



Mercedes Montoro Araque
**Ut pictura poesis ou ut pictura
paradisus ? Lecture croisée
des paysages gautiéristes**

UT PICTURA POESIS OR PICTURA PARADISUS?
CROSS-REFERENCE READING OF GAUTIER'S
LANDSCAPES

ABSTRACT

Conceived as cultural and aesthetic projections of humans of nature, landscapes lend themselves to a double process of "artialisation" (Alain Roger). Producers and observers, creators and spectators/readers, incessantly, and often unknowingly, contribute to the redesign of the surrounding scenery. Probably inherited from R. L. Girardin's model (in *De la Composition des paysages*), the landscape portrayal of an author such as Théophile Gautier, a writer who knew how to "see as an artist" (Paolo Tortonese), proves to be doubly revealing, both because it informs the self-perception of the aesthetic code and because it helps readers become more sensitive to the aesthetic representation of the author. Gautier's landscapes allow us to consider whether Horace's *Ut pictura poesis* could be reinterpreted as *Ut pictura paradisus*.

KEYWORDS

Landscape; Gautier; Painting; Paradise; Poetry.

MERCEDES MONTORO ARAQUE

Université de Grenade, Espagne
mmontoro@ugr.es

Pourquoi donc végéter et te cristalliser
À regarder les jours sous ton arche
glisser ?
Il est au monde, il est des spectacles
sublimes,
Des royaumes qu'on voit en gravissant
les cimes,
Des noirs Escurials, mystérieux
granits,
Et de bleus océans, visibles infinis (...)
(Théophile Gautier, « España :
départ », *Revue des deux mondes*,
15 septembre 1841¹)

Ces « féeries » que nous voyons...

« Nous avons parlé un peu ici de tissus simples, de productions moins rares, pour faire trêve à ce feu d'artifice de mots, à ces bombes lumineuses de métaphores, à ces pluies d'argent et d'or, d'adjectifs et de comparaisons auxquels nous sommes obligé d'avoir recours pour éveiller dans l'idée de ceux qui nous lisent une image effacée et confuse des féeries que nous voyons² ». Cette citation extraite de son ouvrage sur l'Orient en dit long, certes, sur le procédé d'écriture de Théophile Gautier, mais aussi nous informe-t-elle sur sa perception personnelle du paysage. Quant à son style descriptif particulier³, l'auteur lui-même l'avoue :



la langue, même profondément métaphorique et riche en artifices, s'avère inapte à reproduire « les féeries » offertes par le paysage. Seul, alors, le recours à l'art dans l'écriture nous fera d'un côté, comprendre ses projections paysagères personnelles et de l'autre, évoquer la célèbre distinction paysage⁴, établie depuis 1777 par René-Louis de Girardin. C'est par conséquent, en donnant à voir le paysage sous la forme d'un tableau en prose, en le décrivant par le biais de paysages palimpsestes que la nature peut être saisie – ou du moins, nous donner l'impression de l'être ne serait-ce que de façon éphémère ! – dans sa variété la plus hétéroclite, dans ses aspects les plus courants comme les plus étonnants, dans sa réalisation la plus lumineuse comme la plus sombre, cauchemardesque ou fantastique... Or, l'existence d'un paradigme paradisiaque est-elle évoquée chez Th. Gautier ? Comment le trouver autrement qu'en partant à la recherche de tous ces paysages préfigurés, peints, devinés dans le texte comme « par transparence » ? *Ut pictura poesis* ou *ut pictura paradisis* ?

Inscrits dans une relation non mimétique⁵, l'art et la nature vont de pair dans les descriptions paysagères où la lumière méditerranéenne de son berceau⁶ – car originaire de Tarbes – évoque une assimilation presque inconsciente au paradis de l'enfance. Dans le *Voyage en Espagne* par exemple, ce penchant pour le paysage méridional reste inévitable même dans une ville comme Jaén, à l'« aspect », certes, « plus africain qu'euro-péen ». Malgré le dicton, « laide ville, mauvaises gens », notre amateur de l'art pour l'art n'hésitera pas à souligner, après l'évocation d'un « azur inaltérable du ciel », du ton ironique qui le caractérise ce qui suit : ce dicton « ne sera trouvé vrai par aucun peintre. Du reste, là-bas comme ici, pour la plupart des gens⁷, une belle ville est une ville tirée au cordeau et garnie d'une quantité suffisante de réverbères et de

bourgeois⁸. » L'azur céleste, « l'ardeur du climat », suffiraient-ils à justifier l'inscription de la nature dans l'art ? Son mépris semble, donc, manifeste à l'égard de l'opinion générale et du prosaïsme bourgeois sur la beauté paysagère, sur toute beauté n'associant point géographie, peinture et clarté méridionale. Quelques lignes plus bas, le soleil écrasant et aride cédant la place à l'ombre et la fraîcheur, la vallée conduisant jusqu'à la *vega* de Grenade reprend l'aspect d'un « petit paradis terrestre » :

Au sortir de Jaén, l'on entre dans une vallée qui se prolonge jusqu'à la *vega* de Grenade. Les commencements en sont arides ; des montagnes décharnées, éboulées de sécheresses, vous brûlent, comme des miroirs ardents, de leur réverbération blanchâtre ; nulle trace de végétation que quelques pâles touffes de fenouil. Mais bientôt la vallée se resserre et se creuse, les cours d'eau commencent à ruisseler, la végétation renaît, l'ombre et la fraîcheur reparaissent (...) Il y avait si longtemps que nous n'avions vu de véritable vert, que ce jardin inculte et sauvage aux trois quarts nous parut un petit paradis terrestre »⁹

Le spectacle offert par la nature redouble alors en beauté lorsque rêve et imagination s'ajoutent à une réalité, souvent décevante. Il ne s'agit donc pas seulement d'être en attente mais de savoir « regarder en artiste¹⁰ ». L'assoupissement de notre voyageur juste avant son entrée en terres mauresques semble annoncer la couleur sous laquelle la ville de l'Alhambra et le Generalife vont être décrits dans la distance, depuis la demeure où il hébergea pendant son séjour à Grenade :

Du haut de notre demeure, surmontée d'une espèce de *mirador*, l'on apercevait,



sur la crête d'une colline nettement découpée dans le bleu du ciel, à travers des bouquets d'arbres, les tours massives de la forteresse de l'Alhambra revêtues par le soleil de teintes rousses d'une chaleur et d'une intensité extrêmes. La silhouette était complétée par deux grands cyprès juxtaposés, dont les pointes noires s'allongeaient dans l'azur au-dessus des murailles rouges. Ces cyprès ne se perdent jamais de vue ; soit que l'on gravisse les flancs zébrés de neige du Mulhacen, soit que l'on erre à travers la *vega* ou dans la sierra d'Elvire, toujours on les retrouve à l'horizon, sombres, immobiles dans le flot de vapeurs bleuâtres ou dorées dont l'éloignement estampe les toits de la ville.¹¹

