

**La description de l'œuvre picturale, la transcription de
l'ailleurs:
l'étude de l'ekphrasis dans *España* de Théophile Gautier**

AYATI Akram

Maître assistante

Université d'Ispahan

E-mail: akram_ayati@yahoo.com

(date de réception 20/4 /2010 - date d'approbation 15/1/2011)

Résumé

La notion de l'ekphrasis, issue de la rhétorique antique, est mise à la mode au XIX^e siècle par les romantiques et surtout par les parnassiens. Malgré les limites imposées pendant des siècles à sa définition qui ont mené la critique littéraire à une vision réductrice de l'histoire de l'écriture descriptive, l'ekphrasis a eu une place de choix dans l'écriture poétique et romanesque du XIX^e siècle. L'insertion de l'œuvre d'art et de sa description dans la poésie et les romans de Théophile Gautier, très fréquente chez l'écrivain, est fondée sur l'esthétique du poète concernant la quête de la Beauté absolue afin d'idéaliser le réel. La représentation verbale de l'œuvre d'art, parue sous une forme polyvalente dans le recueil poétique *España*, y joue un rôle essentiel dont l'ampleur dépasse une fin rhétorique.

Mot-clé: Ekphrasis, Transpositions d'Art, Théophile Gautier, la Peinture, l'Écriture, *España*, Ailleurs, Autre, Poésie, XIX^e Siècle.

Introduction

Dans un compte rendu de l'œuvre magistrale de Janice Hewlett Koelb intitulée *Poetics of description, Imagined Places in European Literature*, Christof Schöch (*Acta Fabula*) reprend l'étude de l'écrivain sur l'histoire du terme d'«ekphrasis» et l'évolution qu'il a parcouru depuis l'antiquité. Concept originellement défini comme «un discours périégétique» – puisqu'il fait le tour de l'objet décrit – «qui met sous les yeux avec évidence ce qui doit être montré» (Théon d'Alexandrie), en ce sens proche de l'hypotypose, l'*ekphrasis* ne désigne que très tardivement la description d'œuvres d'art. Rappelant les origines et la variété des *ekphraseis* antiques, «discours descriptif(s) détaillé(s)» (BAXANDALL; 1989, pp. 110-111) dont les qualités principales étaient la vivacité visuelle et la clarté, Janice Koelb prétend que deux critiques français, Edouard Bertrand et Auguste Bougot seraient les premiers qui, de manière hésitante, à la fin du XIX^e siècle, auraient employé le terme d'ekphrasis pour désigner des descriptions d'art. Ils ont cité les fameux exemples des *Imagines* de Philostrate et des descriptions du bouclier d'Achille par Homère (*Iliade*, XVIII, v. 478-617) et du bouclier d'Enée par Virgile (*Enéide*, VIII, v. 626-731), deux *ekphraseis* décrivant les scènes représentées sur le bouclier et relevant de la «figurabilité» et du «sens» (LAFORGUE; 2000, p. 10) de l'image. En effet, dans l'antiquité, le rhéteur devait se prêter à la description d'objets ou de scènes afin de prouver sa capacité à faire renaître «une image absente aux yeux de ceux qui l'écoutaient» comme l'indique M. Hochmann (HOCHMANN; 1994, p. 43). L'*ekphrasis* change ensuite progressivement de sens avec l'apparition des *Salons* en devenant une des figures majeures de la critique d'art, passant ainsi de la focalisation sur un objet quelconque (personnages, lieux, actions, objets...) à la description d'une œuvre d'art au

XIX^e siècle¹. Quand l'*ekphrasis* antique était axée sur le dynamisme de l'objet (images d'action, scènes de bataille...), l'*ekphrasis* moderne désigne donc «un fragment littéraire dans lequel le mouvement procède de l'écriture même, mais dont le sujet est statique» (AURAIX-JONCHIERE; 2003, p. 451). Concourant à la miniaturisation et à la fragmentation d'un objet décrit sous des angles divers, l'*ekphrasis* présente donc des objets, des modes de déclenchement et de représentation variés selon sa lente gestation sémantique. Définie au sens strict comme «un exercice littéraire de haute volée visant à décrire une œuvre d'art, à effectuer le passage entre le visible et le lisible» (LOUVEL; 2002, p. 42), comme la description d'œuvres d'art réelles et fictives ou comme de banales «transpositions d'art où l'image visuelle devient verbale» (GUEGAN; 1997, p. 14), l'*ekphrasis* est également considérée comme une caractéristique de la poésie parnassienne, tendance qui lui a souvent valu la réputation d'impassibilité voire d'impersonnalité par son recours systématique aux transpositions d'art. Nous verrons comment ce procédé rhétorique est un enjeu crucial dans l'écriture gautiériste et comment il se met pleinement, dans le cas de notre étude, au service de la problématique du recueil *España*, définie comme l'expression lyrique de l'expérience viatique de l'écrivain en Espagne. Nous essaierons également de montrer comment l'*ekphrasis* s'expose en tant que dispositif au service d'une description visuelle de l'Orient, un projet subtilement structuré pour scruter une question dite l'«exotisme».

