

Rencontres vénitiennes : l'héritage esthétique de Gautier

Venetian encounters : Gautier's legacy of aesthetics

Christopher Bains

Volume 42, Number 3, 2011

Gautier. Comme il vous plaira

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1012019ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1012019ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bains, C. (2011). Rencontres vénitiennes : l'héritage esthétique de Gautier. *Études littéraires*, 42(3), 83–92. <https://doi.org/10.7202/1012019ar>

Article abstract

Gautier did not rush to Italy like most of the romantics ; he waited until 1850 to undertake the voyage that would become for him an artistic pilgrimage. Without a doubt, Gautier's lateness can be explained by the desire to avoid recreating a certain romantic conception of Italy. His narrative perspective in *Italia* consists of appropriating the aesthetic object through the delectation of its different parts, colors, aspects and contours. This mode of optical consumption transforms reality and dislodges the literary image from representations of commonplace reality.



Rencontres vénitiennes : l'héritage esthétique de Gautier¹

CHRISTOPHER BAINS

Artistes ! pendant que [Venise] est encore debout, et dans quelque temps d'ici ce ne sera plus qu'une ruine immense au milieu d'un marais méphitique [...] — allez, copiez-moi toutes ces façades, dessinez ces statues, faites des croquis d'après ces tableaux ; puis, quand votre mémoire sera pleine, et votre album couvert d'un bout à l'autre, si vous voulez garder votre illusion, suivez mon avis, partez vite et ne revenez plus ; et vous croirez avoir fait un beau rêve² !

Gautier ne s'est pas empressé d'aller en Italie comme la plupart des romantiques ; il attend l'année 1850 pour se rendre dans ce pays qui, pour des raisons esthétiques, s'avérera devenir pour lui un lieu de pèlerinage. Sans doute, le retard de Gautier s'explique-t-il par un désir d'éviter la recreation d'une certaine conception romantique de l'Italie. Dans *Quand voyager était un art*, Attilio Brilli explique les grandes lignes du voyage romantique :

À la différence des voyageurs du siècle des Lumières, les romantiques sont attirés par le caractère irréductible des différences de milieu, historiques, artistiques, ethniques et culturelles des pays visités, et face à l'horrible, au sublime, au pittoresque du paysage — que privilégie la nouvelle esthétique en opposition au goût de l'uniforme et du général — ce sera leur sentiment qui vibrera, semblable à la harpe éolienne — symbole romantique fameux — et qui sera motif de chant et d'exaltation³.

À travers les descriptions des paysages, des œuvres d'art, de l'architecture, des coutumes des habitants, Gautier notera les détails qui servent à construire un

1 Cet article reprend des éléments d'analyse tirés de notre manuscrit, *De l'esthétisme au modernisme*, qui paraîtra prochainement aux Éditions Champion. Sauf indication contraire, toutes les traductions dans les notes sont les miennes.

2 Théophile Gautier, « Venise », dans *Landscape français. Italie*, Paris, Louis Janet, 1833. Repris dans Théophile Gautier, *Italia : voyage en Italie*, Paris, Boîte à Documents, 1997 (éd. critique de Marie-Hélène Girard), p. 325. Toute référence à *Italia* renvoie à cette édition.

3 Attilio Brilli, *Quand voyager était un art. Le roman du grand Tour*, 2001, p. 44.

parcours énonciatif de différence. Aussi, la recherche de l'exotisme italien qui débute avec les romantiques reste-t-elle un repère perceptible tout au long des XIX^e et XX^e siècles. Ce trait caractéristique plus ou moins développé constitue le lieu commun du récit de voyage. Mais Gautier rompt nettement avec la représentation de l'*ego* romantique telle qu'elle a pu faire « vibrer » la génération précédente.

L'auteur d'*Italia* n'a pas entrepris une archéologie méticuleuse du passé vénitien : « Les allusions historiques [...] sont rares. [...] Il n'a pas, à la suite de Stendhal et de Musset, tenté de "secouer la poussière des vieilles chroniques, de raviver les souvenirs éteints"⁴ », précise Jean Richter. Aussi Gautier ne se réfugie-t-il pas dans une histoire officielle qu'il trouve déjà trop racontée. Son originalité réside ailleurs.