C'est donc éclairée et rayonnant par les « teintes rousses » du soleil, dans un « flot de vapeurs dorées » que la ville de l'Alhambra s'offre à notre voyageur. La lumière méridionale s'inscrit en aplat dans chaque paysage rêvé ou contemplé, dans chaque paysage visité au point même d'en souffrir du manque. Comme Corin Braga le souligne par rapport aux voyageurs dans la littérature classique¹², Gautier, ce voyageur en lieu idéal, en paradigme paradisiaque, en avatar édénique, si l'on veut – ses voyages en Orient, en Égypte, en Italie ou en Espagne ne présagent-ils pas déjà une prédilection vitale pour la luminosité méditerranéenne, pour la vague d'exotisme qui sévira en Europe au cours du XIX^e siècle ? –, ne serait-il pas en train d'exprimer également le même désenchantement face à ces paradis terrestres de l'imaginaire romantique ? L'auteur de *Constantinople*, par exemple, ne reste-t-il pas quelque peu déçu en présence d'une réalité qui ne correspond point au catalogue d'images dont le voyageur s'est fortement empressé avant son départ ? « Les visions

longtemps occupées par l'imagination du voyageur », souligne Kubilây Aktulum, « disparaissent dès la confrontation avec la réalité. Le voyageur se voit », alors, « infliger souvent un cruel démenti par le réel¹³. » Ce « lieu sans lieu », cette utopie, en reprenant le sens littéral du terme, cet avatar édénique serait donc un cliché nourri par l'imagination et par les diverses sources ayant servi à préparer un voyage qui offre, en outre, la face irréaliste voire mensongère du stéréotype. Or, Gautier, ne tiendrait-il pour vrai que son imaginaire ? Que sa projection utopique paysagère ? Que le paradis sur terre transposé dans l'art ou *ut pictura paradisus* ?

Dans *Caprice et Zigzags* nous lisons : « je ne sais si l'habitude de voir des tableaux m'a faussé les yeux et le jugement mais, j'ai éprouvé assez souvent une sensation singulière en face de la réalité ; le paysage m'a paru peint et n'être après tout, qu'une imitation maladroite des paysages de Cabat ou de Ruysdaël ». Non seulement Gautier semble ne tenir pour vrai que son imaginaire, mais sa vérité ne semble se trouver et se dire que transposée dans l'art. Son paysage ne pouvant ainsi qu'être peint, c'est-à-dire faussé ou passé sous le prisme de l'art, et par conséquent, ne devant qu'imiter non plus la nature mais l'art revisité par son imagination.

Mais comment « regarder » un paysage « en artiste » ? S'agit-il de transposer l'image picturale en parole poétique ? La parole poétique en image picturale ? S'agit-il de faire converger les deux dans un jeu d'écriture subtile ? « L'artiste, quel qu'il soit », souligne A. Roger, « n'a pas à répéter la nature¹⁴ » mais plutôt à la « nier », à « la neutraliser, en vue de produire les *modèles*, qui nous permettront, à rebours, de la *modeler*¹⁵. » Théophile Gautier recrée des modèles paysagers picturaux, – tout en contribuant par là même, à prolonger cet acte de récréation – recourt à l'art dans son œuvre

et par conséquent « prend possession » alors, comme soulignait Lévi-Strauss, « de la nature par la culture¹⁶ ». Les paysages gautiéristes sont donc des paysages palimpsestes, des modèles picturaux maîtrisés et inscrits dans son patrimoine culturel qu'il n'hésite point à léguer aux autres. De ce fait, ses émotions face à un soleil couchant par exemple, comme celui à l'*alameda* de Grenade, ce sont des émotions vraiment ressenties et partagées avec le lecteur.

Un spectacle dont les peuples du Nord ne peuvent se faire une idée, c'est l'*alameda* de Grenade au coucher du soleil : la Sierra Nevada, dont la dentelure enveloppe la ville de ce côté, prend des nuances inimaginables. Tous les escarpements, toutes les cimes frappées par la lumière, deviennent roses, mais d'un rose éblouissant, idéal, fabuleux, glacé d'argent, traversé d'iris et de reflets d'opale, qui ferait paraître boueuses les teintes les plus fraîches de la palette ; des tons de nacre de perle, des transparences de rubis, des veines d'agate et d'aventurine à défier toute la joaillerie féérique des *Mille et Une Nuits*. Les vallons, les crevasses, les anfractuosités, tous les endroits que n'atteignent pas les rayons du soleil couchant, sont d'un bleu qui peut lutter avec l'azur du ciel et de la mer, du lapis-lazuli et du saphir ; ce contraste de ton entre la lumière et l'ombre est d'un effet prodigieux : la montagne semble avoir revêtu une immense robe de soie changeante, pailletée et côtelée d'argent ; peu à peu les couleurs splendides s'effacent et se fondent en demi-teintes violettes, l'ombre envahit les croupes inférieures, la lumière se retire vers les hautes cimes, et toute la plaine est depuis longtemps dans l'obscurité que le diadème d'argent de la sierra étincelle encore dans la sérénité du ciel sous le

baiser d'adieu du soleil¹⁷.

C'est la médiation du regard de l'artiste qui impose au paysage les teintes de la palette et les couleurs du stéréotype, qui impose, donc, à la nature une certaine restriction, la restriction, en citant A. Roger, « des modes et modèles de son appréhension¹⁸ ». Existeraient-ils donc, ces modèles dans la description des paysages gautiéristes ?

Pour la représentation de la lumière, citons des tableaux de Decamps et de Marilhat, ces peintres de l'Asie et de l'Afrique qui, aux dires de l'auteur, auraient donné de l'Espagne « une idée bien plus juste que tous les tableaux rapportés à grand frais de la Péninsule¹⁹ ». Mise à part cette critique à peine évoquée à propos du musée espagnol de Louis-Philippe²⁰, cette « idée » évoquée dans la peinture associe à nouveau le paysage lumineux et ensoleillé de l'Espagne, et notamment celui apprécié depuis le « tocador ou toilette de la reine » de l'Alhambra, à l'éclat, la vivacité de nuances des pierreries orientales, les tonalités ignées du soleil en définitive, aux effets magiques :