I) Gautier et le souci d'une «écriture artiste»

Le désir de l'ailleurs se répercute dans toute sa dimension, dans l'œuvre poétique de Théophile Gautier. L'attraction exotique ne se réduit pas à

1. S'inspirant de l'article de Christof Schöch sur l'*ekphrasis* (*op.cit*), lorsqu'il rappelle une acception ancienne et plus extensive du terme, où l'*ekphrasis* englobait personnages, lieux ou scènes de bataille, forme alors proche de l'hypotypose, centrée sur la notion d'énergie et l'impact créé sur le lecteur, à une définition plus restreinte, dans laquelle l'objet devient premier, définition qui s'impose au cours du XIX^e siècle.

l'aspect pittoresque de l'ailleurs, ni seulement à l'étrangeté apparente d'un nouvel horizon, mais l'image va s'étendre encore plus, sur les domaines plus profonds et revendique toute son ampleur chez le poète. Le regard du poète, mais aussi du peintre et surtout du critique qui est Théophile Gautier, passe à travers les beautés superficielles de l'ailleurs pour approfondir la dualité ici-ailleurs, en creusant toute différence de vision artistique, culturelle, philosophique et ontologique. En ce qui concerne le voyage de l'Espagne de Gautier, ce n'est pas seulement le côté banal de «la vie quotidienne des espagnols», des mœurs et des coutumes intéressants qui se tracent dans l'esprit du poète, mais l'Art et la culture trouvent également leur propre place et avec une présence considérable. Cela était même, le motif primordial de ce voyage en Espagne, de retrouver, avec son ami, Piot, les tableaux artistiques des peintres espagnols, la mission pour laquelle, celui-ci avait besoin d'un regard minutieux qui connaissait l'art et qui pouvait estimer la valeur d'une vraie œuvre artistique.

Le désir de la peinture avait imprégné l'esprit du jeune Gautier très tôt. Le goût de l'art et la sensation du beau, Gautier les tiendrait toute sa vie, non seulement dans son habitude de fréquenter les musées, les salons, de suivre les mouvements de la peinture, mais aussi dans sa carrière de poète. Quoiqu'après la rencontre avec Victor Hugo et les événements de la bataille d'*Hernani*, Gautier se détourne de la peinture et s'adonne à la littérature, il n'a jamais cessé de s'intéresser à la peinture. Les critiques d'art, les comptes rendus artistiques, les chroniques des Salons et les feuilletons pour les presses prouvent cet attachement à l'art plastique. Théophile Gautier a ainsi prolongé son activité de la peinture dans le cadre de la littérature et voue en quelque sorte son écriture aux arts plastiques: «Peindre avec des mots nous semblait plus commode que de peindre avec des couleurs. Au moins la séance finie, il n'y avait pas besoin de faire sa palette et de nettoyer ses pinceaux.», ironise Gautier (GAUTIER; 1996, p. 30). Cette culture acquise de la peinture laisse une trace remarquable sur sa production d'écrivain. Un regard minutieux et observateur qui sait bien voir les couleurs et les nuances

distinguées, une large connaissance des techniques et des termes spécifiques de l'art plastique viennent enrichir son écriture, comme il souligne lui-même qu'«après avoir vu, notre grand plaisir a été de transformer dans notre art à nous, monuments, fresques, tableaux, bas-reliefs, au risque de forcer la langue et de changer le dictionnaire en palette» (GAUTIER; 1858, t. 3, p. 49). Ainsi, la manière picturale se manifeste au cœur de l'œuvre littéraire de Gautier en créant une langue qui reflète les mêmes sensations que devant un art plastique. Cette insertion va même plus loin en s'attribuant le sujet de l'œuvre littéraire. Et cela est bien facile à remarquer parmi les œuvres de Gautier dont pour la plupart, le titre est bien révélateur, tels *Les Beaux-arts en Europe* en 1856, *Tableaux à la plume, Fusain et eaux fortes, Salon de 1847, L'art moderne* en 1856, *Abécédaire du salon de 1861, La vie et les œuvres de quelques peintres et les souvenirs de théâtre d'art et de critique*, et dans les autres cas en outre, le sujet des œuvres romanesques et celui des poèmes de Gautier sont en quelque sorte liés à l'art pictural. A part les personnages des œuvres romanesques qui sont ou des artistes ou bien très intéressés à l'art, on observe également l'abondance des références au nom des peintres et à leurs tableaux. En effet, l'art plastique et surtout l'œuvre picturale sont le moteur de l'écriture gautiériste, ce qui est en plus, le trait caractéristique de la génération romantique.

II) L'ekphrasis, le moyen par excellence de «donner à voir par des mots»

Cette «immixtion de l'art dans la poésie» (GAUTIER; 1993, p. 46) célébrée par Gautier, peut se manifester, dans l'œuvre poétique et romanesque du poète, sous la forme de l'ekphrasis. Ainsi, dans cette définition de l'ekphrasis, «l'objet devient premier» et se prime sur les actions et les scènes, et la description s'occupe donc d'un sujet statique pour laisser le mouvement à l'hypotypose. Liliane Louvel parle de l'ekphrasis comme la modalité qui «fournit le plus haut degré de picturalisation du texte» (LOUVEL; 2002, p. 42).

L'inscription de l'œuvre picturale dans l'œuvre poétique de Gautier est d'une fréquence exceptionnelle et les référents aux peintres ou aux tableaux sont très abondants chez le poète. En ce qui concerne notre corpus, le recueil *España*, on relève cinq poèmes qui sont directement consacrés aux peintres et à leurs tableaux et en sont quelques autres qui se contentent d'énumérer les noms des artistes et le titre de leurs toiles. «*Deux tableaux de Valdès Léal*», «*Sur le Prométhée du musée de Madrid*», «*Sainte Casilda*», «*A Zurbaran*» et «*Ribeira*» sont en quelque sorte, la poésie de l'œuvre picturale dans la mesure où l'écriture, comme un médium de la représentation de l'objet naturel s'éloigne plus de la réalité concrète, de l'objet réel, en se transformant cette fois, en «une représentation de la représentation» de l'objet naturel.