L'un des rendez-vous manqués de Gautier est la rencontre avec l'Anglais John Ruskin. Contemporains, les deux hommes auraient pu se croiser à Venise⁵ : Ruskin commence son retour en Angleterre en mars 1850, alors que Gautier arrive à Venise début août. Il est fort probable que la prose magistrale de Ruskin et sa mise en valeur du visuel par des croquis détaillés, correspondant à plusieurs de ses descriptions en prose, n'auraient pas déplu à Gautier. Néanmoins, Ruskin s'intéresse davantage à l'architecture de la ville et au mariage de l'Utile et du Beau, à travers sa critique de l'art de la Renaissance notamment. Gautier, pour sa part, s'émerveille devant les tableaux des maîtres, l'artifice et le spectacle qu'offre la ville.

Selon Marie-Hélène Girard, une analogie avec la photographie permet de situer l'écriture de Gautier de manière particulièrement pertinente :

En fait Gautier connaissait assez la photographie pour donner à la métaphore un sens précis, moins superficiel. C'est d'abord, nous semble-t-il, une manière de signifier sa volonté de rompre avec l'écriture des voyageurs romantiques qui se réclamaient plus ou moins explicitement d'une esthétique du sublime. Il entend, lui, cadrer autrement l'image, fixer l'instant et transcrire la réalité dans ce qu'elle a d'immédiat, de familier ou d'inattendu⁶.

L'évolution, dans l'usage de la métaphore photographique, n'est pas un hasard, mais s'inscrit dans la reconsidération du rapport de l'observateur avec l'espace, prenant en compte les innovations technologiques, comme le montre Jonathan Crary⁷. Ainsi les « épreuves photographiques » de Gautier, nous semble-t-il, iraient

4 Jean Richter « Aspects de l'italianisme de Théophile Gautier », *Micromégas*, vol. II, n° 1 (1975), p. 25.

5 Gautier nous dit : « On ne rencontrait que nous dans les églises, dans les galeries, à l'Académie des Beaux-Arts, sur la place Saint-Marc, au palais du doge, à la bibliothèque » (*Italia : voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 261).

6 Marie-Hélène Girard, « Présentation », dans Théophile Gautier, *Italia : voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 3.

7 « Au début du XIX^e siècle, la conception de l'observateur se modifie du tout au tout dans un large éventail de pratiques sociales et de branches du savoir. Pour décrire ce changement, je prendrai principalement pour fil directeur certains appareils d'optique, dont j'examinerai l'importance non pas en fonction du modèle de représentation qu'ils impliquent, mais parce qu'ils constituent le lieu du savoir et d'un pouvoir qui s'exercent directement sur le corps de l'individu » (Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, traduit de l'anglais par Frédéric Maurin, 1994, p. 28).

au-delà d'une démarche généralisée visant la *mimêsis*. Nous dirions alors que Gautier confirme ici la multiplicité d'outils optiques qui marque son approche péripatétiquede voyageur : « En six semaines, nous avons usé trois lorgnons, abîmé une jumelle, perdu une longue-vue. Jamais personne ne se livra à une pareille débauche d'œil⁸ ». Le regard de Gautier consiste en une appropriation de l'objet à travers la délectation de ses parties composantes, ses couleurs, ses aspects et ses contours. Ce mode de consommation optique transforme le réel en l'esthétique et détourne l'image de toute interprétation du banal.

C'est ainsi que le spectateur entre dans un rapport cérébral avec l'objet, soit une « manipulation esthétique » qui quitte la reproduction mimétique de la chambre noire. Plutôt métonymique, le regard de Gautier s'approprie un détail — architectural, pictural, sculptural, mythique, historique, sociétal, etc. — comme représentation d'un ensemble des valeurs vénitiennes. Apportant une juste valeur de différence — beauté, mystère, charme et surtout dépaysement — le détail renvoie à « l'harmonie vénitienne⁹ », sans pour autant impliquer une signification latente. Par exemple, lorsque Gautier opère le rapprochement entre son regard de critique sur Venise et celui qu'il porte sur un « être chéri » qu'il va quitter pour toujours, il insiste, une fois encore, sur le détail extérieur qui fait la différence :

On le regarde longtemps, fixement, douloureusement, pour bien se graver ses traits dans la mémoire ; on se sature de ses aspects, on l'étudie sous tous ses jours, on remarque ses petits signes particuliers, le grain de beauté près de la bouche, la fossette de la joue ou de la main ; on note les inflexions et les mélodies de sa voix¹⁰.