Il est difficile de rêver quelque chose de plus coquet et de plus charmant que ce cabinet aux petites colonnes mauresques, aux arceaux surbaissés, suspendu sur un abîme azuré dont le fond est papélonné par les toits de Grenade, où la brise apporte les parfums du Generalife, énorme touffe de lauriers-roses épanouie au front de la colline prochaine, et le miaulement plaintif des paons qui se promènent sur les murs démantelés. Que d'heures j'ai passé là, dans cette mélancolie sereine si différente de la mélancolie du Nord, une jambe pendante sur le gouffre, recommandant à mes yeux de bien saisir chaque forme, chaque contour de





l'admirable tableau qui se déployait devant eux, et qu'ils ne reverront sans doute plus ! Jamais description, jamais peinture ne pourra approcher de cet éclat, de cette lumière, de cette vivacité de nuances. Les tons les plus ordinaires prennent la valeur des pierreries, et tout se soutient dans cette gamme. Vers la fin de la journée, quand le soleil est oblique, il se produit des effets inconcevables : les montagnes étincellent comme des entassements de rubis, de topazes et d'escarboucles ; une poussière d'or baigne les intervalles, et si, comme cela est fréquent dans l'été, les laboureurs brûlent le chaume dans la plaine, les flocons de fumée qui s'élèvent lentement vers le ciel empruntent aux feux du couchant des reflets magiques. Je suis étonné que les peintres espagnols aient, en général, si fort rembruni leurs tableaux, et se soient jetés presque exclusivement dans l'imitation du Caravage et des maîtres sombres²¹.

Si paradigme paradisiaque gautiériste il y a, c'est certainement celui où rêve, art pictural et expression du moi puissent se conjuguer sans limites. Cette description littéraire de l'espace grenadin depuis le petit pavillon servant « d'oratoire aux sultanes²² » nous semble être un des exemples l'illustrant au mieux. Mais nous pourrions en citer d'autres, évidemment. Car le paysage, comme le souligne fort bien Augustin Berque, « ne réside ni seulement dans l'objet, ni seulement dans le sujet, mais dans l'interaction complexe de ces deux termes²³ ». De ce fait, comment lire ses paysages sans y voir également les projections culturelles et esthétiques de l'auteur lui-même sur la nature ? Le très célèbre exemple de la place de l'Esbekieh au Caire illustre bien l'idée selon laquelle l'œil imbu d'art anime l'espace,

tout en conférant à un espace réel une deuxième vie à l'image de la peinture: « on nous logeait dans notre rêve ! (...) Nous ne nous attendions pas à trouver devant nous le tableau de Marillat, sans cadre et seulement grandi par les proportions de la réalité (...) notre rêve n'était pas trop dérangé²⁴ ».

C'est donc, dans l'interaction complexe d'une « morphologie de l'environnement » et d'une impression visuelle et souvent émotive redéfinie par l'image préconçue, cette « psychologie du regard » dont parle A. Berque que se construit la projection paysagère²⁵. Or, parfois, l'un de ces deux aspects intrinsèques à la conception paysagère fait défaut. Soit le référent culturel, l'imagination façonnée par la culture manque à l'appel : « L'Italie se présentait à nous sous un aspect inattendu. Au lieu du ciel d'azur, des tons orangés et chauds que nous rêvions, (...) nous trouvions un ciel nuageux, des montagnes vaporeuses, des perspectives baignées de brumes bleuâtres, un site d'Ecosse lavé par un aquarelliste anglais, un paysage humide, verdoyant, veulouté, digne d'être chanté par un poète lakiste ». Le paysage semble alors, s'intérioriser et les données extérieures prendre les teintes de l'âme du poète. L'extérieur s'intériorise selon la conception romantique, car, continue-t-il, « la disposition intérieure est tout. Le paysage est dans nous même autant qu'à l'extérieur et c'est notre pensée qui le colore, triste ou gaie, bienveillante ou haineuse²⁶ ». Soit, c'est l'extérieur qui se transforme sous le poids de l'imagination gautiériste : lorsqu'après l'étrange mort d'Alicia, le jeune Paul de *Jettatura* décide de se suicider, le beau paysage napolitain se fait terrifiant, sous la « clarté » du volcan :

La tempête éclata alors avec furie : les larmes assaillirent la plage en files pressées, comme des guerriers montant à l'assaut, et lançant à cinquante pieds en l'air des fumées d'écume ; les



nuages noirs se lézardèrent comme des murailles d'enfer, laissant apercevoir par leurs fissures l'ardente fournaise des éclairs ; des lueurs sulfureuses, aveuglantes, illuminèrent l'étendue ; le sommet du Vésuve rougit, et un panache de vapeur sombre, que le vent rabattait, ondula au front du volcan. Les barques amarrées se choquèrent avec des bruits lugubres, et les cordages trop tendus se plaignirent douloureusement. Bientôt la pluie tomba en faisant siffler ses hachures comme des flèches – on eût dit que le chaos voulait reprendre la nature et en confondre de nouveau les éléments²⁷.

L'espace grenadin acquiert également des tons fantastiques lorsque la nuit prête à la cour des Lions de l'Alhambra des reflets incertains inspirés par les contes et légendes de la tradition populaire connus de l'écrivain :

Les traditions populaires réunies par Washington Irving, dans ses *Contes de l'Alhambra*, me revenaient en mémoire, les histoires du *Cheval sans tête* et du *Fantôme velu*, rapportées gravement par le père Echeverria, me paraissaient extrêmement probables, surtout quand la lumière était soufflée. La vraisemblance des légendes paraît beaucoup plus grande la nuit, dans ces ténèbres traversées de reflets incertains qui prêtent à tous les objets vaguement ébauchés des apparences fantastiques : le doute est fils du jour, la foi est fille de la nuit (...) Je ne suis pas sûr de n'avoir pas vu les Abencérages se promener le long des galeries au clair de lune portant leur tête sous le bras : toujours est-il que les ombres des colonnes prenaient des formes diablement suspectes, et que la brise, en passant dans les arcades, ressemblait à s'y

méprendre à une respiration humaine²⁸.

En définitive, les descriptions paysagères gautiéristes ne constituent point une simple reproduction du réel mais la sublimation constante de ce réel car, il préférera toute sa vie, « le modèle à l'original, la peinture à la nature et par la suite », comme le souligne Lisette Tohmé-Jarrouche, « l'amènera à rejeter littérature et peinture dites 'réalistes'²⁹ ». Ainsi, trouvera-t-il le véritable paradis terrestre en passant la « porte des Grenades », à l'intérieur de « l'enceinte de la forteresse » en direction de « la fontaine de Charles Quint ». Paysage méridional, riche en eau, neige et feu que l'auteur s'approprie en s'identifiant même à l'âme mélancolique de Boabdil :

Le bruit de l'eau qui gazouille se mêle au bourdonnement enroué de cent mille cigales ou grillons dont la musique ne se tait jamais et vous rappelle forcément, malgré la fraîcheur du lieu, aux idées méridionales et torrides. L'eau jaillit de toutes parts, sous le tronc des arbres, à travers les fentes des vieux murs. Plus il fait chaud, plus les sources sont abondantes, car c'est la neige qui les alimente. Ce mélange d'eau, de neige et de feu fait de Grenade un climat sans pareil au monde, un véritable paradis terrestre, et, sans que nous soyons Maure, l'on peut, lorsque nous avons l'air absorbé dans une mélancolie profonde, nous appliquer le dicton arabe : *Il pense à Grenade*³⁰.

