

« L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférence »

Marie Fournou

Pour citer cet article :

Fournou, Marie. 2005. «L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférence», *Postures*, Dossier «Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences», n°7, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/fournou-7>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Fournou, Marie. 2005. «L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférence», *Postures*, Dossier «Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences», n°7, p. 138-157.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com



Théophile Gautier

Théophile Gautier est né à Tarbes en 1811. Peintre de formation, il débute sa carrière en littérature à la suite d'une rencontre avec Victor Hugo. Il publie en 1831 son premier conte fantastique, *La Cafetière*. Romantique formaliste, il écrit parallèlement à sa poésie de nombreux textes de prose où il affirme ouvertement ses principes esthétiques. Il meurt en 1872. Hugo et Mallarmé lui ont rendu hommage par deux poèmes dans *Tombeau de Théophile Gautier* (1873).

Bibliographie sélective

- Poésies* (1830)
- Les Jeunes-France* (1833)
- Mademoiselle de Maupin* (1835-1836)
- La Comédie de la mort* (1838)
- Emaux et Camées* (1852)
- Une nuit de Cléopâtre* (1845)
- Le Roi Candaule* (1847)
- Le Roman de la momie* (1858)
- Le Capitaine Fracasse* (1863)
- Spirite* (1866)

L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier

Entre dialogisme et interférence

Marie Fournou



Lorsqu'en 1831, dans le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, le personnage du peintre Frenhofer affirme : « La mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète ! » (Balzac, 1979, p. 418), il semblerait que soient édictés les premiers termes d'un manifeste esthétique, dont les échos se font entendre aussi longtemps que les affres de la création poétique torturent les artistes. Si la poétique balzacienne de la création artistique est clamée dans cette violente revendication définitoire, qu'en est-il de celle de Théophile Gautier, son contemporain, romancier, dramaturge, poète, critique d'art et peintre au talent avorté, souffrant la féconde nostalgie d'un art global, qui ne serait pas soumis à la linéarité et à la contingence du langage humain ? « Peintre et poète à la fois » (Jasinski, 1929, p. 29), Gautier demeure stigmatisé par une double tendance artistique, sillon indélébile creusé dans sa vie et guide omniprésent de sa pratique scripturale, qui participera à sa profession de foi en matière d'art. Or, comment concilier ce qui en apparence paraît inconciliable ? La réponse à ce douloureux questionnement semble se profiler avec l'avènement et la confirmation de ce qui devient alors le rêve de « la fraternité des arts² ». Aussi en 1835 le personnage d'Albert exprime-t-il cette affliction, née des limites de cette volonté de réunir tous les arts en une unique célébration poétique :

Quand je vois quelque chose de beau, je voudrais le toucher de tout moi-même, partout et en même temps. Je voudrais le *chanter* et le

¹ La première version du texte paraît dans *L'Artiste* des 31 juillet et 4 août 1831.

² L'expression « fraternité des arts » provient d'une vignette de T. Johannot, placée en frontispice du premier numéro de *L'Artiste* en 1831.

peindre, le sculpter et l'écrire [...] je voudrais ce qui ne se peut pas et ne se pourra jamais. (Gautier, 1966, p. 192)

Telle est cette appétence de plénitude, de complétude artistique qui anime l'œuvre de Gautier, alors sous-tendue à la fois par l'espérance d'un accomplissement, par la confiance de la mise en œuvre, mais aussi par les halètements de l'échec, par le silencieux tourment de la frustration de ne pouvoir sans artifice atteindre le « desideratum de la pensée » (Gautier, 1995, p. 1509) de l'artiste. Il en résulte que Gautier se plaît à cultiver le sens des correspondances, comme les pratiques de l'*ekphrasis* et de la transposition d'art. L'écriture gautiériste, tel un mécanisme en marche vers l'épiphanie poétique, tend à rendre l'art immanent à elle-même, jusqu'à l'effacement des sutures, jusqu'à ce que soient à la fois dépassés et effacés les artifices et instruments qui servaient jusqu'alors cette immixtion, jusqu'au point où « la sphère de la littérature [...] renferme [...] la sphère de l'art [...] » (Gautier, 1978, p. 18). Nous nous interrogerons ici sur le rôle de cette nostalgie picturale dans l'écriture : l'art de l'écrivain ne doit-il pas reconnaître une forte dépendance à cette nostalgie ? Par ailleurs, quels sont les mystères de cette alchimie qui consisterait en la réalisation de ce que nous nommons — par référence à Mallarmé — un « art total », à l'image de cette aspiration, ici avouée : « Tous les arts palpitent ensemble dans la même œuvre, et chaque œuvre naîtra dans un milieu de lumière et de parfum, atmosphère de ce paradis intellectuel ! » (Gautier, s.d.)

Le peintre avorté

Sans faire un rappel biographique du passé artistique de Gautier, il faut tout de même garder en mémoire combien les arts plastiques ont rythmé sa vie — à défaut de la déterminer puisqu'il abandonne très vite sa carrière de peintre. En effet, ayant intégré en 1829 l'atelier de Rioult, Gautier a été rapidement contraint de constater que son talent de peintre demeurait bien relatif. Aussi, mues par cette réminiscence, les expériences esthétiques du jeune rapin ne cesseront d'alimenter les récits ; c'est une véritable sustentation réciproque qui existe entre la vie et l'œuvre, connaissant toutes deux les convulsions dues au « délire [de] l'amour de l'art³ ».