Ces clichés du détail et les « impressions » provoquées chez l'observateur caractérisent l'esthétisme naissant, anticipant ce que Walter Pater appellera bien plus tard la « critique esthétique¹¹ ».

Louant la justesse de son regard et la perfection de son ton, Henry James a su apprécier l'originalité de Gautier dans ses livres de voyage. Par son style limpide, son traitement des sujets et ses mentions de Gautier dans *Italian Hours*, James fait preuve d'une bonne connaissance d'*Italia*. Mais tout en relevant les traits caractéristiques d'une écriture esthétique dont lui-même subit l'influence¹², James ne resitue pas Gautier dans le contexte qui est le sien, celui de l'esthétisme : il loue, d'une part, le

8 Théophile Gautier, *Italia : voyage en Italie, op. cit.*, p. 261.

9 *Ibid.*, p. 263.

10 *Ibid.*, p. 260.

11 Comparons par exemple la citation de Gautier avec le passage suivant : « *Every moment some form grows perfect in hand or in face ; some tone on the hills or the sea is choicer than the rest ; some mood of passion or insight or intellectual excitement is irresistibly real and attractive to us, — for that moment only* » (Walter Pater, *The Renaissance. Three Major Texts*, 1986, p. 219). « À chaque instant une forme donnée atteint la perfection dans la main ou dans la figure ; une tonalité des collines ou de la mer est plus raffinée que les autres ; un accès de passion, une intuition ou une excitation intellectuelle acquièrent une réalité et une séduction irrésistibles pour un instant seulement. »

12 Voir sur ce sujet l'étude de Jonathan Freedman, *Professions of Taste : Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture*, Stanford, Stanford University Press, 1990.

brio et la grâce de la phrase gautiérienne¹³, tout en déplorant, d'autre part, l'aridité morale et philosophique de l'auteur¹⁴. En réalité, l'ambivalence de James met en lumière un des paradoxes inhérents à l'esthétisme, selon lequel c'est par l'extérieur qu'on parvient à cerner l'objet dans son essence.

Aux antipodes de James, Oscar Wilde, dans la préface de *The Picture of Dorian Gray*, s'exalte devant l'esthétisme de Gautier. Dans ce roman célèbre pour son décadentisme, le narrateur donne sans réserve son approbation au poème « Variations sur le Carnaval de Venise¹⁵ » :

How exquisite they were ! As one read them, one seemed to be floating down the green water-ways of the pink and pearl city, seated in a black gondola with silver prow and trailing curtains. The mere lines looked to him like those straight lines of turquoise-blue that follow one as one pushes out to the Lido. The sudden flashes of colour reminded him of the gleam of the opal-and-iris-throated birds that flutter round the tall honeycombed Campanile, or stalk, with such stately grace, through — the dim, dust-stained arcades. Leaning back with half-closed eyes, he kept saying over and over to himself :

“Devant une façade rose,
Sur le marbre d'un escalier.”

The whole of Venice was in those two lines. He remembered the autumn that he had passed there, and a wonderful love that had stirred him to mad, delightful follies. There was romance in every place. But Venice, like Oxford, had kept the background for romance, and, to the true romantic, background was everything, or almost everything¹⁶.

-
- 13 James ne se risque pas à une description de la basilique Saint-Marc ; il préfère renvoyer le lecteur à *Italia* : « *I must not, however, speak of St. Mark's as if I had the pretension of giving a description of it or as if the reader desired one. The reader has been too well served already. [...] Open the Stones of Venice, open Théophile Gautier's Italia, and you will see.* » (Henry James, *Italian Hours. Collected Travel Writings : the Continent*, 1993, p. 294). « Je ne dois pourtant pas parler de la basilique Saint-Marc comme si j'avais la prétention de la décrire ou même comme si le lecteur me demandait de le faire. Le lecteur a déjà été trop bien servi. [...] Ouvrez *The Stones of Venice*, ouvrez *Italia* et vous verrez. »
- 14 « *There is the oddest contrast between his descriptive brio and grace and the feeble note of reflection which from time to time crops through it* » (Henry James, « Théophile Gautier », article de la *Nation* (25 janvier 1872), repris dans *Literary Criticism : French Writers, Other European Writers, The Preface to New York Edition*, 1984, p. 355). « Il y a le contraste le plus singulier entre son brio descriptif et sa grâce, et le ton faible de sa réflexion qui en surgit de temps en temps. »
- 15 Avant même d'aller à Venise, Gautier commence à développer son propre imaginaire vénitien dans le poème « Variations sur le Carnaval de Venise » (1849). L'aspect dominant de ces « avant-impressions » vénitienes tourne autour de la mise en scène de personnages spectaculaires à la fois littéraires et plastiques. Le bal tient une place privilégiée chez Gautier, lieu du factice et du raffinement, deux conditions préalables de l'esthétique gautiérienne.
- 16 « Comme ils étaient délicieux ! Quand on les lisait, on avait l'impression de flotter le long des verts canaux de la cité de perle et de rose, assis dans une gondole noire à la proue d'argent et aux rideaux traînants. Ces simples vers étaient pour lui comme ces lignes droites, bleu turquoise, qui nous suivent quand on avance en direction du Lido. Les éclairs de couleur soudains lui rappelaient l'éclat des oiseaux à la gorge d'opale et d'iris qui volètent

