

# **Théophile Gautier : l'art pour le Diable**

Autor(en): **Darbellay, Laurent**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 36: **Variationen über das Teuflische = Variations sur le diabolique = Variations on the diabolic**

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006487>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Théophile Gautier: l'art pour le Diable

Durant les années 1830, la création artistique est résolument placée en France sous le signe du Diable. Max Milner estime même que cette période constitue “l'âge d'or du satanisme”<sup>1</sup> français. La thématique diabolique influence la littérature, la peinture, la sculpture, et bien sûr l'art lyrique – *Robert le Diable* de Meyerbeer est créé en 1831. À cette époque, précise Milner, le diabolique apparaît même dans les goûts des élégants: il est très à la mode de porter un habillement légèrement “infernale”, c'est-à-dire un complet d'un noir profond combiné avec un gilet rouge. De plus, le visage devrait avoir quelque chose de satanique: teint sombre, yeux brûlants, expression d'une gaîté sardonique.

Dans ce panorama “diabolique”, l'œuvre de jeunesse de Théophile Gautier, qui a dix-neuf ans en 1830 et fait alors partie de la bohème artistique parisienne, occupe une place très intéressante. Non seulement Gautier aborde à de nombreuses reprises la thématique satanique entre 1832 et 1841, mais il utilise surtout ce contexte particulier afin de mener une réflexion sur la création artistique. Quatre textes “diaboliques” exploitent de façon particulièrement intense la problématique de l'art et de l'artiste: *Albertus ou l'âme et le péché*, long poème de 1832; *Onuphrius*, qui appartient au recueil *Les Jeunes-France, romans goguenards* (1833); *La Morte amoureuse*, récit fantastique de 1839; enfin *Deux acteurs pour un rôle*, autre récit fantastique de 1841.

Dans ces écrits, la thématique diabolique est parfois traitée par Gautier avec une certaine ironie. Que l'on pense à la trame d'*Albertus*: le jeune peintre et poète Albertus est séduit par une sorcière et se retrouve dans un sabbat présidé par le Diable mais il commet l'erreur de dire “Dieu vous bénisse” à Satan lorsque ce dernier éternue. Le jeune homme est alors

1 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française: De Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, Paris, José Corti, 1971, tome 1, p. 516.

immédiatement massacré. On relève aussi cette ironie dans certains détails d'*Albertus*, par exemple lors de la description d'un lieu particulièrement effrayant. Gautier écrit: "En entrant là, Satan, bien qu'il soit hérétique, d' épouvante glacé, comme un bon catholique, ferait le signe de la croix".<sup>2</sup>

*Onuphrius* et *Deux acteurs pour un rôle* sont également caractérisés par un ton partiellement sarcastique. Dans le premier récit, l'écrivain se moque du pseudo Jeune-France Onuphrius, apprenti peintre et poète qui se fait terroriser par le Diable car il l'a représenté de façon ridicule dans un tableau. Dans le second texte fantastique, Satan estime que l'acteur Henrich n'interprète pas assez bien un rôle démoniaque dans une pièce de théâtre et le remplace sur scène durant une représentation – son jeu, bien évidemment parfait, sidère alors les spectateurs.

Le traitement du diabolique devient en revanche résolument sérieux dans *La Morte amoureuse*: Romuald, un jeune prêtre, tombe amoureux d'une femme qui se révèle être une figure partiellement satanique échappant à la mort grâce au sang humain. Cette passion amoureuse conduit Romuald à une sorte de "double vie" aux contours imprécis, entre réel et rêve, présent et passé.

Mais au-delà de variantes entre une tonalité ironique et grave, ces quatre textes "diaboliques" permettent avant tout à Gautier d'aborder deux problématiques rattachées à la création artistique: d'une part les liens entre le Diable et l'artiste, d'autre part la femme diabolique comme modèle pictural de beauté.

## Le Diable et l'artiste

Théophile Gautier est tout à fait conscient de la puissance d'inspiration que possède le diabolique sur les écrivains et les peintres. Il écrit ainsi dans *Albertus*, à la fin de la description de la maison habitée par la sorcière Véronique:

2 Théophile Gautier, *Albertus*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1981, XII, p. 158.

Et pourtant cet enfer est un ciel pour l'artiste.  
Teniers à cette source a pris son *Alchimiste*,  
Callot bien des motifs de sa *Tentation*;  
Goethe a tiré de là la scène tout entière  
Où Méphistophélès mène chez la sorcière  
Faust, qui veut rajeunir, boire la potion.<sup>3</sup>

Hormis la force des termes (“prendre à la source”, “tirer”) et le choix d'exemples tirés aussi bien de l'art pictural que de la littérature – on notera la prépondérance donnée à la peinture dans l'énumération –, la formule oxymorique du premier vers cité dit bien le pouvoir d'influence potentielle des éléments sataniques sur les créateurs.