Quoi qu'il en soit, c'est bien à la peinture que semble d'abord se destiner Gautier, ainsi qu'il le confesse lui-même dans *l'Histoire du romantisme* :

³ Lettre de Théophile Gautier à Ernesta Grisi (1856).

En ce temps-là notre vocation littéraire n'était pas encore décidée, et l'on aurait été bien étonné si l'on nous eût dit que nous serions journaliste. La perspective d'un tel avenir nous eût assurément peu séduit. Notre intention était d'être peintre, et dans cette idée nous étions entré à l'atelier de Rioult [...]. (Gautier, 1978, p. 3)

Il n'est pas un instant de sa vie qui ne soit placé sous le signe de cette double vocation. Ainsi, « c'est [véritablement] la poésie que trouva Théophile à l'atelier de Rioult » (Jasinski, 1929, p. 35), découverte en apparence paradoxale mais qui révèle la substance commune de l'âme et de l'œuvre. Alors que paraissent les *Poésies* de 1830⁴, le choix est fait : Gautier opte pour la littérature pour exprimer pleinement son idéal de beauté. Cependant, son inclinaison naturelle pour l'art pictural ne s'abolit pas pour autant, comme en témoigne ce double qualificatif qu'il s'attribue dans la dernière pièce des *Paysages* du recueil de 1830 — et ce, bien que la syntaxe du vers donne la priorité à son caractère littéraire : « [...] moi, poète et peintre, je vis là » (Gautier, 1855, p. 91). Aussi pouvons-nous percevoir dans ce témoignage de 1872, rédigé par Gautier à l'aube de sa mort, la persistance de ce regret, tout juste atténué par les douceurs de l'écriture. L'emploi de la forme du conditionnel passé atteste en effet de cette possibilité de carrière qui s'offrait à lui, mais qui fut démentie par les événements; l'état de peintre demeure dans l'irréel du passé :

il est doux de se dire qu'on a jeté le pinceau pour la plume : *Quel grand peintre j'aurais été!* Pourvu que nos lecteurs ne soient pas de notre avis et ne trouvent pas que nous eussions mieux fait de persister dans notre première voie! (Gautier, 1978, p. 3.)

En 1868, l'essai *Rapport sur les progrès de la poésie* donne un nouvel exemple de cette interdépendance, en traçant le parallèle qui unit la sensibilité du poète à celle du peintre et en instaurant cette correspondance entre l'écriture et la peinture, notamment par le registre lexical d'un rapport de parité existant entre elles et par l'expression de leur interaction :

En ce temps où les arts font souvent invasion dans le domaine les uns des autres et se prêtent à des comparaisons, où le même critique parle à la fois des tableaux et des livres, un poète fait souvent penser à un peintre par on ne sait quelle ressemblance qui se sent plutôt qu'elle ne se décrit⁵.

⁴ Le recueil des *Poésies* paraît le 28 juillet 1830.

⁵ Le texte *Rapport sur les progrès de la poésie*, qui date de 1868, a été reproduit en 1874 en annexe de l'*Histoire du romantisme*.

Vers un langage plastique

Peinture et littérature se fondent incessamment dans une alchimie à la fois poétique et visuelle. En effet, il s'agit bien chez Gautier de cette variété, de cette richesse et de cette action — certes descriptive mais surtout créatrice — de l'art, reconnaissable dans la poésie, ces « Poèmes-Tableaux [sic] », comme dans l'œuvre narrative. Cette constante imbrication de la peinture dans l'écriture de Gautier, que le mot des Goncourt met ici en évidence, est-elle due à ce que, comme son personnage de *La Toison d'or*, « il [a] trop aimé la peinture » (Gautier, 1995, p. 631) et tente de trouver dans son œuvre l'apaisant objet de sa passion artistique? Nous ne saurions nous limiter à cela, car il est réducteur d'assimiler totalement le personnage à son auteur. S'il existe chez Gautier une forte admiration pour la peinture, celle-ci ne saurait cependant constituer le seul ressort de cette écriture picturale. Nous préférons en effet y voir un objectif stratégique visant, en développant le caractère plastique du discours, à étendre les facultés d'expression et de représentation du langage, et répondant par là même à cette volonté de cohésion artistique reconnue chez Gautier par Ernest Legouvé :

Souple comme un pinceau, ferme comme un burin
 Sa plume merveilleuse, en gravant sur l'airain
 Se trempe aux flots de pourpre et d'or de la fournaise
 Se baigne aux flots d'argent de l'astre Véronèse [...]
 (Legouvé, 2001, p. 137)

et exprimée notamment par Balzac : « L'Art peint avec des mots, avec des sons, avec des couleurs et des formes; si les moyens sont divers, les effets sont les mêmes » (Balzac, 1979, p. 608). Tandis que l'œuvre se transforme pour devenir tout à la fois « [...] roman, conte, tableau [...] » (Baudelaire, 1968, p. 461), il s'avère d'ores et déjà que cette immixtion de l'art dans la poésie opère tel un exutoire à cette déficience du langage humain que Gautier déplore tout au long de sa vie :

S'il existait dans notre langue, si peu faite pour rendre l'expression plastique, des mots suffisamment variés, nous parlerions plus en détail de plusieurs œuvres qui le mériteraient assurément; mais il est difficile de faire sentir avec des phrases les différences, les variations de ce thème unique, une figure debout, assise ou couchée. (Gautier, 1995, p. 698)

C'est peut-être même pour compenser ces restrictions verbales que Gautier se livre à cette « écriture artiste » définie plus tard par les Goncourt comme une « forme donnant au détail une importance

insolite », le regardant, l'analysant, l'individualisant, travaillant les figures langagières au point de parfois se fondre avec le symbolisme de l'art.

