



HAL
open science

La médiation picturale dans les récits de voyage de Théophile Gautier

Sarga Moussa

► **To cite this version:**

Sarga Moussa. La médiation picturale dans les récits de voyage de Théophile Gautier . 2013. hal-00910045

HAL Id: hal-00910045

<https://hal.science/hal-00910045v1>

Submitted on 1 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La médiation picturale dans les récits de voyage de Théophile Gautier

On sait que Théophile Gautier, à l'époque du Cénacle qu'il forme avec quelques amis, fréquente l'atelier du peintre Louis-Édouard Rioult¹. C'est le début d'une vocation artistique, qui sera vite abandonnée au profit de la littérature, elle-même bridée par l'obligation, pour le poète de « l'art pour l'art », de rendre sa copie à différents quotidiens, en particulier à *La Presse* (sous la Monarchie de Juillet), puis *Le Moniteur universel* (sous le Second Empire). Telle est du moins la version que Gautier lui-même s'appliquera à diffuser, à se plaignant régulièrement du boulet que constituerait pour lui le journalisme. Ce qu'il ne dit pas, c'est que c'est précisément le journalisme qui lui permet de satisfaire, indirectement, sa passion rentrée pour l'art sous toutes ses formes, puisqu'il rédigea d'innombrables comptes rendus de spectacles – théâtre, musique, danse –, mais aussi d'expositions, devenant peu à peu une véritable « institution » dans le domaine de la critique artistique, comme le révèle sa correspondance. Si le journalisme a peut-être freiné quelque peu la carrière littéraire de Gautier, il ne l'a nullement éteinte, et on peut même soutenir qu'il a créé les conditions pour qu'une vocation artistique puisse s'exprimer autrement, en l'occurrence à travers les mots². Et ce n'est pas tout. Car si la presse du XIX^e siècle fut moins une frontière qu'un terrain de rencontre entre art et littérature, elle constitua aussi, pour Gautier, une manière de satisfaire son goût prononcé des voyages. En effet, l'immense majorité de ses déplacements, proches ou lointains, furent financés par les journaux pour lesquels il travaillait. Joignant l'utile à l'agréable, le chroniqueur partit donc pour la Belgique (1834), pour l'Espagne (1840), pour l'Algérie (1845), pour l'Italie (1850), pour l'Asie Mineure et la Grèce (1852), pour la Russie (1858-1859 et 1861), ou encore pour l'Égypte (1869), sachant qu'il finançait ses voyages en envoyant, parfois au fur et à mesure de ses étapes, des feuilletons publiés dans la presse, et qui allaient constituer, dans un certain nombre de cas, la matière de futurs ouvrages publiés en

¹ Si la fréquentation de cet atelier constitue le début d'une possible vocation artistique pour Gautier, il est aussi, comme le rappelle Marianne Cermakian, le moment où la vocation littéraire du poète se précise : c'est précisément dans l'atelier de Rioult que Gautier trouva un exemplaire des *Orientales* de Hugo, le chef de file de la nouvelle école romantique dans laquelle Gautier allait s'engager, à l'occasion de la fameuse « bataille » d'*Hernani* (« Les années d'apprentissage de Théophile Gautier : peintre ou poète ? », dans « L'Art et l'Artiste », actes du colloque international de Montpellier, *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 1982, t. II, p. 227).

² Je rejoins ici Martine Lavaud, qui montre que Gautier put « tirer un profit esthétique et stratégique de la contrainte médiatique » (*La Civilisation du journal*, Dominique Kalifa et al. [dir.], Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 1170).

librairie, – ainsi de *Tra los montes* (1843), *d'Italia* (1852), de *Constantinople* (1853), ou encore du *Voyage en Russie* (1866)³. Or, ce qui frappe à la lecture de ces récits de voyage c'est la constance du registre pictural qui les traverse. Gautier possède une culture artistique exceptionnelle. Il ne peut décrire un paysage ou une personne sans penser à des tableaux, à des types picturaux préexistants. La peinture, qui peut être une manière d'appréhender et de représenter le réel étranger, est donc de l'ordre de la médiation. On verra que celle-ci est plus variée qu'on ne l'imaginerait, et que l'exotisme de Gautier ne se laisse pas réduire à une série de « chromos⁴ ».