1) Inscription et évolution de l'ekphrasis dans le poème

Dans ces cinq poèmes, l'ekphrasis s'impose d'emblée, dès le titre du poème et manifeste explicitement, dès le début, un véritable parallèle des arts. Il s'apparaît alors sous une forme très indépendante et concise, en apportant le nom du peintre comme le titre du poème comme le cas de «*Ribeira*» ou remplaçant le titre du poème par celui de la toile, ou bien sous une forme plus explicative comme «*Deux tableaux de Valdès Léal*». Le jeu stylistique est également sollicité pour formuler les titres emblématiques: «*A Zurbaran*» est un poème dédié au peintre espagnol et une préposition «sur», formule le titre du poème «*Sur le Prométhée du musée de Madrid*» pour qu'il annonce explicitement son statut ekphrastique. Ce procédé est très courant chez Gautier et ses contemporains. On remarque par exemple, chez Baudelaire, l'utilisation abondante des référents titrologiques dans les poèmes; on peut faire allusion à «*Le Masque. A Ernest Christophe*», «*Tableaux parisiens*», «*Sur le tasse en prison d'Eugène Delacroix*». Ce soulignement en attaque de poème ancre bien le lecteur dans la réflexion esthétique du poète. Mais cette poétisation de l'œuvre d'art ne se réduit pas à un «thème-titre» (*La Description*, 1993, p. 104.) selon J.-M. Adam ou le

«pantonyme» (HAMON; 1993, p.127). selon la terminologie de Philippe Hamon, mais l'expansion de l'œuvre d'art s'amplifie sur tout le poème. Dans «Deux tableaux de Valdès Léal», Gautier décrit, après avoir présenté le peintre et son style, deux toiles du peintre espagnol, intitulées *Finis Gloriam Mundi* (La fin de la gloire du monde) et *In ictu oculi* (En un clin d'œil), mises à l'exposition dans l'église du grand hôpital de Charité à Séville.

La présentation du peintre et de son style, comme l'introduction du poème descriptif permet au poète de justifier ses sensations évoquées par rapport aux toiles: «Deux tableaux singuliers de Juan Valdès Léal» et de nuancer bien son regard par le biais d'une comparaison artistique pour la mise en relief des aspects descriptifs du tableau: «Comme le Titien les splendides couleurs / il aimait les tons vers, les blafardes pâleurs». Ainsi, le poème se prolonge, par les référents picturaux, dans la textualisation du visuel. L'ekphrasis se reprend par une longue chaîne de l'énumération des objets dans une «toile étrange où manquent les figures».

Le premier, toile étrange où manquent les figures,
N'est qu'un vaste fouillis d'étoffes, de dorures,
De vases, d'objets d'art, de brocarts opulents,
Miroités de lumière et de rayons tremblants.
Tous les trésors du monde et toutes les richesses:
Les coffres-forts des juifs, les écrins des duchesses,
Sur de beaux tapis turcs de grandes fleurs brodés,
Rompant leur ventre d'or, semblent s'être vidés.
Ce ne sont que ducats, quadruples et cruzades,
Un Pactole gonflé débordant en cascades,
Une mine livrant aux regards éblouis
Ses diamants en fleur dans l'ombre épanouis;
L'éventail pailleté comme un papillon brille;
Sur la guitare encor vibre une séguedille;
Et, parmi les flacons, un coquet masque noir

24 Plume 13

De ses yeux de velours semble rire au miroir;
Des bracelets rompus les perles défilées
S'égrènent au hasard avec les fleurs mêlées,
Et l'on voit s'échapper les billets et les vers
Des cassettes de laque aux tiroirs entr'ouverts.

Alors que la tournure «Ne ... que» vient pour marquer une restriction, la liste longue des syntagmes nominaux qui s'enchaînent exprime le contraire. L'invention de tous ces objets morts en une seule strophe, liés tous par la préposition «de» à «un vaste fouillis» et hyperbolisée dans quelques cas, n'est pas gratuite. D'une part, elle disperse l'esprit du lecteur en éparpillant les objets et hyperbolisant leur ampleur: «Tous les trésors du monde et toutes les richesses: / Les coffres-forts des juifs, les écrins des duchesses / ... Rompant leur ventre d'or, semblent s'être vidés.» ou encore «Un Pactole gonflé débordant en cascades,» pour une arrivée «inattendue», d'autre part, cette énumération dont la lecture suggère l'essoufflement veut en fait, rapprocher le plus possible, le lisible du visible par une analogie du style. Cette exagération de la scène, cette surcharge décorative, la tension et l'exubérance qui dominent la description assimilent le poème de Gautier au style baroque de la toile de Valdès Léal. Pour évoquer cet effet, Gautier n'hésite pas non plus de faire subtilement, un jeu de lumière et de reflet, pour suggérer les effets souhaités: «Miroités de lumière et de rayons troublants», «de dorure», «regards éblouis», «diamants», l'ombre épanouie», «pailleté», «brille», «ses yeux», «miroir», «des perles». Ce jeu de lumière est également utilisé dans la description de la deuxième toile: «Dans la seconde toile, où d'une lampe avare / Tombe sinistrement une lumière rare,» et il se met parfaitement au service du sujet du tableau et complète le sens qu'on en dégage. Le poète rappelle constamment le statut ekphrastique du poème en faisant abonder les termes spécifiques de l'art pictural: «toile, portrait, couleurs, détails, pinceau» et sa description respecte, en plus, les plans superposés du tableau: «D'abord, c'est un évêque ...», «Plus loin, c'est