Pour Julien Gracq, la description d'une œuvre d'art picturale est « ce qui, en littérature, se rapproche le plus d'un tableau » (Gracq, 1980, p. 81). Elle constitue en effet une dynamique dont le biais permet à l'écrit de s'extraire de lui-même, le langage tendant alors à devenir l'analogon de l'œuvre picturale. Le débat est vaste quant aux capacités figuratives du langage en regard de celles de la peinture. Bernard Vouilloux soutient que « parlant de peinture, on la fait parler » (Vouilloux, 1995, p. 15); tout discours sur la peinture implique effectivement des modalités propres, des pratiques linguistiques, des rapports étroits et complexes entre le lisible et le visible, la présence et l'absence, le signe et l'image. L'œuvre narrative de Gautier, elle-même nourrie de l'expérience littéraire de la critique d'art, multiplie de tels procédés lorsqu'elle fait appel aux potentialités plastiques du domaine pictural; et parce que, selon les mots de Michel Foucault, « le rapport du langage à la peinture est [...] infini » et qu'« on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit » (Foucault, 1966, p. 25), elle soulève de nombreuses ambiguïtés, dévoile des paradoxes, met à jour des apories auxquelles elle se confronte sans jamais pourtant, semble-t-il, se heurter. C'est ce qui participe, selon nous, à la modernité de l'écriture gautiériste en matière de discours sur l'art : elle met le doigt sur les scissions constitutives, les expose, les illustre même, et, au moment où elle pourrait tomber dans une impasse, se les approprie. Toute notion ordonne l'allégation de son antithèse.

Immixtion picturale

Il importe maintenant que nous nous interroguions sur l'assise linguistique et thématique de la peinture dans le texte, afin de cerner la picturalité de celui-ci. Ainsi, quels sont les divers modes d'inscription de l'œuvre d'art picturale au sein de l'espace textuel de Gautier? Quels sont les procédés d'insertion intra- et intertextuelle auxquels recourt l'écriture pour tenter d'assimiler les modalités de la représentation picturale⁶? En ce sens, nous nous pencherons dans un premier temps sur l'allusion, présentant une intertextualité entre le récit et le tableau; puis à la mise en abyme de l'œuvre dans le récit, représentation de représentation; et enfin à la transposition d'art, réalisation d'un récit qui, à l'instar de l'artiste, inscrit dans le langage les contours et couleurs de l'œuvre picturale et tend à faire de l'espace du texte un espace plastique.

⁶ Poser ces questions ne nous fera pas pour autant oublier le débat ancestral entre les deux pôles, parfois confondus, parfois distincts — chez Lessing notamment, qui légifère face à l'abus du précepte horacien « *Ut pictura poesis* » —, de la linéarité du langage et de la lecture, d'une part, et de l'instantanéité de la perception de l'œuvre d'art picturale, d'autre part.

Pour ce faire, évoquons en premier lieu le récit *Avatar*⁷, qui livre dès sa première page une référence à la *Melancholia* d'Albert Dürer :

Ce beau soleil si vanté lui avait paru noir comme celui de la gravure d'Albert Dürer; la chauve-souris qui porte écrit dans son aile ce mot : *melancholia*, fouettait cet azur étincelant de ses membranes poussiéreuses et voletait entre la lumière et lui. (Gautier, 1995, p. 775.)

La référence à l'œuvre de Dürer est explicitement reprise par Gautier dans le poème *Melancholia*, apparaissant quant à lui en 1858 dans les *Poésies complètes* :

Tu t'es peint, ô Dürer dans ta Mélancolie
Et ton génie en pleurs, te prenant en pitié
Dans ta création s'est personnifié
[...]
Voilà comment Dürer, le grand maître allemand
Philosophiquement et symboliquement
Nous a représenté dans ce dessin étrange
Le rêve de son cœur sous une forme d'ange.
(Gautier, 1858, p. 187-194.)

Si Gautier reconnaît en cette gravure la représentation de l'intimité de l'artiste, il utilise à l'identique, dans sa nouvelle, le « soleil noir » de Dürer pour représenter implicitement le destin de son personnage. La référence se combine ici à un jeu allusif qui, se nourrissant d'une identité thématique, dépasse de fait le cadre de la référence brute : elle préfigure l'aventure du personnage et revêt donc une valeur proleptique, de la même façon qu'elle participe à l'élaboration de l'atmosphère fantastique du récit en induisant la perception oxymorique du personnage. En conséquence, force est de constater que la référence occupe une fonction tant descriptive que sémantique et métaphorique. Fonctionnant par relations intertextuelles et assemblages analogiques entre le sujet du tableau et la signification qu'elle donne au texte littéraire, elle nécessite, à la façon d'un palimpseste, un déchiffrage de lecture.

Goya et l'allusion, pour une traduction fantastique

Outre la référence à Dürer, il est évident que les textes gautiéristes recèlent de nombreuses allusions aux maîtres de l'art pictural et à leurs œuvres : celles de Titien, par exemple, constituent une référence récurrente⁸. Il existe aussi d'abondantes références aux *Caprices* et aqua-

⁷ *Avatar* paraît en 1856 dans *Le Moniteur universel*.