Paysage méditerranéen donc, paradigme édénique qui ne se lit qu'à mi chemin entre l'identification pictural à l'espace et la nostalgie poétique de sa possible perte. Mais, paysage méditerranéen qui annonce aussi, mélancolie, incertitude et invitation au gouffre.



Du paradis lumineux au cauchemar piranésien

Or, est-ce le paysage lumineux seul, qui peut évoquer l'existence d'espaces paradisiaques ? Y aurait-il des espaces à demi-teintes pouvant suggérer également cette idée ? Nous essayerons d'y répondre dans les lignes qui suivent. Et pour ce faire, nous partirons d'une constatation : les paysages lumineux, « les lumières », comme le souligne P. Tortonese, « ne s'opposent pas aux ténèbres seulement dans la confrontation nette et rigide entre le jour et la nuit : il y a une présence plus secrète de la lumière à l'intérieur même de l'obscurité³¹ ». Voire même, une étrange présence nocturne à l'intérieur même du jour. Ainsi l'écrivain-peintre n'hésite pas à arborer des gradations spectrales, froides, mystérieuses en pleine journée ou à recourir à des gradations accueillantes chaudes et lumineuses en pleine nuit. Près de Naples, par exemple, Gautier décrit le paysage suivant :

Le chemin de fer par lequel on va à Pompéi longe presque toujours la mer, dont les longues volutes d'écume viennent se dérouler sur un sable noirâtre qui ressemble à du charbon tamisé. Ce rivage en effet, est formé de coulées de lave et de cendres volcaniques, et produit, par son ton foncé, un contraste avec le bleu du ciel et le bleu de l'eau ; parmi tout cet éclat, la terre seule semble retenir l'ombre. Les villages que l'on traverse ou que l'on côtoie (...) ont, malgré l'intensité du soleil et le lait de chaux méridional, quelque chose de plutonien et de ferrugineux comme Manchester et Birmingham ; la poussière y est noire, une suie impalpable s'accroche à tout ; on sent que la

Mercedes Montoro Araque

grande forge du Vésuve halète et fume à deux pas de là³².

L'éclat du bleu céleste et aquatique de la région italienne contraste donc avec cette « ombre » contenue dans la terre napolitaine, une ombre qui laisse présager l'aspect fantastique dont la ville se revêtira aux yeux d'Octavien. Une ville, certes, « ressuscitée » ressortant « avec ses mille détails » et par conséquent, permettant la retrouvaille avec la dame dont l'empreinte se trouva au musée. Mais une ville également, ressortant sous un « jour aveuglant³³ » et provoquant chez notre héros un état de somnambulisme, et un « amour rétrospectif »³⁴ qu'il regretterait à jamais.

Il se peut, par ailleurs, que ce soit au cœur même de la nuit qu'un rayon de lumière éclaire l'espace, tel que le paysage à Pompéi semble éclairé dans le récit qui nous occupe, « Arria Marcella » : « le jour était tombé, et la nuit était venue, nuit sereine et transparente, plus claire, à coup sûr, que le plein midi de Londres ; la terre avait des tons d'azur et le ciel des reflets d'argent d'une douceur inimaginable³⁵ ». C'est ce paysage où la transparence du noir et l'ombre du jour semblent cohabiter que la vie onirique et fantastique s'annonce pour Octavien. Ainsi, c'est au cours de ce « jour nocturne », jour de « lumière argentée et d'ombre bleuâtre » où les « parties absentes se complétaient par la demi-teinte³⁶ » que vers minuit les coordonnées spatio-temporelles se brouillent pour notre héros et que la rencontre avec l'au-delà se produit.

Ce paysage oxymorique, placerait-il notre héros dans un paradis idéalisé, un au-delà atemporel³⁷ vers lequel aspirer ? Certainement, car il y retrouve l'amour de la belle Pompéienne qui, non de façon fortuite, avait lancé sur sa proie « un regard velouté de ses yeux nocturnes », un regard qui « lui arrivait lourd et brûlant comme un jet de plomb fondu³⁸. » Paradis, éden de l'enfance,



ou espace du salut pour cet amoureux de la chair pétrifiée ? Aux dires de P. Tortonese, « Gautier a su faire de la description littéraire un moyen pour ramener sans cesse l'expérience élémentaire et automatique de la perception visuelle à son caractère miraculeux³⁹ ». Un miracle qui consiste à offrir une révélation des objets, de l'espace, du paysage sous le prisme de l'art et qui évoque une épiphanie de l'espace édénique.

Or, si « la vue seule est expérience, accès à l'extérieur », comme le souligne P. Tortonese⁴⁰, l'accès à cette expérience visuelle se verrait-il compromis dans un paysage noir, sombre, dépourvu de toute source de lumière ? Le côté sombre des objets, des espaces, des paysages permet par ses doubles fonds imprévisibles, l'invitation au rêve voire au cauchemar.

Certains paysages nous plongent dans la nuit totale évoquée par les *Carceri d'Invenzione*⁴¹ et les gravures de Piranèse. Ainsi l'expérience narcotique subie dans « Le club des hachichins » situe le narrateur dans un premier temps et géographiquement parlant, dans « un quartier lointain, espèce d'oasis de solitude au milieu de Paris⁴² ». Une oasis de l'île Saint-Louis qui annonce vite un paradis⁴³ suggéré par « cette période bienheureuse du hachich que les Orientaux appellent le kief⁴⁴ » mais qui, très vite, vire au cauchemar :

Une bouffe d'air froid vint me frapper la figure, et le ciel nocturne nettoyé de nuages m'apparut tout à coup. Un semis d'étoiles poudrait d'or les veines de ce grand bloc de lapis-lazuli. J'étais dans la cour. Pour vous rendre l'effet que me produisit cette sombre architecture, il me faudrait la pointe dont Piranèse rayait le vernis noir de ses cuivres merveilleux : la cour avait pris les proportions du Champ-de-Mars, et s'était en quelques heures bordée d'édifices géants qui découpaient sur l'horizon

une dentelure d'aiguilles, de coupoles, de tours, de pignons, de pyramides, dignes de Rome et de Babylone⁴⁵ ».