un bravache ...», «Au dernier plan, couverts de linceuls en lambeaux, / des morts ...». L'ekphrasis recourt souvent à l'hypotypose, une figure de style qui consiste à «peindre les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante." (FONTANIER, 1977, p. 390). A ce propos, la séquence consacrée à la description de l'allégorie de la mort, dans «Deux tableaux de Valdès Léal», qui «dans la fête arrive» est remarquable. La description est animée au point que le lecteur voit le tableau se dessiner sous ses yeux. Les verbes d'action et le lexique du mouvement suggèrent bien une étape de transition entre la vie – la bougie – et la mort – brusque éteignoir –. «Faire surgir, inattendu, importun, le voici, arrive, brusque éteignoir» marque un mouvement qui, après une longue description des objets morts, «les attributs de fête», fait apparaître la «noire antithèse».

L'allusion multiple aux autres peintres et à leurs tableaux au sein de la description du tableau peint est en plus, un autre procédé fréquent chez Gautier, qui non seulement montre sa vaste culture artistique, mais aussi par une mise en comparaison des peintres et leur style, il éclaire les points obscurs de sa description et en dépassant l'étape de «l'indescriptible», il fait voir au lecteur le tableau regardé. Ces allusions, implicites ou explicites, qui introduisent, par leur extension, une ekphrasis dans l'ekphrasis, ont pour effet, de justifier le discours du poète-spectateur et ses propres interprétations des œuvres d'art. Gautier exprime par exemple, par rapport au deuxième tableau de Valdès Léal:

Tous ces affreux détails sont peints complaisamment,
Comme un portrait chéri tracé par un amant,
Et nul Italien rêvant de sa madone,
Dans l'outremer limpide et dans l'air qui rayonne,
Plus amoureusement n'a caressé les traits
De quelque Fornarine aux célestes attraits.

La comparaison du style de Valdès Léal et sa façon de s'adapter avec les sujets horribles et les scènes lugubres et de les approprier, avec la manière de Raphaël, peintre italien en traçant sa bien-aimée Fornarine, s'avère très étonnante, dans la mesure où elle met en relief, non seulement le caractère détaillé du tableau de Valdès Léal, mais aussi les traits de la personnalité du peintre d'après Gautier. L'art de Gautier descripteur de l'œuvre d'art consiste à ne pas se réduire à la surface visuelle du tableau, mais dépasser en plus, les caractères évidents pour en donner au lecteur beaucoup plus que visible. Il paraît qu'il s'identifie avec le peintre et décrit ce que celui-ci ressent en esprit et que le poète reçoit comme le message, en regardant le tableau. Gautier se situe ainsi, comme le médiateur qui a pour mission de faire passer les sensations du peintre envers le sujet du tableau, mais ce médiateur n'est pas neutre et insinue ses propres interprétations et ses propres sensations. Dans «Sainte Casilda», le poète exprime sa surprise devant le tableau: «A Burgos, dans un coin de l'église déserte, / Un tableau me surprit par son effet puissant». On trouve une réaction similaire, mais dans le sens négatif, dans le poème «A Zurbaran» qui met en relief la scène représentée et qui redouble ainsi les effets du tableau:

Je conçois les tourments et la foi du martyr,
Les jets de plomb fondu, les bains de poix liquide,
La gueule des lions prête à vous engloutir,

Sur un rouet de fer les boyaux qu'on dévide,
Toutes les cruautés des empereurs romains;
Mais je ne comprends pas ce morne suicide!

Pourtant, ces sensations évoquées, dans ce poème, ne renvoient pas, à proprement parler à une toile de Zurbaran. Gautier ne décrit pas un tableau précis du peintre, mais il s'agit d'un certain nombre des toiles du peintre espagnol sur le moine et la vie du cloître.

Moines de Zurbaran, blancs chartreux qui, dans l'ombre,
Glissez silencieux sur les dalles des morts,
Murmurant des *Pater* et des *Ave* sans nombre,

Ainsi, la description prend une forme particulière dans ce poème. L'interpellation initiale du poème «Moines de Zurbaran», donne la vie au sujet des tableaux. Cette animation du sujet le relève du monde fictif du tableau et permet au poète d'amplifier la dimension de la description qui dépasse celle de l'œuvre d'art et du peintre et prolonge sa portée au monde réel. Le poète conserve pourtant, jusqu'à la fin du poème, ce rapport équivoque entre le fictif et le réel et poursuit, par un mouvement continu et va et vient constant, deux objectifs principaux. D'une part, comme les personnages fictifs d'un monde irréel du tableau, les moines représentent la vision du monde de leur créateur, et illumine la philosophie du peintre qui se montre à travers son style et ses couleurs: «Tes moines, Lesueur, près de ceux-là sont fades, / Zurbaran de Séville a mieux rendu que toi / Leurs yeux plombés d'extase et leurs têtes malades,» ou encore «Comme son dur pinceau les laboure et les creuse / Aux pleurs du repentir comme il ouvre des lits / Dans les rides sans fond de leur face terreuse !»; et d'autre part, les moines de Zurbaran permettent au poète de critiquer indirectement, le système rigide du cloître: «Et vous vivez muets, inclinés sur vos bibles, / Croyant toujours entendre aux plafonds entr'ouverts / Éclater brusquement les trompettes terribles !».