L'incantation religieuse des deux vers de Gautier sert de point de départ à un voyage sensuel et résume poétiquement l'ensemble de l'esthétisme que représente Venise pour le narrateur, « *The whole of Venice was in those two lines* ». À partir de ce souvenir littéraire, le narrateur se complaît dans l'évocation hypnotique d'une sensualité et des sentiments antérieurs qui ressurgissent dans le présent « *a wonderful love that had stirred him to mad, delightful follies* ». À la différence de Henry James, qui ne peut voir de moralité dans un art purement extérieur, Wilde ne peut envisager l'immoralité dans un esthétisme grâce auquel le cadre et l'essence du lieu ne font qu'un. Gautier anticipe les esthètes tels Wilde, Barrès, Gide et Bourget qui préfèrent le charme de la population italienne et l'enchantement des lieux au sublime et au lyrisme romantiques¹⁷.

L'extériorité vénitienne

Écrire Venise, c'est alors rendre compte des choses, des matières et des aspects d'un point de vue extérieur. Cette manifestation textuelle qu'on appelle « extériorité » — style particulier, mode d'écriture avec ses propres règles — nous aide à situer Gautier au sein de la série des grands voyageurs du XIX^e siècle¹⁸. Venise pour Gautier est vivante et respire ; nous sommes loin de la « ville bibelot¹⁹ » décrite par Zola. Les propos sur Saint-Marc rapportent les impressions « d'éblouissement et de vertige²⁰ » d'« une caverne d'or incrustée de pierreries, splendide et sombre, à la fois étincelante et mystérieuse²¹ ». De même, le Grand Canal est évoqué pour son « spectacle si beau, si bizarre et si féérique²² ». Les Vénitiens eux-mêmes ne sont pas rendus avec moins de couleur ; en effet, Gautier est constamment fasciné par la physionomie du peuple et par leurs costumes²³. Aussi le narrateur affirme-t-il avoir

autour du campanile aux rayons de miel, ou qui déambulent, avec une grâce si altière, le long des arcades sombres et poussiéreuses. Penché en arrière, les yeux mi-clos, il se répétait encore et encore : *Devant une façade rose / Sur le marbre d'un escalier*. Venise était toute entière dans ces deux vers. Il se remémorait l'automne qu'il avait passé là-bas, et un amour merveilleux qui avait éveillé en lui des folies délicieuses. La romance était partout. Mais Venise, comme Oxford, avait réservé l'environnement à la romance, et pour le vrai romantique l'environnement était tout, ou presque tout » (Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray. The Collected Works of Oscar Wilde*, 1993, vol. XII, p. 265).

17 Pierre Milza remarque cet intérêt de l'Italie pour les esthètes : « Les esthètes, de Barrès à Gide et à Bourget [...] répandent dans le public l'image d'un pays d'enchantement, où rien ne vient altérer le plaisir du voyageur » (*Français et Italiens à la fin du XIX^e siècle : aux origines du rapprochement franco-italien de 1900-1902*, 1981, p. 355).

18 Byron, Shelley, Fenimore Cooper, George Sand, James et Ruskin parmi d'autres.

19 *Italiens : anthologie des voyageurs français aux XVIII^e et XIX^e siècles*, édition établie par Yves Hersant, 1988, p. 372.