⁸ « Brunes filles de Titien, qui nous étalez si voluptueusement vos hanches ondoiyantes, vos cuisses fermes et dures, vos ventres polis et vos reins souples et musculeux! » (Gautier, 1866, p. 120.)

tintes de Goya, artiste dont « le regard [jeté] sur les choses est un traducteur naturellement fantastique » (Baudelaire, 1968, p. 388). Dans *Le Club des Hachichins*⁹, par exemple, nous comprenons que seules de telles références sont à même de traduire les apparitions hallucinées du personnage, celles-ci ne trouvant de référents possibles que dans les représentations picturales de ces artistes :

Peu à peu le salon s'était rempli de figures extraordinaires, comme on n'en trouve que [...] dans les aquarelles de Goya : un pêle-mêle d'oripeaux et de haillons caractéristiques, de formes humaines et bestiales [...] (Gautier, 1995, p. 737.)

Le récit *Jettatura* fait également référence à l'œuvre goyesque dans une visée illustrative :

Ces fantasmagories confusément effrayantes, vaguement horribles, et d'autres plus insaisissables encore rappelant les fantômes informes ébauchés dans l'ombre opaque des aquarelles de Goya torturèrent le dormeur jusqu'aux premières lueurs du matin [...] (Gautier, 1995, p. 878.)

Le rapprochement entre les représentations de Goya et les visions nocturnes du personnage induit bien évidemment le caractère fantastique de celles-ci : la proximité instaurée par le verbe « rappeler » suppose que ses cauchemars n'ont rien à envier à ceux du peintre. Nous commettrions cependant une erreur si nous limitions les effets de l'allusion à une portée décorative : elle implique également un enrichissement sémantique. Les allusions aux *Caprices* goyesques viennent alimenter la dimension fantastique des textes de Gautier, qui s'enrichissent alors de ce « monde inouï, impossible et cependant réel » (Gautier, *Voyage*, 1981, p. 158-159) représenté par Goya. La diégèse se voit alors redoublée par le caractère référentiel du tableau cité. Le fantastique se creuse pour accueillir une mise en abyme de lui-même : le discours métapictural devient, de ce fait, métalittéraire tandis que le fantastique constitue sa propre référence. Le syncrétisme de l'art pictural et du genre fantastique participe alors du « fantastique réel » (Hellens, 1991, p. 35); il implique un rapport de proximité, voire un rapport fusionnel, entre le fantastique et la sensibilité humaine, et repose non pas sur une activité du raisonnement, mais sur une perception, une appréhension, une vision particulières et intimes du réel qui donnent lieu à une manière d'imaginer tout aussi subjective¹⁰. À ce propos, il peut être intéressant de

⁹ *Le Club des Hachichins* paraît en 1846 dans *La Revue des deux mondes*.

¹⁰ Il importe de préciser que Goya n'est pas le seul peintre dont les références servent le fantastique des textes de Gautier : Rembrandt et Piranèse notamment y occupent un rôle majeur.

se pencher sur le *Voyage en Espagne* afin de voir combien l'œuvre goyesque interfère dans le fantastique de l'auteur de *La Comédie de la mort*. Celui-ci semble en effet y reconnaître l'expression d'une impossible soustraction au sens tragique de la vie, dont la présence est, à l'identique, remarquable dans ses œuvres. Afin de cerner le parallèle significatif existant entre l'œuvre de Goya et celle de Théophile Gautier, et de voir comment se manifeste l'influence fantastique du peintre espagnol sur l'auteur de *La Morte amoureuse*, attachons-nous tout particulièrement à deux planches des *Caprices* : « Nada » et « Y aun no se van », que Gautier décrit et commente dans le chapitre VIII du *Voyage en Espagne* :

Il y a surtout une planche tout à fait fantastique qui est bien le plus épouvantable cauchemar que nous ayons rêvé; elle est intitulée : *Y aun no se van*. C'est effroyable et Dante lui-même n'arrive pas à cet effet de terreur suffocante; représentez-vous une plaine nue et morne [...] puis une grande pierre, une dalle de tombeau qu'une figure souffreteuse et maigre s'efforce de soulever. La pierre, trop lourde pour les bras décharnés qui la soutiennent [...], retombe malgré les efforts du spectre et d'autres petits fantômes qui roidissent simultanément leurs bras d'ombre; plusieurs sont déjà pris sous la pierre un instant déplacée. L'expression de désespoir qui se peint sur toutes ces physionomies cadavéreuses, dans ces orbites sans yeux, qui voient que leur labeur a été inutile, est vraiment tragique; c'est le plus triste symbole de l'impuissance laborieuse, la plus sombre poésie et la plus amère dérision que l'on ait jamais faites à propos des morts. (Gautier, *Voyage*, 1981, p. 162)

L'accent mis sur la vanité de ces figures fantomatiques, qui tentent désespérément de se soustraire à l'emprise de la mort, rappelle le motif de la femme morte des récits fantastiques de Gautier. Il semble cependant que Gautier, traçant dans un premier temps un parallèle implicite entre ses fictions et l'œuvre goyesque, opte pour une ligne de fracture lorsque, contrairement à Goya, il prend le parti de nier cette « impuissance laborieuse » en permettant à ses figures féminines d'accomplir le voyage qui les ramène de la mort à la vie. La résurrection, qui apparaît impossible chez Goya comme dans le commentaire de Gautier, trouve dans les nouvelles un accomplissement favorable. Optant pour le contre-pied du symbole goyesque en donnant à ses femmes la victoire sur l'enfermement sépulcral, Gautier use du fantastique afin de conjurer la tragique vanité de l'homme, irrémédiablement soumis à la mort. Paradoxalement, cette « sombre poésie » de l'œuvre fantastique de Goya ne trouve-t-elle pas un écho chez Gautier, dans la mesure où la résurrection n'est qu'éphémère et où toutes les figures féminines rejoignent finalement le cercle funèbre, d'où l'écriture fantastique les avait