Gautier glisse dans ses textes “diaboliques”, et en particulier dans *Albertus*, de nombreuses références littéraires rattachées à la figure de Satan. André Jasinski a montré<sup>4</sup> que l'on trouve dans ce long poème des réminiscences ou des citations directes de Cazotte, Nodier, Hoffmann, Hugo, Goethe, Walter Scott, Bürger, etc. Par ces reprises multiples, Gautier joue avec la popularité de la thématique démoniaque, et se place également dans la filiation d'autres écrivains. Pourtant, c'est plus la peinture que la tradition littéraire qui semble jouer un rôle clé pour la réflexion esthétique de Gautier sur le diabolique.

L'époque romantique est un moment où les arts fraternisent, où les rapports entre littérature et peinture sont extrêmement intimes. Les poètes côtoient les peintres, les premiers s'inspirent des seconds et réciproquement. Gautier, qui a suivi en 1829 une formation de peintre chez Rioult, est particulièrement sensible à ces liens. Non seulement il rédige des Salons de 1839 à 1870,<sup>5</sup> mais ses œuvres poétiques et romanesques sont souvent placées sous le signe de la peinture. Ses poèmes doivent parfois leur inspiration à une oeuvre d'art et plusieurs passages de ses récits font directement référence à une toile ou à un peintre. Enfin, d'un point de vue stylisti-

3 *Ibid.*, XIII, p. 159.

4 André Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Paris, Vuibert, 1929, pp. 101-109.

5 Essentiellement publiés dans *La Presse*, *L'Artiste* et *Le Moniteur universel*.

que, l'auteur cherche à se faire le plus pittoresque possible<sup>6</sup> en créant ses fameuses transpositions d'art, ses "tableaux à la plume".<sup>7</sup>

Dans les ouvrages de Gautier qui abordent la thématique diabolique, l'art pictural apparaît sous plusieurs formes. D'un point de vue narratif, les peintres-poètes Albertus et Onuphrius sont avant tout présentés dans leur activité picturale – *Albertus* et *Onuphrius* font d'ailleurs partie des rares textes de l'écrivain qui mettent explicitement en scène le travail du peintre. Au niveau du style, Gautier utilise souvent des références à la peinture. On a vu que Teniers et Callot sont cités au moment où est présentée la demeure de la sorcière Véronique. Lorsqu'il s'agit de décrire l'atelier d'Albertus, le procédé référentiel est encore plus accentué. Afin de souligner la singularité du lieu où vit Albertus et de suggérer les influences picturales du protagoniste, Gautier propose une longue énumération des œuvres qui décorent l'atelier:

L'ombre dans chaque coin s'entasse plus profonde  
 Que sous les vieux arceaux d'une nef. – C'est un monde,  
 Un univers à part qui ne ressemble en rien  
 À notre monde à nous; un monde fantastique,  
 Où tout parle aux regards, où tout est poétique,  
 Où l'art moderne brille à côté de l'ancien;  
 – Le beau de chaque époque et de chaque contrée,  
 Feuille d'échantillon, du livre déchirée;  
 Armes, meubles, dessins, plâtres, marbres, tableaux,  
 Giotto, Cimabue, Ghirlandaio, que sais-je?  
 Reynolds près de Hemskerk, Watteau près de Corrège,  
 Pérugin entre deux Vanloos.<sup>8</sup>

Le "monde fantastique" décrit par Gautier se trouve clairement placé sous le signe de la peinture – les époques, les styles et les pays se mélangent.

Dans *Albertus* et *Onuphrius*, Gautier utilise également un style plastique, pittoresque, qui tend autant que possible à

6 Il revendique souvent, par exemple dans son récit de voyage en Italie, le statut de "poète plastique" (*Voyage en Italie*, Genève, Slatkine, 1978, p. 164).