Ce procédé est également repris dans le poème «Ribeira» qui suit «Sur le Prométhée du musée de Madrid», où le poète décrit, non pas une œuvre particulière du peintre, mais étudie son style en général et cherche à découvrir, à travers les sujets noirs et horribles de ses tableaux, le monde intérieur du peintre espagnol et par là, la caractéristique commune de la peinture espagnole, inspirée fortement du christianisme.

2) Multifonctionnalité de l'ekphrasis:

Ces cinq poèmes du recueil *España* représentent parfaitement les différentes fonctions de l'ekphrasis dans la poésie de Gautier. Si l'on peut conférer au premier abord, à la figure de l'ekphrasis, un rôle esthétique et rhétorique, la poésie de Gautier en est bien l'exemple. Sainte-Beuve a très finement affirmé cette caractéristique de l'écriture gautiériste:

«A-t-il à parler d'Ingres, de Delacroix, voyez comme il sait, dans le choix même des termes employés à décrire, à caractériser leurs œuvres, impliquer l'éloge et le limiter à ce qui est dû. Dans Ingres, c'est l'idéal et le style, c'est la beauté absolue et en quelque sorte abstraite; chez Delacroix, c'est la couleur non moins absolue, le mouvement et la passion, qu'il s'attache à démontrer en chaque toile par une reproduction des plus fidèles. Chaque peinture, chaque fresque, on croit la voir à la lumière dont il la décrit et on la voit non seulement dans son projet et sa disposition, mais dans son effet et son ton ou sa ligne. Le système de Gautier, en décrivant, est un système de transposition, une réduction exacte, équivalente, plutôt qu'une traduction. De même qu'on réduit une symphonie au piano, *il réduit à l'article*. Et tout ainsi que pour la symphonie transposée et réduite, ce sont toujours des sons qu'on entend, de même dans ses articles ce n'est pas de l'encre qu'il emploie, ce sont des couleurs et des lignes; il a une palette, et des crayons. Les gammes de nuances «qui se font valoir les unes les autres» sont indiquées et observées quand il expose les tableaux de Delacroix; et dans les apothéoses d'Ingres qu'il nous rend, la simplicité hardie, le tranché nu et sculptural, les poses héroïques, les contrastes d'or et d'azur, sont mis en relief et accusés de façon à venir vous heurter et vous remplir le regard.» (cité par Frédéric Godefroy, t. II, 1881, pp. 494-496.)

Les vocabulaires du critique d'art, l'étude des traits et des couleurs, les contours et les contrastes, les comparaisons sont tous, dans une perspective

rhétorique, chargés d'approcher le mieux possible, le texte poétique de la beauté parfaite, tout en visualisant la beauté picturale. Dans «Sainte Casilda», la description poétique atteint son sommet, lorsque le poète représente le corps mort de la Sainte et son état d'extase dans les deux tercets du sonnet où la description se mêle, avec une grande subtilité, à l'interprétation. On remarque que le descripteur met en vers non pas une image brute du pictural, mais plutôt ce qu'il en saisit en tant que spectateur. Cette manière de décrire «revêt la valeur d'une caution et d'un stimulant à travers lesquels le narrateur engage la subjectivité de sa vision et de son interprétation, tout en cherchant à instaurer une complicité avec le lecteur par l'intermédiaire du référent plastique» (EIGELDINGER, 1982, p. 301). Cet effet esthétique est recherché dans «Ribeira», par l'étude subtile du style du peintre, à travers les allusions artistiques:

Et tu sais revêtir d'une étrange beauté
Ces trois monstres abjects, effroi de l'art antique,
La Douleur, la Misère et la Caducité.

Pour toi, pas d'Apollon, pas de Vénus pudique;
Tu n'admetts pas un seul de ces beaux rêves blancs
Taillés dans le paros ou dans le pentélique.

L'ekphrasis ne se réduit pas pourtant à un simple processus rhétorique, mais se marque comme une partie insérée dans le poème, indissociable du texte. Le poème, dans ce cas, est basé sémantiquement, sur la description picturale. Cela correspond donc à une seconde fonction de l'ekphrasis, «métaphorique et sémantique», qu'il s'agit en fait, de «traduire les analogies et les correspondances entre le récit et l'œuvre d'art afin de produire des échanges et de participer au signifié» (*Ibid.*, p. 302). On remarque bien comment l'ekphrasis se met parfaitement au service du signifié dans «Deux tableaux de Valdès Léal». Les deux toiles du peintre espagnol qui présentent l'allégorie de la mort se placent au même plan sémantique que le poème.

Autrement dit, elles constituent l'essentiel du poème. Le message passe par l'intermédiaire de la description picturale et l'œuvre se situe ainsi «à mi-chemin entre représentation et l'invention» (AURAIX-JONCHIERE; 2003, p. 455):

Cet ennui de la mort qui regrette la vie,
Le soleil, le ciel bleu, la lumière ravie,
N'ont été mieux rendus qu'en ce dernier tableau,
Qui fait Valdès Léal rival de Murillo.