initialement extraites? La femme ressuscitée, dont la beauté constitue un défi aux altérations de la mort, finit par se réduire en un tas d'ossements : Clarimonde et Arria Marcella, symboles éphémères d'une vie victorieuse, disparaissent en « un mélange affreusement informe de cendres et d'os » (Gautier, *Morte*, 1981, p. 115). À travers ce dénouement récurrent, Gautier semble évoquer la vanité de la vie, de la beauté du corps, et, comme le narrateur du poème « En passant à Vergara », le *memento mori* :

Les vivants sont charmants et les morts sont affreux.
 Oui; mais le ver un jour rongera ton œil creux,
 Et comme un fruit gâté, superbe créature,
 Ton beau corps ne sera que cendre et pourriture;
 Et le mort [...]

 Dira [...] :
 « Dédaigneuse! à ton tour tu me donnes la nausée,
 Ta figure est déjà bleue et décomposée,
 Tes parfums sont changés en fétides odeurs,
 Et tu n'es qu'un amas d'effroyables laideurs¹¹! »
 (Gautier, *Morte*, 1981, p. 466.)

L'abîme mortuaire s'impose en dernier ressort, et la réflexion semble s'attacher de plus en plus au néant, ainsi que vise à l'illustrer ce commentaire d'une seconde planche des *Caprices* :

Parmi ces dessins [...] il en est un tout à fait terrible et mystérieux, et dont le sens, vaguement entrevu, est plein de frissons et d'épouvante-ments. C'est un mort à moitié enfoui dans la terre, qui se soulève sur le coude, et qui, de sa main osseuse, écrit sans regarder [...] un mot qui vaut bien les plus noirs de Dante : *Nada* (néant). Autour de sa tête, qui a gardé juste assez de chair pour être plus horrible qu'un crâne dépouillé, tourbillonnent, à peine visibles dans l'épaisseur de la nuit, de monstrueux cauchemars illuminés çà et là de livides éclairs. Une main fatidique soutient une balance dont les plateaux se renversent. Connaissez-vous quelque chose de plus désolant et de plus triste?
 (Gautier, *Morte*, 1981, p. 164)

Les nouvelles fantastiques constituent un écho de cette évocation goyesque du néant de la destinée humaine, à laquelle elles font implicitement référence : Clarimonde et Arria Marcella deviennent les symboles de ce *Nada* inéluctable, de cette « mort dans la vie¹² ». La résurrection ne serait-elle alors qu'un leurre, son écriture une vaine conjuration, et l'art fantastique de Gautier, à l'instar de l'œuvre noire de Goya,

¹¹ Ce poème paraît pour la première fois dans La Revue des deux mondes du 15 septembre 1841.

¹² Nous empruntons ici le titre de la troisième section de *La Comédie de la mort*, qui paraît en février 1838. « Malheureux! malheureux! qu'as-tu fait? [...] et que t'avais-je fait, pour violer ma pauvre tombe et mettre à nu les misères de mon *néant*? » (Gautier, *Morte*, 1981, p. 115-116.)

l'expression d'une violente constatation : le néant est inéluctablement inscrit dans l'homme ?

Il est des trépassés de diverses natures :
 Aux uns la puanteur avec la pourriture,
 Le palpable néant,
 L'horreur et le dégoût, l'ombre profonde et noire,
 Et le cercueil avide entr'ouvrant sa mâchoire
 Comme un monstre béant;

Aux autres, que l'on voit sans qu'on s'en épouvante
 Passer et repasser dans la cité vivante
 Sous leur linceul de chair,
 L'invisible néant, la mort intérieure
 Que personne ne sait, que personne ne pleure
 Même votre plus cher.
 (Gautier, 1970, p. 23-24.)

Rubens et la mise en abyme

Outre cette intertextualité dans laquelle le tableau — ou sa réminiscence — vient illustrer le récit et lui conférer une signification plus vaste, il est un autre élément formel visant à instaurer une analogie entre l'œuvre d'art et le texte qui attire notre attention : il s'agit de la mise en abyme, telle qu'elle peut être relevée notamment dans *La Toison d'or*. La description de l'œuvre rubénienne et sa portée sémantique semblent effectivement constituer, par le biais de la structure d'enchâssement, un miroir du récit. Une fois de plus, il est de rigueur de constater que le recours à l'œuvre d'art ne participe pas seulement d'une volonté descriptive ou ornementale, mais qu'elle est bel et bien la représentation d'un idéal qui entretient, par le biais de la ressemblance instaurée entre le personnage de Gretchen et la Madeleine peinte, une relation analogique avec le réel :

Lorsque les volets de *La Descente de croix* s'entrouvrirent, Tiburce éproua un éblouissement vertigineux, comme s'il eût regardé dans un gouffre de lumière [...] Tout s'effaça autour de lui ; il se fit un vide complet [...]. La vue de cette figure fut pour Tiburce une révélation d'en haut; des écailles tombèrent de ses yeux, il se trouvait face à face avec son rêve secret, avec son espérance inavouée : l'image insaisissable qu'il avait poursuivie de toute l'ardeur d'une imagination amoureuse [...] la chimère capricieuse et farouche [...] était là devant lui, ne fuyant plus, immobile dans la gloire de sa beauté. (Gautier, 1995, p. 630)