7 Il s'agit du titre d'un ses recueils de critique d'art, publié en 1880.

8 Théophile Gautier, *Albertus*, op. cit., LXXVI, p. 190.

“faire voir” une situation diabolique. C’est par exemple le cas lors de la description colorée de la demeure de la sorcière Véronique:

Poudreux entassement de machines baroques  
 Dont l'oeil ne peut saisir les contours équivoques,  
 Et de bouquins, sans titre en langage chrétien!  
 Tohu-bohu! Chaos où tout fait la grimace,  
 Se déforme, se tord, et prend une autre face;  
 Glace vue à l'envers où l' on ne connaît rien,  
 Car tout est transposé. Le rouge y devient fauve,  
 Le blanc noir, le noir bleu;<sup>9</sup>

Les “machines baroques” sont pulvérisées et les couleurs s’entremêlent et se métamorphosent au point de troubler l’œil dans cet univers singulier où “tout est transposé”.

La scène d’*Onuphrius* durant laquelle le peintre réalise le portrait de son amie Jacintha donne également lieu à un exercice de transposition d’art. Le tableau en cours est décrit en détail et avec le souci de l’adjectif de couleur le plus précis:

[...] il se mit à l'oeuvre: pendant une heure environ tout alla bien.  
 Le sang commençait à courir sous les chairs, les contours se dessinaient, les formes se modelaient, la lumière se débrouillait de l'ombre, une moitié de la toile vivait déjà.  
 Les yeux surtout étaient admirables; l'arc des sourcils était parfaitement bien indiqué, et se fondait moelleusement vers les tempes en tons bleuâtres et veloutés; l'ombre des cils adoucissait merveilleusement bien l'éclatante blancheur de la cornée, la prunelle regardait bien, l'iris et la pupille ne laissaient rien à désirer; il n'y manquait plus que ce petit diamant de lumière, cette paillette de jour que les peintres nomment point visuel.<sup>10</sup>

Et lorsque Onuphrius tente de peindre ce point visuel, il prend un pinceau qu’il trempe “vers le sommet de sa palette dans le blanc d’argent” qui s’élève “à côté des ocres et des terres de Sienne”.<sup>11</sup> Ainsi, non seulement la description de la

9 *Ibid.*, XI, p. 158.

10 Théophile Gautier, *Onuphrius, ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*, *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, coll. GF, 1981, pp. 69.

11 *Ibid.*, p. 69.

toile, mais aussi celle de la palette donnent lieu à des recherches colorées.

Il y a, bien entendu, derrière la présence récurrente de la peinture dans certains textes “diaboliques”, la trace du goût marqué de Gautier pour cet art et le souci d’une écriture pittoresque et plastique. On a toutefois l’impression que, pour l’écrivain, l’activité picturale constitue principalement un cadre propice à une réflexion sur la création artistique, et avant tout sur l’inspiration diabolique.

Cette impression se confirme si l’on se penche sur l’activité des artistes peintres présentés dans *Albertus* et *Onuphrius*. En effet, Gautier exploite sur un mode singulier le thème de l’inspiration artistique diabolique. Le rapport entre le Diable et la création ne se construit pas autour du *topos* d’un pacte diabolique qui donnerait un talent supérieur à l’artiste mais qui, en contrepartie, lui coûterait la vie; Gautier élabore plutôt un autre type d’interaction entre le créateur et le Démon: les artistes entretiennent une certaine proximité avec le démon, mais en même temps, Satan peut jouer le rôle de “censeur” esthétique et “d’arbitre des élégances”.

Les liens entre les artistes et le Diable sont multiples. Ainsi, le peintre Onuphrius est un grand lecteur d’ouvrages portant sur le démoniaque: “Il ne lisait que des légendes merveilleuses et des anciens romans de chevalerie, des poésies mystiques, des traités de cabale, des ballades allemandes, des livres de sorcellerie et de démonographie”. Ces livres le coupent du monde réel et l’entraînent dans “un monde d’extase et de vision”.<sup>12</sup> Onuphrius a également un talent pictural singulier, voire fantastique qui lui permet presque de donner vie aux figures peintes. Cela apparaît surtout durant la scène où il peint le portrait de Jacintha. Si l’on reprend la longue description citée plus tôt, on observe que Gautier utilise plusieurs expressions soulignant la vie qui se dégage du tableau: le sang qui commence à “courir sous les chairs”, la lumière qui se détache de l’ombre, la prunelle qui regarde, la cornée qui est d’une “éclatante blancheur”, et bien sûr la “moitié de toile” qui est déjà vivante. Même si le démon parvient ensuite à endommager l’œuvre d’Onuphrius pour se venger d’une autre toile, le pein-

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 72.



tre arrive à tisser dans sa peinture des liens quasi démiurgiques entre le réel et l'art.