20 Théophile Gautier, *Italia : voyage en Italie*, op. cit., p. 111.

21 *Ibid.*, p. 110.

22 *Ibid.*, p. 131.

23 Comme le marchand de friture : « Le friturier, qu'on nous pardonne ce néologisme nécessaire dans un voyage en Italie, est un grand et gros gaillard pansu, joufflu, espèce d'Hercule obèse, type de Palforio, aux joues écarlates, au nez de perroquet, aux oreilles ornées de boucles, aux luisants cheveux noirs frisés par petites mèches, comme de la peau d'Astracan » (Théophile Gautier, *Italia : voyage en Italie*, op. cit., p. 148).

fait « en conscience notre métier de voyageur²⁴ », ce dernier consistant à raconter une expérience personnelle, mais toujours visuelle, de Venise : le regard porte sur l'extérieur des objets, des tableaux, de l'architecture :

En lisant les récits des voyageurs, il nous est arrivé de souhaiter des détails plus précis, plus familiers, plus tracés sur le vif, des remarques plus circonstanciées sur ces mille petites différences qui avertissent qu'on a changé de pays [...]²⁵.

Les termes *détails, précis, familier, circonstanciés, petites différences* témoignent de la priorité accordée à l'analyse du monde extérieur. Le narrateur est à la recherche du détail réel conforme ou non à son « architecture intérieure ». Cette dialectique obligée entre l'intérieur et l'extérieur dans la création littéraire favorise chez Gautier le tangible et le visible. Ce regard n'entend cependant pas être objectif, mais maintenir une distance esthétique avec l'objet décrit²⁶.

Dans les récits de voyage, la primauté de cette interaction de l'auteur avec la réalité rend inévitable la mise en scène de l'auteur par lui-même. Les « notes de voyage » révèlent le parcours du narrateur :

Nous ne sommes pas de ceux dont la joie ou la tristesse importe au monde, et si nous usons quelquefois de notre personnalité dans ces notes de voyage, c'est comme moyen de transition et pour éviter des embarras de formes ; et puis il n'est pas sans intérêt de mêler à la Venise du rêve la Venise de la réalité²⁷.

Cette métalepse reste ici formelle, suivant les conventions de genre du récit de voyage qui régissent le point de vue narratif. La présence de la personne / personnalité de l'auteur se limite souvent ainsi dans *Italia* à des commentaires métadiscursifs sur le statut du texte, ou peut être assimilée à des « moyens » formels tels que la transition, la conclusion, le développement, la mise en scène, etc.

Le déploiement d'un réseau intertextuel renvoie, une fois encore, à une réalité extérieure à l'auteur de récit de voyages. Il s'agit ici d'un interlude « fantastique » :

Un maigre chien noir, qui jaillit subitement de l'ombre comme un diable d'un joujou à surprise, se mit en nous voyant à pousser des aboiements furieux et plaintifs, comme déshabitué de l'aspect de l'homme. Il nous suivit quelque temps, traçant autour de nous des lacets à la façon du barbet dans la promenade de Faust et de Wagner. Mais le regardant fixement, nous lui dîmes comme Goethe : « Animal immonde tu as beau brailler et ouvrir ta gueule, tu n'avaleras jamais notre monade ». Ce discours parût l'étonner, et, se voyant découvert, il disparut en poussant un hurlement douloureux. Était-ce un chien, était-ce une larve ? C'est un point que nous aimons mieux laisser dans un vague prudent²⁸.

24 *Ibid.*, p. 261.

25 *Ibid.*, p. 262.

26 Rodolphe Christin avance l'idée d'une rupture entre l'attitude esthétique et la description : « Mais si l'attitude esthétique s'ancre dans la distanciation pour provoquer ensuite un état fusionnel, la description, elle, exige le maintien d'une ferme différenciation entre le sujet et l'objet » (*L'imaginaire voyageur ou l'expérience exotique*, 2000, p. 65).

27 Théophile Gautier, *Italia : voyage en Italie, op. cit.*, p. 138.

28 *Ibid.*, p. 214.