Un soir cependant, il rencontra [...] le charmant regard bleu dont nous avons parlé : cette fois la vision disparut moins vite, et Tiburce eut le

temps de voir un délicieux visage encadré d'opulentes touffes de cheveux blonds [...] Tiburce, comme illuminé par une lueur subite, s'aperçut qu'elle ressemblait d'une manière frappante — à la Madeleine. (Gautier, 1995, p. 631)

Le motif de l'ouverture des volets instaure la mise en abyme; lecteur de la fiction et spectateur du tableau plongent à l'unisson dans la contemplation de l'œuvre alors dévoilée, par le biais d'une instance nartratrice qui se fait l'intermédiaire entre la sensation du personnage, la vision qu'il développe et la lecture que nous pouvons en faire. Plusieurs niveaux et instances interviennent dans ce phénomène de description. Les relations se multiplient et s'enchaînent dans une opération qui est à la fois une démarche de lecture et une activité narrative et visuelle, sollicitant alors un aspect non plus seulement esthétique mais aussi éthique. Tandis que les diverses instances assistent à la mise en parallèle de la figure réelle de Gretchen avec celle, idéalement peinte, de la Madeleine de Rubens, leurs *ethos* respectifs se heurtent, s'échangent et se contaminent. La similitude du rayonnement féminin qui lie les deux extraits permet de reconnaître la correspondance entre la figure issue de l'œuvre picturale et celle appartenant au réel de la fiction : « Ma ressemblance avec la Madeleine du tableau [...] » (Gautier, 1995, p. 653). Par ailleurs, il ne faut pas négliger le fait qu'ici la figure idéale du tableau entretient avec le réel non plus une relation analogique, mais au contraire un rapport antithétique, qui constitue le second versant sémantique de la mise en abyme. Effectivement, la femme peinte présente également un aspect mythique, inaccessible au personnage se situant dans l'espace physique et réel; elle est cet « impossible » auquel aspire douloureusement et vainement Tiburce : « [...] l'impossible seul vous attire » (Gautier, 1995, p. 653), et qui s'oppose au réel du personnage de Gretchen. L'antithèse repose ici aussi sur la suggestion du conflit traversant la quête de Tiburce, qui oppose l'amour matériel, réel, physique à l'aspiration éthérée de l'artiste : « Vous n'êtes pas amoureux, mon pauvre Tiburce, vous n'êtes qu'un peintre » (Gautier, 1995, p. 653), et qui anime l'acte de création artistique. Ainsi l'enchâssement du tableau dans le récit participe-t-il à la fois de l'analogie et de l'antithèse; représentant deux pôles distincts — le réel, d'une part, l'imaginaire et l'idéal, d'autre part —, la mise en abyme occupe une fonction révélatrice tandis que le tableau, proposant à la fois la disjonction et la cohérence de ces deux pôles, se fait le miroir du récit. Il n'est donc plus possible d'ignorer combien la présence de l'œuvre d'art dans le récit est significative; elle obéit non seulement à une exigence esthétique — celle de la représentation d'un idéal —, mais aussi à une exigence éthique, dans la mesure où elle permet de représenter les tensions et aspirations sous-tendant la

création et sa réception. Il nous est d'ailleurs suggéré d'y voir une mise en abyme de l'acte d'énonciation lui-même, de la problématique qui régit la création de la fiction par Gautier.

Par ailleurs, il va de soi que cette description de l'œuvre rubénienne appelle la technique de l'*ekphrasis*, lieu littéraire qui se développe dans la critique artistique et qui consiste en la description d'une œuvre d'art¹³ :

Un pied du Christ, blanc d'une blancheur exsangue, pur et mat comme une hostie, flottait avec toute la mollesse inerte de la mort sur la blonde épaule de la sainte, escabeau d'ivoire placé là par le maître sublime pour descendre le divin cadavre de l'arbre de rédemption. — Tiburce se sentit jaloux du Christ. — Pour un pareil bonheur il eût volontiers enduré la passion. (Gautier, 1995, p. 631.)

La description gautiériste de la *Descente de croix* présente en effet la combinaison d'un exposé du sujet — ici le détail du pied — dans le premier segment de l'extrait, qui recèle des indications techniques concernant les teintes : « Un pied du Christ, blanc d'une blancheur exsangue, pur et mat comme une hostie, flottait avec toute la mollesse inerte de la mort sur la blonde épaule de la sainte » ; puis son exégèse au moyen de l'apposition « escabeau d'ivoire placé là par le maître sublime pour descendre le divin cadavre de l'arbre de rédemption » ; et enfin des commentaires sur l'émotion provoquée par l'œuvre, ainsi que l'illustre le recours au verbe de sentiment : « Tiburce se sentit jaloux du Christ. — Pour un pareil bonheur il eût volontiers enduré la passion. » Nous sommes donc, sur les plans structurel et sémiotique, très proches de la critique d'art. Cependant, nous ne devons pas oublier que la description implique un décalage par rapport à l'œuvre elle-même, d'autant plus qu'elle est utilisée ici dans une diégèse narrative : sur les plans pragmatique et axiologique, la description diffère de la représentation première pour des raisons évidentes de chronologie et de culture, le décalage temporel entraînant des réinterprétations, voire des réévaluations. Par ailleurs, l'œuvre demeurant, au sein de cet espace textuel, entièrement créée par l'artifice du langage verbal, il est à noter que la description est sous-tendue par la remise en cause de ce discours par rapport au discours pictural. Ceci est certes une sorte de lieu commun de l'*ekphrasis*, mais dont nous ne devons pas pour autant négliger l'amplitude en regard des problématiques parallèlement instaurées par Gautier. N'étant pas un simple fait de style mais, plus radicalement, un facteur de questionnement et de démonstration d'une poésie qui s'interroge alors même

¹³ Voir la définition de l'*ekphrasis* donnée au début du paragraphe.