Pourtant, dans cette description, Gautier ne se contente pas de communiquer seulement le message, mais il essaie en plus, de transmettre les sensations éprouvées et il joue avec de lexique particulier, les formules rythmiques et syntaxiques pour traduire en mots les effets visuels du tableau. Il écrit par exemple sur le second tableau de Valdès Léal: «Un autre eût borné là sa terrible leçon / Et se fût contenté de ce premier frisson;» et une large abondance des termes «noirs» qui suivent ce vers garantit l'effet évoqué: «morose, angoisse, mort, lampe avare, sinistrement, lumière rare, cercueils, livide, l'agonie, le ver, la destruction, hideux, noire, affreux, cauchemars, ...». Dans «Sur le Prométhée du musée de Madrid», l'effet émotionnel de l'image du tableau est produit par une mise en parallèle minutieuse du sujet mythique du tableau et celui raconté dans la mythologie. Le poème sous la forme du sonnet s'adapte parfaitement à l'idée de la comparaison. Les deux quatrains sont entièrement consacrés à la version mythique de l'histoire de Prométhée. L'utilisation du présent actualise le temps de l'histoire pour faire assister le lecteur à la scène représentée: «Du haut de son calvaire il insulte les dieux», «vers le soir, s'accoudant», «se tord», «Echangent» et cette assistance est renforcée par le pronom personnel au pluriel «nous»: «Le Titan qui, pour nous, dévalisa les cieux!». Le poète invite donc le lecteur, puisqu'il est de la race humaine dont Prométhée est le créateur, à témoigner, à côté «les nymphes de la mer», sur la cruauté de la scène peinte du tableau: «Toi, cruel Ribeira, plus dur que Jupiter,». Cette

comparaison du peintre avec le dieu mythique suggère par l'hyperbole, le degré affreux du tableau. La répétition du pronom personnel, tonique et atone «Toi, Tu», l'anaphore en «Et tu ...» et l'hyperbole en «flancs creux, affreuses entailles, Couler à flots de sang, des cascades d'entrailles, hurler, l'ombre profonde» sont pour renforcer ces effets émotionnels. Ainsi, à l'insertion du tableau se superpose l'insertion mythologique, et ces deux types d'intertextualité interfèrent et se complètent. Et c'est par le biais de cette inscription du mythe que Gautier cherche à visualiser les effets effrayants du tableau décrit.

A ce sujet, Bernard Vouilloux parle du rôle de la «résonance affective, impressive ou émotive» (VOUILLOUX; 1995, p. 137) qui constitue l'effet du tableau sur le spectateur-descripteur et se restitue dans la pragmatique de la description, sans oublier quand même, que cette composante est très variable en fonction des différents descripteurs, des différents lecteurs, et de la variabilité infinie de l'empathie qui se produit entre eux. Cette différence de la réflexion sensationnelle lors de la réception directe du tableau par le spectateur ou du poème décrivant le tableau, par le lecteur, découle essentiellement, de la différence des valeurs, des cultures et des visions du monde. Ce regard différent caractérise l'ekphrasis gautiériste dans les poèmes d'*España*. Les descriptions des œuvres plastiques expriment d'une manière ou d'une autre, la dualité entre ici et ailleurs, entre la vie, la culture, l'art et la religion français et espagnols. Autrement dit, l'ekphrasis est en quelque sorte, la traduction de la dialectique ici-ailleurs. Ainsi le pittoresque de l'ailleurs se présente à travers la transcription de l'art exotique.

III) Description de l'art, description de l'Autre

L'art espagnol préoccupe largement l'esprit de Gautier voyageur. Emmerveillé devant les pittoresques exotiques, les attraits de la nature et les couleurs locales de l'Espagne, Gautier a pourtant, une réaction différente envers l'art espagnol, en l'occurrence ici, la peinture. L'aspect brutal et féroce de la peinture espagnole surprend Gautier, l'écrivain français héritier de

la bienséance classique. L'artiste français n'a pas l'habitude de voir les scènes aussi horribles et épouvantables qui ont pour effet de choquer le spectateur. D'après Gautier, l'art espagnol a sa source dans l'âme de son peuple, qui est à la recherche permanente du vrai, «si repoussante qu'il soit». Cet amour du réel est profondément marqué la peinture espagnole qui n'hésite pas à représenter les sujets morbides et affreux, les personnages écorchés, dévorés, ensanglantés. Pourtant, ce trait caractéristique ne plaît pas au tempérament vif, joyeux et spontané de Gautier qui cherche partout la beauté absolue. Il définit Ribeira comme «peintre à la rude brosse», l'un «des cœurs épris du triste amour du laid», qui «enivré par le vin des supplices», cherche «ce qui choque». Le ton du discours est très vif pour mettre en reflet l'aspect choquant de la peinture de Ribeira. Une chaîne d'interrogations ou plutôt d'inquisitions qui se suivent du vers 37 jusqu'au vers 51, reflète bien l'étourdissement de Gautier devant ce genre de toile. Ce côté morne de l'art espagnol est d'après Gautier, totalement contradictoire au pittoresque et aux beautés exotiques du pays:

Mais Valdès te connaît, bienheureuse Séville,
De l'Espagne moresque ô la plus belle fille !
Toi, dont le petit pied trempe au Guadalquivir,
Et qui reçus du ciel tout ce qui peut ravir:
Les orangers vermeils et les frais lauriers-roses,
Le plaisir nonchalant, l'oubli de toutes choses,
L'amour et la beauté sous un soleil de feu,
Les plus riches présents qu'à la terre ait faits Dieu !
Il sait que, pour jeter à ton âme distraite
La morose pensée et l'angoisse secrète,
Pour faire dans ta joie apparaître la mort,
Il faut crier bien haut, il faut frapper bien fort !