Albertus, de son côté, est présenté comme un artiste profondément orgueilleux, qui désire rivaliser avec Dieu quant au pouvoir de création:

Notre héros avait, comme Eve sa grand-mère  
Poussé par le serpent, mordu la pomme amère,  
Il voulait être dieu.<sup>13</sup>

Dans cette optique là aussi démiurgique, il n'est pas surprenant qu'une figure féminine qu'il a représentée picturalement "se détache" de son cadre et "scintille"<sup>14</sup> dans son atelier.

Comme pour souligner l'inspiration potentiellement diabolique de ces peintres, les lieux occupés par Albertus et Onuphrius sont placés sous le signe du fantastique. On a déjà noté que l'atelier d'Albertus est "un monde fantastique", "un univers à part qui ne ressemble en rien à notre monde à nous", c'est un lieu "où tout parle aux regards, où tout est poétique".<sup>15</sup> Quant à Onuphrius, il entretient un rapport étrange avec l'espace qui l'entoure:

Vous l'auriez mis dans une chambre carrée et blanchie à la chaux sur toutes ses parois, et vitrée de carreaux dépolis, il aurait été capable d'y voir quelque apparition étrange tout aussi bien que dans un intérieur de Rembrandt inondé d'ombres et illuminé de fausses lueurs, tant les yeux de son âme et de son corps avaient la faculté de déranger les lignes les plus droites, et de rendre compliquées les choses 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.

"L'apparition étrange" située dans un "intérieur de Rembrandt" fait évidemment songer à la célèbre eau-forte de ce peintre dans laquelle Faust voit apparaître devant lui un disque lumineux contenant des inscriptions mystérieuses<sup>16</sup> – eau-forte qui illustre d'ailleurs la première édition du *Faust* de Goethe.

13 Théophile Gautier, *Albertus*, op. cit., LXXI, p. 188.

14 *Ibid.*, LXXVIII, p. 191.

15 *Ibid.*, LXXVI, p. 190.

16 Rembrandt Van Rijn, *Faust*, 1650-52, eau-forte, pointe sèche et burin.



Chez Gautier, Satan n'apparaît toutefois pas uniquement comme une figure qui inspire, attire ou fascine les créateurs. A plusieurs reprises, le Diable intervient sur un acte artistique ou sur une œuvre pour souligner le manque de goût d'un peintre ou les faiblesses d'un comédien. A ce moment, le personnage diabolique est présenté comme un esthète garant de la création artistique, comme un critique d'art qui juge et corrige.

C'est ainsi le Diable qui enlaidit une toile d'Onuphrius, en raison d'un autre tableau dans lequel le démon a été représenté de façon ridicule. Le jeune peintre a effectué peu de temps auparavant "un tableau de saint Dunstan tenant le Diable par le nez avec des pincettes rouges", et il finit par comprendre que c'est "pour avoir été représenté par lui dans une position aussi humiliante" que Satan lui fait "ces petites niches".<sup>17</sup> Autrement dit, si le Démon empêche Onuphrius d'achever un tableau de sa fiancée, ce n'est pas pour voler son âme,<sup>18</sup> mais pour se venger de ce qu'il juge être une faute de goût artistique.

Dans *Deux acteurs pour un rôle*, la situation est diverse mais les motivations du Diable sont identiques: c'est parce qu'il n'est pas satisfait d'une prestation artistique – ici théâtrale – qu'il intervient et prend la place d'Henrich sur scène.

Comme pour souligner cette position d'esthète qui intervient pour juger et "corriger" les créateurs, Satan apparaît explicitement comme un dandy dans *Albertus*. Lorsque, dans la dernière partie du texte, Albertus rencontre finalement le Diable, Gautier le présente comme un "Belzébuth dandy", un "élégant portant l'impériale et la fine moustache" et qui aurait fait "avec son ton tranchant, son air aristocrate, et son talent exquis pour mettre sa cravate, dans les salons un grand effet". Le texte rattache même explicitement Satan à la mode "démoniaque" qui touche les arts en France, l'écrivain précisant: "on eût dit qu'il sortait de voir *Robert le Diable*".<sup>19</sup>

17 Théophile Gautier, *Onuphrius*, op. cit., p. 76.

18 Onuphrius en est d'ailleurs conscient: "mais quel intérêt Belzébuth pouvait-il avoir à le persécuter? était-ce pour avoir son âme? ce n'est pas la manière dont il s'y prend" (*ibid.*, p. 76).

