la poésie. En effet, à partir de sa 11^{ème} strophe devenue assez fameuse, les œuvres artistiques ont été confrontées aux « dieux » et si ces derniers subissent des vicissitudes suivant l'évolution du monde, leurs œuvres conserveraient, même en partie, leur essence divine. Les œuvres d'art seraient plus solides, durables et indéfectibles que les

« dieux eux-mêmes » ; encore plus, bien entendu, que les détenteurs du temporel, par exemple, l'« empereur ». Sur le même plan, mais à l'inverse, Gautier y pouvait toujours récupérer sa religiosité. Le Vrai, le Bien et le Beau n'étaient plus pour lui des argumentations abstraites mais concrètes et palpables. Le conseil qu'il donne dans la dernière strophe de *L'Art* devrait donc se lire comme une sorte d'acte de foi grâce auquel l'homme pourrait vivre une vie heureuse : artiste, avec la satisfaction d'avoir concrétisé une idée de Dieu ; homme, avec celle d'avoir trouvé la voie directe vers Dieu. La relation entre le Créateur et les créatures s'arrangerait ainsi à l'amiable par l'entremise de l'artiste.

L'Odelette de Banville ne fut pas simple hommage à Gautier. Elle visa adroitement le point capital du dédicataire : la tâche du poète. Dans sa *réponse*, *L'Art*, Gautier redéfinit cette tâche : le poète, de même que l'artiste plasticien, doit présenter ses écrits comme si on pouvait les prendre dans la main. C'est un moyen de rejoindre Dieu ; puisque le noyau de l'art est une parcelle de Dieu, accomplir une œuvre serait faire preuve de dévotion. Il est vrai que Gautier est connu en tant qu'initiateur de *l'art pour l'art* ; plusieurs vers de *L'Art* furent célèbres. L'école suivante, le Parnasse, en faisait son « *credo* »⁽³⁰⁾. Aujourd'hui, ils sont souvent cités. Mais si on les lit avec les idées chères à l'auteur, on comprend que ce n'était pas pour lui une doctrine esthétique. C'était aussi une leçon de vie, voire, celle de l'humanisme ; en s'accrochant à l'art, l'homme pourrait, fidèle au Créateur, mener une vie sereine.

NOTES

- (1) Th. Gautier, *L'Art*, in *L'Artiste*, Paris, Aux Bureaux de L'Artiste, 13 sep. 1857, p. 29. Quant aux variantes, sauf dans les cas indiqués, nous avons consulté *Émaux et camées*, édition critique publiée par Jacques

- Madeleine, 2^{ème} tirage, Paris, Lib. E. Droz, 1938, p. 96.
- (2) Cf. Th. de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, Paris, Honoré Champion, 1996, « Note » par Peter Hambly, p. 636. Toutes nos citations de *A Théophile Gautier* y compris les variantes sont tirées de cette édition, pp. 154-155 et 635-637.
- (3) Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier Frères, coll. Classiques Garnier, 1966, p. 239.
- (4) Georges Poulet, *Théophile Gautier*, in *Études sur le temps humain* (1952), t. I, Paris, Éd. de Rocher, 1976, p. 330 sqq..
- (5) Cf. Th. Gautier, « GYMNASIE. Marie, ou les Trois époques, comédie en trois actes, par Mme Ancelot », *Le Moniteur universel*, 19 sep. 1859 et *La Nature chez elle*, Paris, Imprimerie de l'Illustration, 1870, p. 127.
- (6) Dans *Rhin* (1842) et dans *Sylvie* (1854), *Aurélia* (1855).
- (7) Recueilli dans *Comédie de la Mort* (1838), in *Poésies complètes de Th. Gautier*, t. II, Paris, A. G. Nizet, 1970, p. 60. Il faut ajouter que les deux poètes se rencontraient aussi à travers la versification dont, entre autres, terza-rima ; cf. François Brunet, « Présence de Th. Gautier dans l'œuvre de Th. de Banville à l'époque des *Exilés* (1857-1875) », in *Bulletin de la Société Th. Gautier*, t. I, 1993, p. 100 sqq..
- (8) Cf. G. Poulet, *Théophile Gautier*, éd. cit., p. 317 sqq..
- (9) Stéphane Mallarmé, *Symphonie littéraire. Théophile Gautier. - Charles Baudelaire. - Théodore de Banville*, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1976, p. 347 sq..
- (10) Gérard de Nerval, *La Bohême galante* (1852), VII. *Explications* in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. Bib. de la Pléiade, 1993, p. 265.
- (11) *Petit Traité de Poésie française*, Paris, Charpentier, s. d., pp. 183 sq. et 181.
- (12) Scarron (1844) in *Les Grotesques*, Paris, Schena-Nizet, 1985, p. 389.
- (13) Il s'agit, bien entendu, du *Tableau historique et critique de la Poésie française et du Théâtre français au XVI^e siècle* (1828) et des *Œuvres choisies de Pierres de Ronsard, avec notices, notes et commentaires* (1828), ouvrages qui ont modifié l'opinion existante sur Ronsard.
- (14) *Théophile de Viau* (1834) in *Les Grotesques*, éd. cit., p. 144.
- (15) *Les Progrès de la Poésie française depuis 1830* (1868) in *Histoire du*

- Romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 302.
- (16) *La Cafetière*, in *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981, p. 62.
- (17) *Spirite, nouvelle fantastique*, Paris, A.G. Nizet, 1970, p. 204.
- (18) « Notice » d'Améthystes, in Th. de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, t. IV, éd. cit., 1994, p. 482.
- (19) (20) *Pierre de Ronsard*, in *Petit Traité de Poésie française*, éd. cit., p. 290.
- (21) Pour critiquer la poésie de Chapelain, en effet, Gautier usa de mots plutôt négatifs : cf. *Ibid.*, p. 371 sq..
- (22) *Les Progrès de la Poésie française depuis 1830*, éd. cit., p. 300.
- (23) *Les Cariatides*, in *Poésie de Th. de Banville, Les Cariatides (1839-1842)*, Paris, Alphonse Lemerre, 1877, p. 4 (puisque le tome qui contiendra ce recueil n'a pas encore paru, nous sommes obligés de préférer l'édition Lemerre à celle critique de H. Champion).
- (24) *Excursion en Grèce, IV. Parthénon* (1854), in *Loin de Paris*, Michel Lévy, 1865, p. 231.
- (25) *Introduction des Dieux et les demi-Dieux de la peinture*, Paris, Lib. Morizot, 1863. Cf. Charles de Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, t. II, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp. 262-266.
- (26) *Du Beau dans l'Art : Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer* (1847), in *L'Art moderne*, Paris, Michel Lévy, 1856, p. 160.
- (27) « Les fragments de Sappho avec l'ode à Vénus et l'ode à une Femme forment à peine quelques feuillets », dit Gautier dans son article *Sappho* paru dans *L'Artiste*, 13 déc. 1857, « mais ils ont suffi pour faire surnager sa mémoire sur le noir gouffre d'oubli où tant d'œuvres, peut-être belles, ont sombré ».
- (28) Dans *Ennéades*, Plotin décrit une émanation de la lumière divine qui vient de « l'Un » : « La beauté du corps dérive de sa communication avec une raison venue des dieux. » (t. V, 8, 1), Traduction d'Emile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1990, pp. 135-136.
- (29) *Du Beau dans l'Art : Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer*, éd. cit., p. 161.
- (30) Pierre Martino, *Parnasse et Symbolisme, (1850-1900)*, 3^{ème} édition revue et corrigée, Paris, A. Colin, 1930, p. 23.