Par l'emploi de références culturelles et de la citation, le « rêve » est ici, paradoxalement, *extériorisé*, puisque Gautier invoque un code fantastique propre aux œuvres artistiques (Goethe, Hoffmann, Wagner, Heine), autrement dit à la tradition esthétique du romantisme allemand. Ainsi la citation fait parler Goethe à la place du narrateur. Il s'agit d'une réflexivité et d'une structuration narrative qui permettent de sortir de l'anecdote personnelle, par le mélange, la juxtaposition et la re-énonciation. Ainsi, l'intertextualité permet au narrateur de rester dans le « vague prudent » du fantastique, et d'éviter le « hurlement douloureux » de son intériorité.

Image et culte

Gautier a toujours souhaité s'exiler, non pas dans l'isolement de la nature ou l'anonymat de la foule, mais dans une expérience esthétique que seules certaines villes pouvaient offrir :

Chaque homme poète ou non, se choisit une ou deux villes, patries idéales qu'il fait habiter par ses rêves, dont il se figure les palais, les rues, les maisons, les aspects, d'après une architecture intérieure, à peu près comme Piranèse se plaît à bâtir avec sa pointe d'aquafortiste des constructions chimériques, mais douées d'une réalité puissante et mystérieuse. Qui jette les fondations de cette ville intuitive ? Il serait difficile de le dire. Les récits, les gravures, la vue d'une carte de géographie, quelquefois l'euphonie ou la singularité du nom, un conte lu quand on était tout jeune, la moindre particularité : tout y contribue, tout y apporte sa pierre²⁹.

Il s'agit non pas d'un endroit réel, mais d'un lieu chimérique propice à l'esthétisme, un rêve prémonitoire fondé sur une « architecture intérieure des récits, gravures, une carte de géographie et l'euphonie du nom » ; tous ces éléments représentant une image, qu'elle soit visuelle, narrative ou poétique, susceptible au dépouillement littéraire : « nous ne connaissons encore Venise que par cette image tracée dans la chambre noire du cerveau, image souvent si arrêtée que l'objet même l'efface à peine³⁰ ». Venise est ainsi l'objet d'un retour et d'une initiation pour le poète : retour aux origines d'un art esthétique, initiation à l'expérience personnelle du voyageur. Le littéraire et le plastique trompent le réel, révélant l'existence d'un regard visionnaire opposé à toute espèce de daguerréotype verbal.

Une même mise en valeur de l'image visuelle est en jeu lorsque Gautier se rend à la basilique Saint-Marc, pour y découvrir un vaste lieu de conservation iconographique qu'il qualifie de « livre d'images » :

Près de l'image se trouve le texte : partout montent, descendent, circulent des inscriptions, des légendes, en grec, en latin, des vers léonins, des versets, des sentences, des noms, des monogrammes, échantillons de la calligraphie de tous les pays et de tous les temps ; partout la lettre noire trace ses jambages sur la page d'or, à travers le bariolage de la mosaïque : c'est plutôt encore le temple du Verbe que l'église de Saint-Marc, un temple intellectuel qui, sans se soucier

29 *Ibid.*, p. 78.

30 *Id.*

d'aucun ordre d'architecture, se bâtit avec des versets de la vieille et de la nouvelle foi, et trouve son ornementation dans l'exposé de sa doctrine³¹.

Le mouvement ici n'est pas autour de la signification, mais autour de l'expression purement « plastique » du signifiant. L'exégèse de Gautier devient l'iconographie pure, où l'image s'appréhende sans aucun recours cette fois à une lecture symbolique ou herméneutique. Ce « temple intellectuel » — qui pourrait annoncer la poétique des *Calligrammes* (1918), ce mode de signification par le maniement du mot en image — perd ici toute signification spirituelle pour le poète. Les phrases en langues étrangères restent des images « pures », sans démarche heuristique cherchant à déchiffrer « des sentences, des noms, des monogrammes, échantillons de la calligraphie de tous les pays et de tous les temps ». Ce « temple du Verbe » est en réalité de « la jonglerie pure », puisque texte et icône produisent une multiplicité d'images visuelles qui trouvent leur « ornementation dans l'exposé de [la] doctrine ». L'une et l'autre se révèlent *a fortiori* inséparables pour un Gautier exalté par les belles images.

De manière générale, la description de l'intérieur de Saint-Marc montre un procédé qui, tout en reconnaissant l'existence d'un représenté, détourne l'image de sa signification pour l'idolâtrer dans son extériorité. Le représenté n'est exposé que dans sa beauté extérieure, mise en évidence ici dans la description du Messie :

La coupole représente Jésus-Christ dans sa gloire, entouré d'une grande roue de tête et d'ailes disposées en cercle. Cela reluit, palpite, papillote, flamboie et tourbillonne étrangement : anges, archanges, trônes, dominations, vertus, puissances, principautés, chérubins, séraphins, entassent leurs têtes oblongues, entre-croisent leurs ailerons diaprés de manière à former comme une immense rosace de tapis turc³².