19 Théophile Gautier, *Albertus*, op. cit., CXIV, p. 209.

Derrière le traitement particulier que Gautier fait subir au thème de la relation entre Satan et l'artiste perce une légère ironie vis-à-vis du goût satanique propre à l'époque; si les dandys se déguisent en diable, pourquoi le Diable ne pourrait-il pas faire de même? Au-delà de cette ironie, Gautier tient pourtant un discours esthétique qui s'inscrit parfaitement dans la théorie de "l'art pour l'art" qu'il défend dans les années 1830, en particulier dans les Préfaces d'*Albertus* et de *Mademoiselle de Maupin*. Selon Gautier, l'art n'a que faire de morale ou de préoccupation religieuse, mais doit résolument viser à la beauté. Il regrette par exemple que la mode soit désormais "d'être vertueux et chrétien".<sup>20</sup> Dans cette optique, l'écrivain semble considérer que le goût pour le satanisme est tout à fait acceptable chez un artiste, du moment que cet attrait est assumé avec talent. Dans le cas contraire, le Démon lui-même, sous la forme d'un dandy, viendra défendre l'art.

### La beauté du Diable

Les liens établis par Gautier entre l'art et le Diable ne se limitent pas à la question de la création artistique; ils impliquent également une réflexion sur la beauté féminine, et en particulier sur les interactions entre cette beauté et des modèles picturaux.

L'écrivain met volontiers l'accent sur la beauté séduisante des femmes diaboliques. Ces dernières sont d'une telle beauté qu'elles parviennent à séduire et à damner les hommes, et, qui plus est, leur jeunesse trouble les liens entre la vie et la mort. La sorcière d'*Albertus*, horriblement vieille, reprend les traits d'une belle jeune femme, tandis que la superbe Clarimonde, dont est amoureux le narrateur de *La Morte amoureuse*, se révèle être une morte vivante âgée de plusieurs siècles.

Certes, en utilisant le motif de la beauté satanique, Gautier reprend à nouveau un motif traditionnel de la tentation maléfique. Toutefois, Gautier déplace les enjeux de ce *topos*. En

20 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 47.

effet, la beauté diabolique qui se dégage de ces femmes n'est pas nécessairement condamnable ni condamnée par Gautier. Dans la logique de "l'art pour l'art", qui rejette la morale au profit de la beauté et de la sensualité, une beauté diabolique peut être, du moins partiellement, louée et appréciée.

Le récit fantastique *Omphale*, qui date lui aussi des années 1830, fournit un bon exemple de cette position esthétique. Lorsqu'une belle femme "surgit" hors d'une tapisserie et interpelle le narrateur, celui-ci la prend pour le Diable. Il s'agit en fait plus d'une apparition fantomatique que d'une figure satanique, mais l'orientation argumentative de la réponse donnée par la jeune femme est intéressante: "Tu conviendras que je ne suis pas trop noire pour un diable, et que si l'enfer était peuplé de diables faits comme moi, on y passerait son temps aussi agréablement qu'au paradis". Elle montre alors son corps, dont la beauté fait dire au narrateur: "vous seriez le Diable en personne, je n'aurais plus peur".<sup>21</sup> Chez Gautier, le goût pour la beauté sensuelle du corps prend le dessus sur la peur vis-à-vis d'une figure diabolique, comme si la beauté de ces femmes pouvait en quelque sorte rédimer leur nature démoniaque.

L'écrivain renforce parfois l'ambiguïté de ces figures diaboliques en les plaçant entre le monde satanique et l'univers angélique. Cela est particulièrement évident au cours de la première description de Clarimonde dans *La Morte amoureuse*. C'est Romuald, narrateur intradiégétique, qui prend en charge cette description, et bien qu'il ignore à ce moment la nature proprement vampirique de la jeune femme, les termes qu'il choisit suggèrent le statut étrange du personnage féminin. Tout d'abord, Clarimonde est présentée de façon extrêmement positive, via des hyperboles et un champ lexical qui combine le divin et le royal:

Oh! comme elle était belle! Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la Madone, n'approchent même pas de cette fabuleuse réalité [...] on aurait dit une reine avec son diadème;

21 Théophile Gautier, *Omphale, Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, coll. GF, 1981, p. 109.

Mais le portait se complexifie rapidement. Dans un premier temps, la jeune femme est mise à l'écart de la race humaine, premier indice de sa nature véritable: "Quels yeux! avec un éclair ils décidaient de la destinée d'un homme; ils avaient une vie, une limpidité, une ardeur, une humidité brillante que je n'ai jamais vues à un oeil humain". Par la suite, le texte pointe explicitement l'ambiguïté ontologique de Clarimonde:

Je ne sais si la flamme qui les illuminait [ses yeux] venait du ciel ou de l'enfer, mais à coup sûr elle venait de l'un ou de l'autre. Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux; elle ne sortait certainement pas du flanc d'Ève, la mère commune.<sup>22</sup>

Le choix des termes laisse à penser que Romuald perçoit déjà la nature partiellement maléfique de Clarimonde – quelques pages plus loin il note que la main de la jeune femme est "froide comme la peau d'un serpent" et que pourtant elle le brûle "comme la marque d'un fer rouge"<sup>23</sup> –, mais le protagoniste ne parvient pas pour autant à se détacher du charme de la jeune femme.