D'autres paysages se laissent teindre du mystère des légendes aux cygnes moyen-âgeuses, tel le paysage nordique servant de décor au « Chevalier double ». Ainsi, en plein cœur de la forêt norvégienne, le paysage semble faire écho au caractère d'un personnage doté d'une double étoile, en appelant sans cesse à une atmosphère brumeuse et pleine d'ombres :

Oluf, sur son grand cheval à formes d'éléphant, dont il laboure les flancs à coup d'éperon, s'avance dans la campagne (...) un brouillard, produit par sa sueur et sa respiration, l'enveloppe et le suit ; on dirait qu'il galope dans un nuage (...) Voici le bois de sapins ; pareils à des spectres, ils étendent leurs bras appesantis chargés de nappes blanches ; le poids de la neige courbe les plus jeunes et les plus flexibles : on dirait une suite d'arceaux d'argent. La noire terreur habite dans cette forêt, où les rochers affectent des formes monstrueuses, où chaque arbre, avec, ses racines, semble couvrir à ses pieds un nid de dragons engourdis. Mais Oluf ne connaît pas la terreur.

Le chemin se resserre de plus en plus, les sapins croisent inextricablement leurs branches lamentables ; à peine de rares éclaircies permettent-elles de voir la chaîne de collines neigeuses qui se détachent en blanches ondulations sur le ciel noir et terne⁴⁶.

Ce ciel noir et terne n'est qu'un reflet de l'esprit funeste qui tourmente Oluf depuis qu'un maître chanteur bohémien posa son regard sur sa mère. Les légendes sur la



conception mystérieuse d'enfants au caractère double voire gémellaire nous reviennent, certes de loin. Inspiré donc, des contes du chevalier au cygne⁴⁷ et de la mythologie nordique, ce récit offre un paysage repris des maîtres nordiques⁴⁸ du XVII^e siècle tels Rembrandt, chers à l'auteur.

C'est également lors d'une « nuit noire », sans « à peine une étoile » et avec des arbres ayant « l'air de grands spectres tendant les bras⁴⁹ » que le paysage se découpe sur fond d'angoisse, d'exaltation fébrile et folie, à nouveau, à la manière de Rembrandt, pour un peintre-poète comme Onuphrius, qui à lui seul, était capable de transformer « le monde réel bourdonnant autour de lui » en « monde d'extase et de vision » :

Du détail le plus commun et le plus positif, par habitude qu'il avait de chercher le côté surnaturel, il savait faire jaillir quelque chose de fantastique et d'inattendu. Vous l'aurez mis dans une chambre carrée et blanchie à la chaux sur toutes ses parois, et vitrée de carreaux dépolis, il aurait été capable de voir quelque apparition étrange tout aussi bien que dans un intérieur de Rembrandt inondé d'ombres et illuminé de fauves lueurs, tant les yeux de son âme et de son corps avaient la faculté de déranger les lignes les plus simples, à peu près comme les miroirs courbes ou à facettes qui trahissent les objets qui leur sont présentés, et les font paraître grotesques ou terribles.⁵⁰

Ce « Jeune-France et romantique forcené⁵¹ » recréant la réalité en fonction de ses lectures⁵² et ses toiles de prédilection, tantôt solaires, mais souvent également, comme c'est le cas ici, rehaussées d'ombres et rêveries lugubres ; ce peintre ayant pu être « le plus grand des poètes » et ne se contentant que d'être « le plus singulier des

fous » ; ce poète, en définitive, étant capable de transformer en « monstrueuse », « la chose la plus naturelle, grossie par son imagination⁵³ », n'aurait-il pas quelque chose de cet autre poète-peintre que fut Gautier ?

Plus noir encore se présente le paysage pour Paul d'Aspremont dans *Jettatura*, lorsqu'ayant compris le mal qui l'accablait, il décide de s'auto-punir en se crevant les yeux d'une lame brûlante : « Soyez condamnés, mes yeux, puisque vous êtes meurtriers ; mais avant de vous fermer pour toujours, saturez-vous de lumière contemplez le soleil, le ciel bleu, la mer immense (...) enivrez-vous du splendide spectacle de la création (...) Le rideau va tomber entre vous et le décor de l'univers ! ». Comme l'auteur lui-même, Paul semble avide d'« accaparer l'infini ». Et cette réplique du *jettatore* nous rappelle certes, combien le vrai paradis gautiériste se trouve justement dans un embrasement jouissif de l'espace et la lumière, dans cette imprégnation de « lueurs », de « soleil », dans une osmose constante avec le milieu procurant l'extase, l'euphorie utopique, la cécité, voire la mort⁵⁴. Le soleil napolitain qui avait accueilli le jeune Français dans un paysage presque féminin⁵⁵ ne pouvait ainsi que se tacher de noir dans une contradiction qui va *in crescendo*. Soleil noir des nuages sombres annonçant la tempête, se lézardant « comme des murailles d'enfer » ; soleil noir, tapissant l'azur ; soleil noir présageant un chaos où seules « des lueurs aveuglantes illuminèrent l'étendue⁵⁶ ». Paysage oxymore certes, paysage gautiériste, paysage pictural dont « l'aspect invraisemblable », l'auteur nous l'avait annoncé, était donné par « des gouaches italiennes encadrées de noir⁵⁷ ».

Or c'est surtout, nous l'avons vu, Rembrandt, celui qui nous faisait « plonger dans l'ombre fauve de son atmosphère⁵⁸ » et Piranèse, « ce démon du cauchemar architectural⁵⁹ », qui illustrent au mieux des paysages sombres comme celui entourant la villa de



Pandolfi dans *Mademoiselle Dafné* et rappelant à Lothario « ce cauchemar à l'eau-forte où Piranèse a représenté une échelle infinie de degrés serpentant à travers de noires et formidables architectures, et gravie péniblement par un homme qu'on revoit à chaque palier plus las, plus délabré, plus maigre, plus spectral et qui, arrivé, après tant d'efforts, au haut de cette Babel d'escaliers partant du centre de la terre, reconnaît avec un affreux désespoir qu'elle aboutit à une trappe impossible à soulever⁶⁰ ». Aux dires de L. Keller, le symbole spiralé est dans le monde gautiériste « le tracé qui relie les deux bouts opposés de la rêverie : l'anéantissement dans les régions du végétal et l'ascension dans les royaumes impalpables du paradis⁶¹ ». Ce n'est pas étonnant alors, comme le précise Théodore à Rosette dans *Mlle de Maupin*, que ce soit en haut de « l'escalier en colimaçon d'une tour gothique » que l'homme dans son pèlerinage puisse apercevoir enfin, « au-delà de l'enceinte de la ville », « verdoyer les cultures, bleuir les collines et blanchir les voiles sur le ruban moiré du fleuve ». Le paysage n'est alors que « lumière, harmonie et parfum » : « vous n'avez peut-être plus qu'une vingtaine de marches à gravir », continue Théodore, « pour arriver à l'embrasement d'où vous verrez votre bonheur⁶² ». La projection paysagère et édénique gautiériste ne saurait être mieux avouée.