Devant la terre sainte de Séville qui abonde «l'amour et la beauté» et qui offre «le plaisir nonchalant» et «l'oubli de toutes choses», s'oppose «la

morose pensée» de la mort. Contre la joie, le charme et la chaleur de l'Espagne apparaît un esprit morne et violent qui n'a sur sa palette que «du rouge de sang». Cette morbidité extrême et cette violence macabre sont critiquées par Gautier qui ne cherche dans l'art que le beau et qui estime que «la laideur ne peut guère être admise dans l'art qu'à la condition d'être corrigée par la fantaisie» (Guégan; 1997, p. 59). Dans l'art espagnol pourtant, le réalisme est tellement fort qu'il semble que l'art a négligé son but sublime, et a transformé en une simple mimésis. L'esthétique gautiériste n'accepte pas ce degré du vrai qui tente de représenter la mort sanglante et atroce et qui s'éloigne du véritable art. Le poète parle même de l'instinct «meurtrier» et de l'«âme de démon» de Ribeira et s'oppose l'art de Ribeira à l'art antique, «moule premier et insurpassable de toute beauté chez Gautier» (Court-Pérez; 1998, p. 345), et «Apollon» et «Vénus pudique», «ces beaux rêves blancs» sont remplacés par les «sujets sombres et violents». L'écriture vivace de Gautier, marquée par l'hypotypose exprime bien cette violence des toiles vues de ce peintre et cherche en effet, par le ton, un «effet de réel».

Cette confrontation à l'art espagnol se porte encore sur les moines de Zurbaran. Les toiles du peintre de la mortification du cloître, de l'anéantissement constant et progressif des moines et des prêtres frappent Gautier par leur austérité et leur effet saisissant. Il ne faut pas oublier que la peinture espagnole est profondément inspirée de la foi chrétienne. Le catholicisme y s'impose largement, le style de Zurbaran et ses tableaux illustrent éminemment les reflets de l'ascèse espagnole et de la dévotion des moines. La critique de Gautier, émanée en partie de son imagination et de son arrière pensée de l'Espagne, interroge le côté violent de ces tableaux.

L'ambiguïté qui domine la description, à mi-chemin de la description d'un personnage fictif, du second degré, du tableau de Zurbaran et d'une personne en chair et en os, laisse dépasser cette critique du style d'un peintre vers une manière de pensée, une philosophie de la foi. Il semble que le poète parle aux moines de Zurbaran, comme l'incipit l'annonce, mais en même temps, il s'attaque à une réalité extérieure, hors du cadre des tableaux. Le

vers 58 illustre bien ces deux approches du poète: «Forme, rayon, couleur, rien n'existe pour vous;» renvoie à la toile et au style du peintre, par une allusion aux termes spécifiques de la peinture, mais aussi, il représente métaphoriquement, la situation et l'ambiance qui dominent les vrais cloîtres; l'idée se fait écho dans l'autre vers: «vivre, sans amis, sans famille et sans femme,». La description picturale s'est donc mise au service du poète, de faire entendre au lecteur sa propre idéologie, ses propres valeurs. Nicolas Wanlin estime que «Le tableau fonctionne selon une catégorisation du réel et sa description manifeste une prise de position par rapport à cette catégorisation: dans cette confrontation de positions sont manifestées des valeurs. Différentes positions sont à envisager, de l'adhésion sans réserve jusqu'à l'incompréhension totale, en passant par la critique. Il semble raisonnable de considérer qu'une description n'est jamais «neutre»: un système de représentation étant toujours lié à une culture propre, son objectivation comporte nécessairement une évaluation de cette culture.»¹.

Donc, ce qui particularise une description picturale est bien sûr, la culture et la vision du monde du descripteur. Dans le cas de ces poèmes de Gautier se pose la question de la dualité ici / ailleurs qui forme la différence du regard au monde. Si au début, cette diversité est attirante et se présente comme la source importante qui nourrit l'inspiration du poète, elle peut déboucher sur des questions existentielles. L'art est un intermédiaire pour connaître l'Autre. L'art de l'Autre est le miroir du moi de l'Autre. Gautier essaie d'entrer dans ce jeu de l'exploitation de cet Autre inconnu. L'approche psychologique et émotionnelle du poète en face de la peinture, comme symbole du moi intérieur de l'Autre et l'interprétation personnelle et subjective des œuvres d'art qui priment parfois sur sa description neutre, prouvent ses efforts pour connaître et découvrir l'Espagne. Par l'analyse des couleurs et des traits de la toile, Gautier cherche à accéder aux niveaux les plus profonds de la psyché du peintre, et par là, de l'imaginaire de tout un

1. « L'ekphrasis, problématiques majeures de la notion » ; fabula.org/atelier.php

peuple. La recherche de l'idéal chez l'autre, la nostalgie, la fuite ou même la quête de soi à travers l'Autre se manifestent sous cette forme de la tentation de connaître l'Autre. La question qui se pose, dans ce contexte, consiste à savoir dans quelle mesure cette connaissance serait-elle basée sur la réalité existante et les stéréotypes imaginaires sur l'Orient? Une question qu'Edward Saïd a déjà traitée dans son célèbre essai *L'Orientalisme*. Au terme de ses recherches sur les œuvres des écrivains du XIX^e siècle sur l'Orient et l'orientalisme, ce théoricien leur reproche en effet d'avoir donné de l'Orient une image déformée, irréaliste, factice, fondée sur des préjugés et des stéréotypes; il critique cette manière d'«orientaliser l'Oriental», en illustrant les implications idéologiques occidentales sur l'image de l'Orient. Dans ce sens, notre étude montre que les descriptions de Gautier de l'Espagne sont, en grande partie, imprégnées par son imaginaire oriental.