La beauté de ces figures féminines sataniques est d'autant plus complexe qu'elle est rattachée par Gautier à l'art pictural. Dans le corpus "diabolique", c'est *Albertus* qui montre le mieux cet enchevêtrement du réel et de l'art pictural, cette interaction particulière entre un personnage féminin et une figure peinte. En vue de séduire Albertus, la sorcière Véronique choisit de modifier son aspect et de prendre les traits d'une jeune Vénitienne dont le jeune homme était amoureux et qui a été tuée par son mari, mais dont Albertus a fait un portrait qui décore toujours son atelier. Ce n'est donc pas à la figure féminine réelle que renvoie le "masque" pris par Véronique, mais à la représentation picturale qu'en a fait Albertus. Et bien évidemment, le personnage masculin est tellement séduit par cette "copie" inspirée de la peinture qu'il tombe sous le charme de la sorcière.

Comme si cet étrange épisode de séduction ne suffisait pas à prouver la puissance de l'art pictural, Gautier rajoute dans

22 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse, Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, coll. GF, 1981, pp. 119-120.

23 *Ibid.*, p. 123.

un douzain ultérieur un commentaire ironique sur les pouvoirs de la nature. Le poète feint de défendre la nature au détriment des grands maîtres de la peinture:

Il n'en fut pas ainsi. – La dame était si belle  
 Qu'un saint du paradis se fût damné pour elle.  
 – Un poète amoureux n'aurait pas inventé  
 D'idéal plus parfait. – *O nature! nature!*  
 Devant ton oeuvre, à toi, qu'est-ce que la peinture?  
 Qu'est-ce que Raphaël, ce roi de la beauté?  
 Qu'est-ce que le Corrège et le Guide et Giorgione,  
 Titien, et tous ces noms qu'un siècle à l'autre prône?  
 O Raphaël! Crois-moi, jette là tes crayons;  
 Ta palette, ô Titien! -Dieu seul est le grand maître,  
 Il garde son secret et nul ne le pénètre,  
 Et vainement nous l'essayons.<sup>24</sup>

Pourtant, la situation narrative illustre non pas l'œuvre de la nature mais celle de l'art et du Démon. De plus, lorsque Gautier met en balance l'art de Titien ou de Raphaël avec les créations de la nature, on sait parfaitement de quel côté il penche. L'ironie perce également dans le ridicule des conseils donnés à Raphaël et à Titien, tout comme dans le commentaire final louant le pouvoir de Dieu – et ce au cœur d'un texte résolument placé sous le signe des séductions diaboliques.

Il n'est pas étonnant que Gautier rapproche certaines femmes sataniques du monde de la peinture – dans sa production littéraire, l'auteur de *Mademoiselle de Maupin* utilise souvent des références ou des comparaisons picturales pour décrire le charme des figures féminines. Il est pourtant intéressant de relever que, plus précisément, les figures féminines diaboliques se rapprochent de ce que Gautier considère comme le type de beauté picturale vénitienne par excellence: la femme blonde aux yeux sombres. L'écrivain loue tout particulièrement ce canon esthétique vénitien dans ses textes des années 1830, par exemple dans *Fortunio* (1837) où le personnage principal explique préférer ses Titien à la belle courtisane Musidora, et précise n'avoir aimé “que cette belle fille qui est là-

<sup>24</sup> Théophile Gautier, *Albertus*, *op. cit.*, CI, p. 203.

haut couchée au-dessus de cette porte, dans son lit de velours rouge”, une belle fille précisément blonde et aux yeux noirs.<sup>25</sup>

On rencontre dans les textes “diaboliques” deux beautés blondes aux yeux sombres, qui sont de surcroît vénitiennes: Véronique et Clarimonde. Certes, la femme vénitienne véhicule une idée de séduction et de luxure; toutefois, le choix de Gautier n’est pas uniquement motivé par le *topos* de la courtisane vénitienne, mais traduit également une obsession esthétique personnelle.