En guise de conclusion...

Nous l'avons vu, Gautier « enferme » ce qu'il voit dans un cadre, il circonscrit ce qu'il voit de telle manière que sa vision du monde est délimitée ; les vastes étendues, les horizons infinis, faute de lignes précises, ne l'attirent pas. Ses descriptions ressemblent à une succession de tableaux vus d'un train « qui s'encadrent tour à tour du wagon comme dans un passe-partout dont on renouvellerait incessamment les gravures ou les aquarelles⁶³ ». Et cet art paysager, comme souligne P. Tortonese, « a un rôle salvateur, ou au moins thérapeutique, puisqu'il offre un succédané à la compénétration entre le moi et le monde⁶⁴ ». *Ut pictura poesis* donc, dans des descriptions paysagères faisant appel à l'opposition lumière/ténèbres, clair/obscur, paradis/enfer et devenant, en définitive assez révélatrices du rôle prépondérant accordé à l'harmonie de contraires dans l'œuvre qui nous occupe.

Si le paradis⁶⁵ existe pour Gautier, il renvoie, on l'a vu, au paradis de son enfance : un paysage, certes, méditerranéen où l'azur est, constamment, mis en exergue. « – Aussi notre idéal », avait-il écrit dans *L'Orient*, « est-il celui de M. Fromentin – un ciel sans nuage sur un désert sans ombre⁶⁶ ! » Cette « maladie du bleu » est expliquée par l'auteur lui-même dans *Loin de Paris* comme suit : « elle se développe chez nous, après une saison pluvieuse, sous l'influence d'une atmosphère grise et attristée de brouillard (...) Nous sommes en proie à des hallucinations de cobalt, d'outremer et d'indigo et, comme dans la strophe de Byron, nous voyons s'élever, du bleu foncé de la mer vers le bleu foncé du ciel, des dentelures de ville éblouissantes de blancheur⁶⁷ ». Tout en procurant refuge, bonheur et rêve de beauté absolus, cet abîme azuré s'élève, sans aucun



doute, en tant qu'espace utopique et édénique dans l'œuvre gautiériste. Espace utopique que l'on retrouve même, après une longue descente vers le cauchemar piranésien.

Enfin, si comme Jean-Jacques Wunenburger le souligne, « nous ne pouvons percevoir un paysage, un climat, une lumière qu'à travers des formes matricielles, des schèmes symboliques, des structures narratives mythiques qui leur confèrent du sens, de la profondeur onirique », Gautier a bel et bien réussi à reproduire, *via* sa propre culture et son imaginaire, l'âme profonde des paysages méditerranéens, tout en suggérant par là même, une *coincidentia oppositorum* (lumière/ténèbres ; froid/chaud ; vie/mort) inhérente à la « pensée méditerranéenne », cette pensée « où l'homme expérimente de manière polymorphe et pluridimensionnelle les variations de sens du monde⁶⁸ ».

Notes

¹ Extrait de René Jasinski, *Poésies complètes de Th. Gautier*, Paris, Firmin-Didot et Cie, coll. des classiques français, vol. II, p. 251.

² Théophile Gautier, *L'Orient*, Paris, éd. d'aujourd'hui, coll. « Les introuvables », 1979, vol. I, p. 335.

³ « Pour Gautier », souligne P. Tortonese, « la description a été le champ de bataille où s'affrontaient, inconciliables, les mots et les images » (Paolo Tortonese, *La Vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Lettres Modernes-Minard, « Archives des lettres modernes », n° 252, 1992, p. 58). C'est par ailleurs, « en occultant le passage descriptif » que « [ses] allusion[s] à une œuvre d'art ou un style pictural, dramatique ou musical, s'apparente[nt] à la prétérition, figure privilégiée du descripteur ». Son art descriptif constitue alors, un véritable « musée imaginaire »

auquel l'auteur nous invite et nous guide d'une fiction à l'autre ». (Lisette Tohmé-Jarrouche, « L'art descriptif de Théophile Gautier. La description d'un critique d'art », *BSTG*, n° 20, Montpellier, éd. Université Paul Valéry, 1998, p. 127).

⁴ « Le long des grands chemins, et même dans les tableaux des artistes médiocres, on ne voit que du *pays*; mais un paysage, une scène poétique, est une situation choisie ou *créée* par le goût et le sentiment » (René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages, ou Des moyens d'embellir la Nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, suivi de *Promenade ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville*, avec une postface de Michel Conan, Paris, 1992. Cité par J. P. Le Dantec, *Jardins et paysages : une anthologie*, Paris, éd. de la Villette, 2003, p. 222.

⁵ Nous insistons ici sur l'idée évoquée par Alain Roger lorsqu'il souligne, « voilà plus de deux millénaires que l'Occident est victime d'une illusion, érigée en dogme: l'art est, doit être une imitation parfaite ou parachevée de la nature (...) Le seul fait de la re-présenter suffit à arracher la nature à sa nature. Si fidèle qu'elle se veuille, l'image picturale est « une sorte de raillerie et d'ironie, si l'on veut, aux dépens du monde extérieur » (Hegel, *Leçons d'esthétique, L'Idée du Beau*, Paris, Aubier, 1964, vol. I, pp. 120-121. Cité par Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 12.

⁶ M. Voisin corrobore cette idée lorsqu'il écrit: « il a donné très tôt des preuves de son attachement passionné au Midi. Dans son autobiographie, il raconte le désespoir que lui causa à trois ans l'installation de sa famille à Paris » (Marcel Voisin, *Le Soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 63). Et l'auteur, lui-même, avoue cet attachement à son cher paysage méridional à maintes reprises : « le



souvenir des silhouettes de montagnes bleues (les Pyrénées) qu'on découvre au bout de chaque ruelle et des ruisseaux d'eaux courantes qui, parmi les verdure, sillonnent la ville (Tarbes) en tous sens, ne m'est jamais sorti de la tête et m'a souvent attendri aux heures songeuses », Théophile Gautier, (1869) *Ménagerie intime*, Paris, Bibl. A. Lemerre, p. 5.

Cité par Voisin, *Le Soleil et la nuit*, p. 63.

⁷ Soulignerait-il ici, un certain esthétisme élitiste, en partant du principe que la culture n'est réservée qu'à quelques amateurs fréquentant les galeries d'art?

⁸ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne* suivi de *España*, Paris, Gallimard, Folio, 1981, p. 252.

⁹ *Ibid.*, p. 252-53.