En raison des effets de lumière et leur représentation poétique, l'image du Christ tourne au spectacle éblouissant et procède à la transformation de ce haut lieu de pèlerinage catholique en un « temple incohérent ou le païen retrouverait l'autel de Neptune³³ ». La seule concession à l'égard du catholicisme survient alors dans la description d'un « petit groupe de fidèles » ou des « dévots isolés », mais cette évocation montre l'importance que Gautier voue au culte de l'image ; la religion atteint sa signification dans l'esthétique :

Il y en a aussi de jeunes dont la ferveur n'est pas moindre, qui baisent le pied des statues, promènent leurs mains sur les images en traçant une croix, et recueillent avec leurs lèvres les atomes de sainteté ramassés par leurs doigts, respectables puérités, enfantillages de foi vive, dont on peut sourire, mais qui attendrissent. Il y a de ces images des marbres les plus durs, de ceux qui font rebrousser le ciseau du sculpteur, usées et fondues comme de la cire sous l'ardeur et la persistance de ces baisers³⁴ !

31 *Ibid.*, p. 111.

32 *Ibid.*, p. 108.

33 *Ibid.*, p. 93.

34 *Ibid.*, p. 115.

Bien d'autres aspects restent encore à parcourir sur la posture de Gautier devant le signe artistique et littéraire. Néanmoins, nous espérons que la lecture de Gautier que nous proposons permet ici de suggérer quelques éléments de réponse. Ainsi les formes extérieures vénitiennes s'inscrivent pleinement dans un esthétisme naissant, dans la mise en valeur des formes, qui réifient le lieu à travers tous les aspects de ses valeurs symboliques. La mise en évidence de l'extérieur ne peut se faire sans passer inversement par une atténuation, voire même une négation du contenu sémantique, moral ou autre. Cette remise en cause situe donc l'écrivain au cœur d'une nouvelle problématique d'énonciation vis-à-vis du monde extérieur, en tant que marque de sa propre pauvreté ontologique. Il s'agit en réalité d'une prise de position discursive, esthétique, et finalement éthique, qui se manifeste par des modalités techniques diverses. Le désengagement apparent de l'auteur du texte touche alors au cœur du paradoxe kantien du « plaisir désintéressé », dans lequel cette assimilation de la forme et du fond, de l'utilité et du plaisir, de l'artifice et du naturel, suggère la primauté des images dans l'imaginaire gautiérien, et annonce l'acceptation de l'image en tant que telle.

Références

- Italies : anthologie des voyageurs français aux XVIII^e et XIX^e siècles*, édition établie par Yves Hersant, Paris, Laffont (Bouquins), 1988.
- BRILLI, Attilio, *Quand voyager était un art. Le roman du grand Tour*, traduit de l'italien par Marie José Tramuta, Paris, Gérard Monfort, 2001.
- CRARY, Jonathan, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, texte traduit par Frédéric Maurin, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994.
- CHRISTIN, Rodolphe, *L'imaginaire voyageur ou l'expérience exotique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- GAUTIER, Théophile, *Italia : voyage en Italie*, Paris, Boîte à Documents, 1997 (éd. critique de Marie-Hélène Girard).
- JAMES, Henry, *Literary Criticism : French Writers, Other European Writers, The Preface to New York Edition*, New York, The Library of America, 1984.
- , *Italian Hours. Collected Travel Writings : the Continent*, New York, The Library of America, 1993.
- MILZA, Pierre, *Français et Italiens à la fin du XIX^e siècle : aux origines du rapprochement franco-italien de 1900-1902*, Paris, École française de Rome, 1981.
- PATER, Walter, *The Renaissance. Three Majors Texts*, New York, New York University Press, 1986.
- RICHTER, Jean, « Aspects de l'italianisme de Théophile Gautier », *Micromégas*, vol. II, n° 1 (1975), p. 21-33.
- WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray. The Collected Works of Oscar Wilde*, London, Routledge, 1993, vol. XII (éd. Stuart Mason).