On a noté le complexe mouvement entre l’art et le réel mis en place dans *Albertus*: afin de séduire Albertus, Véronique prend les traits d’une belle Vénitienne dont le jeune peintre a autrefois fait le portrait. Si on observe certains détails du texte, on peut voir que Véronique se métamorphose plus précisément en une Vénitienne blonde aux yeux noirs. Dans le douzain qui décrit le tableau dont la sorcière s’inspire, il est précisé que la jeune femme peinte est “claire sur un fond brun”.<sup>26</sup> Puis, au moment où Albertus tombe sous le charme de Véronique, il est dit que la sorcière a les yeux qui brillent “d’un feu sombre”.<sup>27</sup> Ainsi, après avoir modelé sa beauté sur celle de la Vénitienne “claire”, Véronique ajoute la touche “finale” au type pictural loué par Gautier: les yeux noirs.

Dans *La Morte amoureuse*, les charmes de la diabolique Clarimonde se rattachent également aux canons de la peinture vénitienne. Avant tout, lorsque Romuald voit pour la première fois apparaître la jeune femme dont il va tomber amoureux, il remarque immédiatement la couleur de ses cheveux: “Elle était assez grande, avec une taille et un port de déesse; ses cheveux, d’un blond doux, se séparaient sur le haut de sa tête et coulaient sur ses tempes comme deux fleuves d’or”.<sup>28</sup> Ce “blond doux” renvoie évidemment à la teinte “traditionnelle” de la Vénitienne représentée par Titien et Giorgione.

25 Théophile Gautier, *Fortunio et autres nouvelles*, Lausanne, L’Age d’homme, coll. Romantiques, 1977, p. 41.

26 Théophile Gautier, *Albertus*, *op. cit.*, LXXVIII, p. 191.

27 *Ibid.*, XCV, p. 200.

28 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, *op. cit.*, p. 120.



Quelques lignes plus loin, au moment où Romuald évoque le regard de Clarimonde, le texte tisse à nouveau un lien, cette fois plus camouflé, avec le modèle pictural vénitien:

[...] son front, d'une blancheur bleuâtre et transparente, s'étendait large et serein sur les arcs de deux cils presque bruns, singularité qui ajoutait encore à l'effet de prunelles vert de mer d'une vivacité et d'un éclat insoutenables. Quels yeux! avec un éclair ils décidaient de la destinée d'un homme; ils avaient une vie, une limpidité, une ardeur, une humidité brillante que je n'ai jamais vues à un oeil humain;<sup>29</sup>

Certes, les prunelles de la jeune femme sont vertes, mais cette tonalité verte se combine avec des cils bruns – d'ailleurs, le narrateur relève le contraste singulier existant entre l'aspect sombre de ses yeux et la blancheur de son visage.

La seconde partie du texte complète le rapprochement entre Clarimonde et l'univers vénitien. Romuald est devenu prêtre, mais la jeune femme vient le trouver en rêve et lui propose de partir avec elle. À partir de ce moment, le rêve et la réalité se confondent dans l'esprit de Romuald:

À dater de cette nuit, ma nature s'est en quelque sorte dédoublée, et il y eut en moi deux hommes dont l'un ne connaissait pas l'autre. Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre. Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion.<sup>30</sup>

Et c'est à Venise que Clarimonde emmène le jeune homme:

Toujours est-il que j'étais ou du moins que je croyais être à Venise; je n'ai pu encore bien démêler ce qu'il y avait d'illusion et de réalité dans cette bizarre aventure. Nous habitons un grand palais de marbre sur le Canaleio, plein de fresques et de statues, avec deux Titien du meilleur temps dans la chambre à coucher de la Clarimonde, un palais digne d'un roi. Nous avions chacun notre gondole et nos barcarolles à notre livrée, notre chambre de musique et notre poète.<sup>31</sup>

29 *Ibid.*, p. 120.

30 *Ibid.*, p. 143.

31 *Ibid.*, p. 143.



Gautier transforme ainsi “concrètement” la blonde aux yeux sombres Clarimonde en une séduisante Vénitienne. D’ailleurs, comme pour souligner la source picturale de son type de beauté, Clarimonde occupe une chambre décorée de deux toiles de Titien. Ce dernier détail crée un écho décalé par rapport à la situation de *Fortunio* où la toile peinte par Titien dépassait en charme le personnage de Musidora; dans *La Morte amoureuse*, la femme réelle n’est plus opposée négativement aux figures d’un grand peintre, elle paraît être au même niveau de beauté que les personnages peints présents dans sa chambre.