¹⁰ Paolo Tortonese a écrit longuement sur le rapport paradoxal que notre auteur a toujours entretenu avec la réalité. Selon lui, « il y a deux mouvements distincts et superposés » dans son écriture : « l'un nie la réalité des choses sensibles et affirme l'existence d'une réalité supérieure ; l'autre valorise l'apparence dans le monde sensible, tout en niant la réalité terrestre ». C'est donc à l'art que revient le rôle de révéler les vérités supérieures cachées sous les apparences. Ainsi, ajoute-t-il, « l'art définit, exalte et éduque le regard ; le regard en revanche nourrit la représentation » (Tortonese, *La Vie extérieure*, p. 35). Pour se vouloir paysage, les espaces gautiéristes se doivent alors d'être sublimés par l'art. Tâche à laquelle notre auteur se hâte de s'adonner dès ses premières descriptions.

¹¹ Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 255-256.

¹² Aux dires de Corin Braga, c'est « à partir de la fin du XVII^e siècle, avec le 'désenchantement' que les nouvelles philosophies ont imposé aux visions enchantées et fantastiques, 'chimériques', [qu'] un certain

pessimisme s'insinue dans la fibre des récits utopiques et commence à les 'ronger' de l'intérieur. Beaucoup de voyageurs en Utopie», ajoute-t-il, «perdent leur enthousiasme et commencent à avoir une attitude dysphorique par rapport aux mondes qu'ils visitent. Le narrateur se sent de plus en plus inadapté face aux civilisations étrangères, proposées pourtant comme des modèles à suivre par les Européens, rentrant dans une typologie que nous proposons de nommer 'narrateur en position dystopique'». (Corin Braga, « Le désenchantement du voyageur utopique dans la littérature classique », *Cahiers Echinax* n° 22 : « Imaginaire, mythe, utopie, rationalité », Cluj-Napoca, Roumanie, 2012, p. 218.

¹³ K Aktulum, « Les stéréotypes dans Constantinople », *BSTG*, n° 20, Montpellier, éd. Université Paul Valéry, 1998, p. 49.

¹⁴ *Caprice et Zigzags*, Cité par Lisette Tohmé-Jarrouche, « L'art descriptif de Théophile Gautier. La description d'un critique d'art », *BSTG*, n° 20, Montpellier, Université Paul Valéry, 1998, p. 125.

¹⁵ Roger, *Court traité du paysage*, p. 12

¹⁶ G. Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, Paris, Plon, 1969, p. 130. Cité par Roger, *Court traité du paysage*, p. 12.

¹⁷ Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 265-66.

¹⁸ Roger, *Court traité du paysage*, p. 13.

¹⁹ Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 282.

²⁰ Patrick Berthier écrit : « Gautier laisse poindre ici, à propos du 'musée espagnol' de Louis Philippe, l'opinion qu'il n'exprima franchement qu'après la chute du régime : Taylor et Dauzats ont rapporté 'huit ou dix chefs-d'œuvre' et quatre cents croûtes, 'enfumées, noires, peintes comme des enseignes à bière' mais comme chacun admirait, Gautier, 'quoiqu'au fond désappointé', avait payé son 'tribut d'admiration comme les autres' » (*La Presse*, 27 août 1850, repris dans *Tableaux à*



la plume, p. 96). Prosper Marilhat, né en 1811, séjourna au Proche-Orient de 1831 à 1833 et, revenu malade en France (il mourut fou en 1847), se spécialisa dans le paysage oriental. En 1835, il avait peint pour Gautier une « esquisse orientale » sur l'un des murs de son appartement de l'impasse du Doyenné » (René Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, p. 263. Cité par Berthier in Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 576).

²¹ *Ibid.*, p. 282.

²² *Ibid.*, p. 281.

²³ Augustin Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, éd. Champ Vallon, 1994, p. 5.

²⁴ Théophile Gautier, *L'Orient*, Paris, éd. d'aujourd'hui, coll. « les introuvables », 1979, vol. II, p. 190-194.

²⁵ Berque, *Cinq propositions*, p. 5.

²⁶ Théophile Gautier, *Voyage en Italie*, Paris, éd. d'aujourd'hui, coll. « les introuvables », 1976, p. 32.

²⁷ Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, Paris, Bookking International, 1993, p. 442-443.

²⁸ Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 288-289.

²⁹ Tohmé-Jarroche, « L'art descriptif de Théophile Gautier », p. 134.

³⁰ Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 274.

³¹ Tortonese, *La Vie extérieure*, p. 98.

³² Gautier, *Récits fantastiques*, p. 198-199.

³³ *Ibid.*, p. 199.

³⁴ *Ibid.*, p. 206.

³⁵ *Ibid.*, p. 207-208

³⁶ *Ibid.*, p. 211

³⁷ Car ayant déjà fait couler beaucoup d'encre, nous ne nous attarderons pas ici sur cette idée provenant du *Second Faust* de Goethe qui inspira Gautier lorsqu'Octavien déclare dans *Arria Marcella* : « En effet, rien ne meurt, tout existe toujours, nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute pensée tombée

dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité. La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires, et les spectres qui s'en détachent peuplent l'infini ». (Gautier, *Récits fantastiques*, p. 225-226). C'est ce hors du temps resté intact, cette intemporalité heureuse ou état d'innocence ce qui constitue le rêve de bonheur de Gautier. Installée alors dans ce « non temps », la conception paysagère gautiériste où l'azur devient l'avatar de la voûte céleste, serait-ce sa projection utopique personnelle, inspirée, entre autres, des traités alchimiques dont il fut un fervent adepte?

³⁸ *Ibid.*, p. 222.

³⁹ Tortonese, *La Vie extérieure*, p. 11.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁴¹ C'est le cas de cet escalier que le narrateur essayait de descendre : « il était à demi-éclairé et prenait à travers mon rêve de proportions cyclopéennes et gigantesques. Ses deux bouts noyés d'ombre me semblaient plonger dans le ciel et dans l'enfer, deux gouffres ; en levant la tête, j'apercevais indistinctement, dans une perspective prodigieuse, des superpositions de paliers innombrables, des rampes à gravir comme pour arriver au sommet de la tour de Ly-lacq ; en la baissant, je pressentais des abîmes de degrés, des tourbillons de spirales, des éblouissements de circonvolutions » (Gautier, *Récits fantastiques*, p. 189). Voir Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français : le mythe de l'escalier en spirale*, Paris, J. Corti, 1966.

⁴² Gautier, *Récits fantastiques*, p. 171.

⁴³ Un paradis atteint, aux dires du narrateur, par presque tous les membres du club : « Mon Dieu, que je suis heureux ! Quelle félicité ! Je nage dans l'extase ! Je suis en paradis ! Je plonge dans les abîmes des délices ! » (Gautier, *Récits fantastiques*, p.