Conclusion

A travers l'étude de ces quelques poèmes de Théophile Gautier, nous avons pu observer les différentes fonctions qu'une description picturale peut remplir dans un texte. Cette étude nous a également mené à confirmer que la description picturale s'insère dans le poème, comme un enjeu essentiel dont le rôle rhétorique et descriptif concurrence avec le rôle réflexif et idéologique. Il est pourtant évident que l'esthétique du poète dans le traitement d'une description picturale est sans doute nourrie de sa culture et de sa vision du monde. Sans mettre en cause pour autant la description de Gautier de l'Espagne, la description d'une vision médiatisée par le tableau, de poursuivre un fantôme imaginaire de cet ailleurs passionnant, on remarque pourtant, et même il l'exprime lui-même, que la réalité de l'Espagne était bien loin de ses rêves. Le besoin de la réjouissance, de la volupté, de la passion et du charme ne trouve pas de réponse en Espagne et cela déçoit en partie Théophile Gautier. Il est choqué devant ces tableaux qui lui montrent une autre face effrayante de cet ailleurs fascinant. S'il ne sélectionne pas seulement les beautés de l'Espagne pour cacher ses laideurs

et pour ne montrer au lecteur que l'image attendue, il a aussi sa façon bien à lui de présenter les paysages, la ville et l'art de ce pays exotique, pour qu'il réponde au besoin des Français de l'époque, avide d'exotisme. Ainsi, Gautier profite-t-il de ces scènes réelles autant que des scènes effrayantes et horribles des tableaux des peintres espagnols, pour mettre en relief la *différence* et la *diversité* de la culture, des mœurs, de l'idéologie, de la religion et de la vision du monde de ce peuple comparé à leurs homologues chez les Français. Cette dualité mise en lumière, provoque la curiosité des romantiques révoltés du XIX^e siècle, qui souhaitent diversité, fantaisie, liberté et exaltation. Cette différence excite l'âme française, hantée depuis longtemps par les règles classiques, la bienséance, la stabilité et la fermeté et, de surcroît tourmentée par la modernité franchie qui gâche les beautés vierges de la nature. Or, la représentation de l'Autre a pour mission d'animer une quête de soi et de potentialiser le départ pour une auto-connaissance. Et c'est là, que l'art se définit pour Gautier, comme le meilleur moyen d'atteindre ce but.

BIBLIOGRAPHIE

- AURAX-JONCHIERE P., «*Ekphrasis* et mythologie dans *La Toison d'or* de Théophile Gautier (1839): la Madeleine prétexte», *Ecrire la peinture entre 18^eme et 19^eme siècles*, P.U Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003
- BAXANDALL M., *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1350-1450*, Paris, Seuil, 1989
- COURT-PEREZ, Françoise, *Gautier, un romantique ironique*, Honoré Champion, Paris, 1998
- EIGELDINGER, Marc, «L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier», *L'art et L'artiste, Actes du colloque international*, Montpellier-Université Paul Valéry, 1982
- FONTANIER Pierre, *Les figures du discours, (1830)*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 1977
- GAUTIER Théophile, *Souvenirs du Romantisme*, Paris, Seuil, 1996

- , *L'histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans t.III*,
Hetzel, Paris, 1858
- , *Histoire du romantisme*, Paris, 1993.
- GUEGAN Stéphane, «Réalisme, un rendez-vous manqué?», in *Théophile Gautier, la critique en liberté*, éd. Musée d'Orsay, 1997
- , «L'impossible jointure», in *Théophile Gautier, la critique en liberté*, les Dossiers du Musée d'Orsay, n°62, 1997
- GODEFROY Frédéric, *Histoire de la littérature française depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours*, t. II., Paris, 1881
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993
- HOCHMANN M., «L'ekphrasis efficace: l'influence des programmes iconographiques sur les peintures et les décors italiens au XVI^e siècle», *Peinture et Rhétorique*, sous la direction d'O. Bonfait, Réunion des Musées Nationaux, 1994
- HEWLETT KOELB Janice, *Poetics of Description. Imagined Places in European Literature*. New York & Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2006
- JASINSKI René, *L'España de Théophile Gautier*, éd. Critique, Paris, 1929
- LAFORGUE P., *Ut pictura poesis, Baudelaire, la peinture et le romantisme*, PUL, 2000
- LOUVEL L., *Texte Image, Images à lire, Textes à voir*, Presses universitaires de Rennes, 2002
- VOUILLOUX Bernard, *La Peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 1995
- La Description*, coll. " Que sais-je? ", PUF, Paris, 1993
- SCHÖCH Christof, «L'ekphrasis comme description de lieux: de l'antiquité aux romantiques anglais», *Acta Fabula*, Novembre-décembre 2007 (volume 8, numéro 6), URL: <http://www.fabula.org/revue/document3691.php>