Il est évident qu’*Albertus* et *La Morte amoureuse* illustrent le goût de Gautier pour le type de beauté célébré par le XVI<sup>e</sup> siècle vénitien – on peut se demander si c’est pour séduire le protagoniste, ou plutôt l’auteur, que ces femmes sont dotées de cette blondeur et de ces yeux sombres. Mais il faut pousser la réflexion plus loin, afin de voir comment se met en place le rapport entre œuvre picturale et réalité diégétique.

Georges Poulet s’est livré à une étude du thème de la “blonde aux yeux noirs” dans l’œuvre des années 1830 de Théophile Gautier et de son ami Gérard de Nerval.<sup>32</sup> Il observe que de nombreux personnages de Gautier rêvent à ce genre de beauté, mais que peu de textes mettent “concrètement” en scène une belle blonde aux yeux noirs. Poulet se concentre sur *Mademoiselle de Maupin* et sur *La Toison d’or* afin de montrer que dans ces deux récits s’effectue “la mutation du type imaginaire [de beauté] en un être de chair”. Cette mutation, qui s’accompagne parfois d’une “altération du type”,<sup>33</sup> se caractérise par la “reconnaissance” dans le réel d’une figure rêvée et par un souci marqué de rendre vraisemblable la présence de ces femmes “dans l’univers des choses sensibles”.<sup>34</sup> Poulet relève également que Gautier mène dans sa jeunesse une quête afin de véritablement rencontrer une beauté proche du modèle pictural vénitien, mais que cette re-

32 Georges Poulet, “Nerval, Gautier et la blonde aux yeux noirs”, *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, José Corti, 1985, pp. 83-134.

33 Ainsi, dans *Mademoiselle de Maupin*, D’Albert parle d’un “motif de Giorgione exécuté par Rubens” (Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 96).

34 Georges Poulet, op. cit., p. 103.

cherche est infructueuse, à l'exception d'une soirée où il voit jouer sur scène l'actrice Jenny Colon – figure dont on connaît l'importance pour Nerval.

Si l'on envisage *Albertus* et *La Morte amoureuse* sous l'angle de l'étude menée par Poulet,<sup>35</sup> on constate que le contexte diabolique donne l'occasion à Gautier de créer et "d'incarner" avec une grande liberté des personnages féminins qui correspondent à son idéal esthétique. Il n'y a pas d'altération du type de la "blonde aux yeux noirs" – Véronique et Clarimonde correspondent parfaitement au modèle vénitien –, et le contexte fantastique-démoniaque des deux textes permet à l'écrivain de ne pas se soucier des contraintes de vraisemblance. De plus, l'auteur "crée" deux Vénitienes blondes et aux yeux sombres sans être passé, comme dans *Mademoiselle de Maupin* et *La Toison d'or*, par une étape où le protagoniste rêve d'une femme idéale. En outre, s'il y a une reconnaissance dans *Albertus*, c'est par rapport à une toile peinte et non pas vis-à-vis d'un idéal onirique aux contours parfois imprécis. Ainsi, en passant par le contexte diabolique, Gautier parvient non seulement à "incarner" en toute plénitude son modèle de beauté, mais aussi à mettre explicitement en rapport les figures féminines avec la peinture vénitienne.

Il y aurait donc une étrange sorte de pacte diabolique conclu par Gautier, un pacte où il ne serait pas question d'inspiration artistique directe ou indirecte, mais d'un contexte narratif qui donnerait une latitude particulière à l'écrivain pour la mise en place de certaines obsessions esthétiques – la théorie de "l'art pour l'art", et surtout l'attrait pour la "blonde aux yeux noirs". Cette démarche serait une illustration singulière et très personnelle de la formule d'*Albertus* déjà citée: "l'enfer est un ciel pour l'artiste".

35 Georges Poulet ne s'arrête pas dans son étude sur ces deux textes rattachés au diabolique.

## Abstract

In this article, I will focus on the question of the Devil in the work of Théophile Gautier, more specifically on the Devil in a corpus of four texts from the 1830s : a long poem, *Albertus*, and three short stories – *Onuphrius*, *La Morte amoureuse* and *Deux acteurs pour un rôle*. I want to show that Gautier uses the diabolical context to reflect on the process of artistic creation, and that painting plays an essential role in this reflection.

My approach is twofold. First, in order to show how Gautier uses and at the same time modifies the *topos* of the demoniac inspiration, I will examine the complex influence of Satan on some artists, especially on two painters (Albertus and Onuphrius). Secondly, I will analyze the way in which several diabolical women are characterized by Gautier according to his ideal of beauty: the Venetian Renaissance young woman with blond hair and dark eyes, depicted by Titian and Giorgione.