P.P Rubens, *La Descente de croix*, 1617, Musée des Beaux-Arts de Lille.



Théophile Gautier, *Le Fumeur*. Musée d'Orsay, Paris.

qu'elle se fait, la description de l'œuvre d'art ne doit pas être limitée à une représentation de « l'exaltation de la chair victorieuse opposée à la morbidité du Christ¹⁴ ». Elle n'alimente pas simplement le niveau diégétique, mais induit les axes d'une poétique.

La transposition d'art

Enfin, il faut porter notre attention sur une dernière manifestation formelle de l'œuvre d'art dans le récit : la transposition d'art. Celle-ci participe bien sûr d'un effet descriptif, mais correspond essentiellement au dessein de Gautier de rendre les effets plastiques au sein de l'espace textuel. Aussi ouvre-t-il son texte à des tableaux, notamment lorsqu'il réalise les portraits de personnages; il fait alors appel à l'autorité des peintres pour cautionner ses descriptions. Prenons par exemple le texte *Jettatura* : entre référence et transposition d'art, l'extrait ci-dessous combine description verbale et description visuelle en faisant appel aux connaissances de son lectorat en matière de peinture orientaliste :

Miss Alicia Ward appartenait à cette variété d'Anglaises brunes qui réalisent un idéal dont les conditions semblent se contrarier [...] Peut-être quelques Circasiennes élevées dès l'enfance au sérail offrent-elles ce teint miraculeux, mais il faut nous en fier là-dessus aux exagérations de la poésie orientale et aux gouaches de Lewis représentant les beautés du Caire. Alicia était assurément le type le plus parfait de ce genre de beauté. (Gautier, 1995, p. 856)

D'après P. Tortonèse, Gautier reprend ici une aquarelle intitulée *Le Harem du Bey*, dont il donne une description dans *Le Moniteur universel* du 21 juin 1855, soit quelques mois avant la parution de la nouvelle. Le récit venant illustrer verbalement, complexifier et prolonger les commentaires du critique d'art, il subsiste peu de doutes sur la transposition à laquelle se livre Gautier. Il semblerait par ailleurs que le travail de critique d'art donne lieu à cette même pratique. En atteste cette remarque de Delacroix, qui paraît déplorer le processus de transposition, voire de recreation, privilégié par Gautier dans ses articles, aux dépens, semble-t-il, d'une critique véritable : « Il prend un tableau, le décrit à sa manière, fait lui-même un tableau qui est charmant mais il n'a pas fait œuvre de véritable critique. » (Delacroix, 1855.) Si les propos du peintre constituent un reproche en matière de critique artistique, ils sous-entendent toutefois la reconnaissance de ce processus de transposition du pictural en verbal qui participe à la poétique gautiériste; le défaut d'un

¹⁴ N. Wanlin attribue cette fonction à l'*ekphrasis* de Gautier dans son article « Ekphrasis », sur le site Internet « Fabula ».

domaine devenant gage d'autonomie et de cachet d'un autre, l'écriture narrative se nourrit de ce qu'elle ôte au discours critique.

Indicible et écriture picturale

Ces observations requièrent maintenant une conclusion sur les enjeux de cette technique indissociable de la fiction narrative gautiériste : l'écriture picturale constituerait peut-être une réplique à la plainte maintes fois formulée par les personnages — derrière lesquels se profile Gautier lui-même — supposant une inaptitude fondamentale du langage. Prenons par exemple ce souhait exprimé par Albert : « S'il y avait des mots pour rendre ce que je sens » (Gautier, 1866, p. 145), où la structure (si + imparfait) inscrit le fait envisagé dans l'irréel du présent; ou encore la plainte du narrateur de *La Toison d'or*, qui regrette les limites de ses moyens de description, de ce « maigre trait de plume » qui s'oppose par son insuffisance et son arbitraire linéarité à la globalité de l'art pictural ou musical :

Nous ne traçons ici qu'une ébauche rapide pour faire comprendre l'ordonnance de cette construction formidable [...] et nous n'avons qu'un maigre trait de plume [...] l'imagination y suppléera; moins heureux que le peintre ou le musicien, nous ne pouvons présenter les objets que les uns après les autres. (Gautier, 1995, p. 616.)

Le recours à la négation restrictive permet de repérer l'insistance de Gautier sur le caractère limitatif du langage auquel est soumis l'écrivain. Excluant ainsi de son champ toute ambition de globalité, de représentation non limitée par les moyens d'expression, il est forcé de se limiter à « une ébauche rapide », à la maigreur du « trait de plume », à la fragmentaire linéarité. Avouant ici ses incapacités, l'écrivain y pose de même les jalons d'une sorte de pacte : pacte de lecture bien sûr, mais pacte d'écriture aussi qui obéit aux lois de l'imagination, la faculté d'imagination devant prendre le relais d'une expression et d'une représentation circonscrites. L'art participant d'un code référentiel, la transposition d'art ne vient-elle pas alors solliciter, par des allusions culturelles et esthétiques, la faculté de représentation du lecteur de la même façon qu'elle alimente celle de l'écrivain? De plus, ne semble-t-il pas qu'il exprime ici — tandis qu'il la satisfait — une envie à l'égard du peintre qui « dans un seul mouvement à la fois crée, fixe et corrige », de la technique picturale qui offre une circulation véhiculant « à chaque instant comme un esprit la matière vers le cerveau et une matérialité de la pensée vers la main » (Gracq, 1980, p. 2-3)?