184). Le narrateur, lui-même, compare cette expérience hachichine avec ce « monde aromal où nous irons après notre mort » et comme par hasard, ce paradis s'identifie avec « une vapeur bleuâtre, un jour élyséen » ou « un reflet de grotte azurine » : « je compris alors le plaisir qu'éprouvent, suivant leur degré de perfection, les esprits et les anges en traversant les éthers et les cieux, et à quoi l'éternité pouvait s'occuper dans les paradis » (*Ibid.*, p. 185-186). Nous y reviendrons.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁷ La blancheur du cygne est évoquée non seulement dans la transparence du paysage entourant la demeure de Brenda (« toutes les branches sont ouatées d'une peluche de givre, les plus petites brindilles se dessinent en blanc sur l'obscurité de l'atmosphère » (*Ibid.*, p. 134) mais également dans le paysage enneigé entrevu par cette mère laissant couler une grosse larme « sur le duvet de sa joue » (*Ibid.*, p. 127) : « après avoir allaité son enfant, son unique occupation était de regarder à travers la vitre la neige descendre en flocons drus et pressés, comme si l'on eût plumé là-haut les ailes blanches de tous les anges et de tous les chérubins » (*Ibid.*, p. 130).

⁴⁸ Parmi ses préférences les plus utilisées, nous citerons Rubens, Rembrandt, bref, l'école nordique du XVII^e siècle. R. Huyghe affirme, « les artistes du Nord, coupés parfois du monde catholique, tels les Hollandais à partir du XVII^e siècle, vont donc connaître le tête-à-tête avec la Nature » ; ce qui, chez un Rembrandt, s'associe à « l'expression personnelle » de l'âme. (René Huyghe, *L'Art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960, p. 192). Dans le même esprit que l'école de Venise, l'école nordique du XVII^e siècle

ajoute aux arts plastiques une composante sensorielle évidente. Ainsi, pour Th. Gautier, Rubens « empourpra » le beau idéal « de ses tons flamboyants », Rembrandt « de ses ombres fauves » le faisant « briller comme un microcosme, au fond de ses ténèbres magiques ». (« Les Dieux et les demi-dieux de la peinture, Introduction ». Cité par Ch. Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Th. Gautier*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, vol. 2, p. 265).

⁴⁹ Gautier, *Récits fantastiques*, p. 38.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁵¹ *Ibid.*, p. 29. C'est dans le Figaro de l'automne 1831 que « Léon Gozlan moque, sans beaucoup d'esprit, les mœurs de ce qu'il appelle les 'Jeunes France', et dont bien entendu fait partie le Petit Cénacle ». Dans le recueil *Les Jeunes-France* de Gautier, souligne A. Ubersfeld, « le récit intitulé d'abord 'Onuphrius Wphly', très hoffmannien » semble « le centre organisateur de cet ensemble » (Anne Ubersfeld, *Théophile Gautier*, Paris, Stock, 1992, p. 42-45).

⁵² « Il ne lisait que des légendes merveilleuses », précise Gautier, « et d'anciens romans de chevalerie, des poésies mystiques, des traités de cabale, des ballades allemandes, des livres de sorcellerie et de démonographie » (Gautier, *Récits fantastiques*, p. 30).

⁵³ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 433.

⁵⁵ « Cette longue ligne de collines qui, de Pausilippe au Vésuve, dessine le golfe merveilleux au fond duquel Naples se repose comme une nymphe marine se séchant sur la rive après le bain, commençait à prononcer ses ondulations violettes, et se détachait en traits plus fermes de l'azur éclatant du ciel » (*Ibid.*, p. 343).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 442-443.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 358.



⁵⁸ Dans son article *Du Beau dans l'art* l'écrivain nous parle de Rembrandt comme suit : « Rembrandt, âme de songeur, d'avare, d'antiquaire et d'alchimiste, prend aux vieux édifices leurs arcades noires, leurs vitraux jaunes, leurs escaliers en colimaçon qui grimpent jusqu'aux voûtes et se perdent dans les caves, aux marchands de bric-à-brac leurs anciennes armures, leurs vieux coffres, leurs vases bossués, leurs ajustements étranges ou tombés en désuétude, aux synagogues leurs rabbins les plus chauves, les plus chassieux, les plus ridés, les plus sordides et les plus rances, et de toutes ces formes douteuses, bizarres, effrayantes, qu'il plonge dans l'ombre fauve de son atmosphère, il fait son œuvre lumineuse et sombre, il réalise ses rêves ou plutôt ses cauchemars ». (Théophile Gautier, « Du Beau dans l'art », [in] *L'Art Moderne*, Paris, Michel Lévy-Frères, Libraires-Éditeurs, 1856, p. 134).

⁵⁹ Le premier texte gautiériste qui fait allusion à Piranèse d'une façon claire date du 5 juillet 1835 : « une qualité que M. Hugo porte à un degré aussi éminent qu'Anne Radcliffe et Maturin, c'est la terreur ténébreuse et architecturale, si on peut s'exprimer de la sorte. Le palais d'Angelo est une construction aussi effroyable que le château d'Udolphe. Piranèse, le grand Piranèse lui-même, ce démon du cauchemar architectural, lui qui sait arrondir des voûtes si noires, si suantes, si prêtes à crouler, qui fait pousser dans ses décombres des plantes qui ont l'air de serpents, et qui tortille si hideusement les jambes difformes de la mandragore entre les pierres lézardées et les corniches disjointes, n'aurait pas, dans son

eau-forte la plus fiévreuse et la plus surnaturelle, atteint à cette puissance de terreur opaque et étouffante » (Théophile Gautier, *Victor Hugo*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1902, p. 107-108).

⁶⁰ Théophile Gautier, *Mademoiselle Dafné*, Genève, Librairie Droz, 1984, p. 59-60.

⁶¹ L. Keller, *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*, Paris, José Corti, 1966, p. 84

⁶² Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 157-159.

⁶³ Théophile Gautier, *L'Orient*. Cité par Natalie David-Weill, *Rêve de pierre : la quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Librairie Droz, 1989, p. 11.

⁶⁴ Tortonese, *La Vie extérieure*, p. 12.

⁶⁵ Ce serait également intéressant d'évoquer la conception gautiériste du paradis terrestre en tant que « jardin inculte et sauvage » dans des climats méditerranéens. Faute d'espace papier ici, nous le ferons probablement, ailleurs. (Voir « Jettatura » in Gautier, *Récits fantastiques*, p. 402 et Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 253).

⁶⁶ Gautier, *L'Orient*, vol II, p. 372.

⁶⁷ Gautier, *Loin de Paris*, p. 1-2. Cité par Marcel Voisin, *Le Soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 69.

⁶⁸ Wunenburger, J.-J., « L'aveuglante vibration de l'immobile. L'expérience sensorio-ornirique du paysage solaire », *Symbolon*, n° 7, *L'Imaginaire des saisons et climats*, Editions universitaires de Lyon III, 2011, p. 17, 21.