Par la pratique de la transposition d'art — reprise par Baudelaire dans son sonnet « Les Phares » —, par la grâce de l'évocation et de la transposition, tandis que l'écriture fait écho à l'intimité de l'artiste, l'œuvre acquiert son statut d'œuvre d'art : « L'œuvre est là qui bouge, tournoie, se défait, plastique et musique, art personnel désormais et irréductible à tout autre » (Borel, p. 104). De même la couleur, outil du peintre, devient ici celui de l'écrivain, qui se l'approprie au fil des nouvelles et de la répétition de l'emprunt; celui-ci finit par aboutir à la constitution d'un véritable langage de la couleur, non plus seulement dans un but descriptif et ornemental, mais signifiant par lui-même. S'agit-il d'une revanche de Gautier sur l'art pictural, dont la pratique a été vaine quelques années auparavant, ou de la manifestation de sa conscience des facultés d'expression accessibles par le biais des outils picturaux et, de ce fait, de la volonté de les assujettir au texte? Toujours est-il que ceci concrétise un pan de la modernité de la poétique de Gautier, qui part du pastiche et de l'utilisation de pratiques contemporaines attestées pour fonder un nouveau système de représentation(s) anticipant la cognition moderne d'un vide et d'une inaptitude des mots quant à la chose, telle qu'elle sera expérimentée entre autres par Mallarmé. Par ailleurs, le registre de la couleur semble quelquefois saillir du champ de la plastique pure : la couleur parle à l'âme. Ainsi, faire parler la couleur serait une tentative de Gautier de dépasser le cadre de la matérialité dans lequel les références artistiques cernent le texte — matérialité qui est tout à la fois recherchée et niée. De fait, Gautier ne tend-il pas à une autre dimension de l'aspect pictural de son écriture, qui serait celle de la spiritualité de l'art pictural?

En règle générale, la couleur est donc un moyen d'exercer une influence directe sur l'âme. La couleur est la touche. L'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses [...] L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration. (Kandinsky, 1989, p. 112)

Ainsi, l'art et le processus de création littéraire se rencontrent, apportant à l'œuvre en effervescence les principes d'un nouveau mode de représentation, et constituent les voies de réalisation de l'Œuvre d'art gautiériste. L'écriture picturale devient alors un truchement visant à détourner les termes du langage, de l'indicible de l'expérience humaine et artistique, de même que l'apogée d'une entreprise de création dont l'accomplissement se situerait sur le plan tant esthétique qu'ontologique.

Bibliographie

- Balzac, Honoré (de). 1979. *La Comédie humaine*, tome X, « Le Chef-d'œuvre inconnu », « Massimilia Doni ». Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1834 p.
- Baudelaire, Charles. 1968. *Œuvres*. Paris : Seuil, 759 p.
- Borel, J. « Présentation », in Verlaine, *Œuvres complètes*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard.
- Brunet, François (dir.). 2001. *Tombeau de Théophile Gautier*. Paris : Honoré Champion.
- Cermakian, M. 1982. « Les Années d'apprentissage de Théophile Gautier, peintre ou poète? ». *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 4, 425 p.
- Delacroix, Eugène. 1855. *Journal*. Cité par C. Peltre. « Critique d'art en France au XIX^e siècle ». Dans *Encyclopedia Universalis*.
- Edwards, P. J. 1982. « Théophile Gautier rédacteur en chef de *L'Artiste* ». *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 4. 425 p.
- Eigeldinger, Marc. 1982. « L'Inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier ». *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 4, 425 p.
- Foucault, Michel. 1966. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard.
- Gautier, Théophile. s.d. *Histoire de l'art dramatique en France*, tome III.
- _____. 1855. *Poésies complètes*. Paris : Charpentier, 351 p.
- _____. 1866. *Mademoiselle de Maupin*. Paris : Garnier-Flammarion, 375 p.
- _____. 1970. *Poésies complètes*. Paris : Nizet.
- _____. 1978. *Histoire du romantisme*. Coll. « Les Introuvables ». Éditions d'Aujourd'hui.
- _____. 1981. *Voyage en Espagne*, suivi de *España*. Paris : Gallimard, 602 p.

_____. 1981. *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*. Paris : Gallimard. 504 p.

_____. 1995. *Œuvres*. Coll. « Bouquins ». Paris : Robert Laffont, 1724 p.

Gracq, Julien. 1980. *En lisant, en écrivant*. Paris : Corti, 302 p.

Hellens, Franz. 1991. *Le Fantastique réel*. Coll. « Poteaux d'angle ». Belgique : Labor.

Jasinski, René. 1929. *Les Années romantiques de Théophile Gautier*. Paris : Vuibert.

Kandinsky, Wassily. 1989. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris : Denoël, 214 p.

Legouvé, Ernest. 2001. « À Théophile Gautier », in *Tombeau de Théophile Gautier*. Paris : Honoré Champion.

Vouilloux, Bernard. 1995. *La Peinture dans le texte, XVII^e-XX^e siècles*, Paris : CNRS, 478 p.