I. Le voyage comme souvenir pictural

Le voyage est pour Gautier, bien souvent, un souvenir. Non pas souvenir d'un voyage antérieur, comme pour nombre de ses contemporains (marcher « sur les traces » de Chateaubriand, par exemple, fût-ce pour s'en démarquer), mais souvenir de tableaux que réactive la visite d'un pays étranger. C'est chez lui une obsession, qu'on retrouve dans tous ses récits de voyage, mais avec des *valeurs* différentes. Ainsi, dès son voyage en Belgique et en Hollande, accompli avec Nerval (nommé « Fritz » dans le récit), le narrateur avoue sa motivation :

C'est une idée qui m'est venue au musée, en me promenant dans la

³ Pour une mise en perspective des voyages de Théophile Gautier, voir Friedrich Wolfzettel, *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reisebericht im 19. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1986 (chapitre X sur Gautier et Nerval). Pour la place de Gautier dans la tradition des voyageurs en Orient au XIX^e siècle, voir le chapitre IX (« Théophile Gautier ou les enjeux de la distance esthétique ») de notre ouvrage *La Relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)* (Paris, Klincksieck, 1995), ainsi que notre article « Les Orients de Théophile Gautier : peintres orientalistes et récits de voyage (Espagne, Turquie, Égypte) », dans *48/14. La revue du Musée d'Orsay*, n° 5, automne 1997, p. 65-73.

⁴ C'est ce que soutenait Marcel Voisin, dans une étude thématique par ailleurs intéressante, mais où il reprochait un peu vite à Gautier de se contenter « le plus souvent d'un correct déballage de clichés et d'impressions superficielles, de ce que l'on pourrait appeler un 'chromo' » (*Le Soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 161). Paolo Tortonese nous semble plus proche de la vérité, lorsqu'il écrit : « Théophile Gautier est l'inventeur du second degré » (Introduction à Théophile Gautier, *Œuvres*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1995, p. I). Sur les liens de Gautier avec la peinture et la critique d'art, voir les travaux de Wolfgang Drost, par exemple sa remarquable édition de Théophile Gautier, *Exposition de 1859* (Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992), ainsi que les contributions de Stéphane Guégan au catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, *Théophile Gautier. La critique en liberté*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997.

galerie de Rubens. La vue de ces belles femmes aux formes rebondies, ces beaux corps si pleins de santé, toutes ces montagnes de chair rose d'où tombent des torrents de chevelures dorées, m'avaient inspiré le désir de les confronter avec des types réels⁵.

Mais la comparaison, on le sait, tourne rapidement à l'avantage de l'art. Non seulement le « réel » ne procure guère les blondes Flamandes tant attendues (le narrateur dit plaisamment être en quête de « quelque Rubens sans cadre⁶ »), mais, dans les rares occasions où la rencontre se produit, on est plutôt dans le registre de la caricature :

Dans la grande rue de Valenciennes, j'aperçus le premier et le seul Rubens que j'aie jamais vu dans mon voyage à la recherche de la chevelure blonde et du contour ondoyant ; c'était une grosse fille de cuisine, avec des hanches énormes et des avalanches d'appas prodigieuses, qui balayait naïvement un ruisseau, sans se douter le moins du monde qu'elle était un Rubens très authentique. Cette rencontre me donna bon espoir ; espoir trompeur !⁷

Le jeune Gautier est déjà dans une posture autoironique, comme il le sera dans la nouvelle *La Toison d'or*, qui développe le motif du « pourchas du blond » introduit dans le *Tour en Belgique*. Contrairement à la servante qu'il décrit ici, il est tout sauf naïf. Il sait que sa perception de la Flandre ne peut pas être neutre : elle est conditionnée par ce que nous appelons aujourd'hui un horizon d'attente, déterminé, en l'occurrence, par la connaissance qu'a le voyageur de la peinture flamande. Mais Gautier sait aussi qu'il y a rarement coïncidence entre l'art et son hypothétique « source » dans la réalité, celle-ci apparaissant souvent comme le souvenir dégradé de celui-là. On est déjà dans l'« amer savoir » que Baudelaire associe au voyage, le dernier poème des *Fleurs du mal*, – recueil dédié à Gautier, précisément.

Gautier n'est cependant pas toujours aussi pessimiste. Et il arrive même que le monde qu'il décrit soit en correspondance avec l'art. C'est notamment le cas dans *Constantinople*, récit d'un séjour heureux dans la capitale de l'empire ottoman. Nombre de scènes décrites apparaissent alors comme des tableaux orientalistes tout faits, comme si, dans un processus d'inversion paradoxale, c'était la réalité qui se mettait à imiter l'art. En réalité, c'est bien sûr Gautier lui-même qui imite, ou plus exactement qui pastiche des peintres dont il peut supposer que ses lecteurs ont vu les œuvres à l'occasion de tel Salon parisien. Ces peintres sont souvent, eux-mêmes, des voyageurs, dont la production

⁵ Théophile Gautier, *Un tour en Belgique et en Hollande*, postface de Stéphane Guégan, Paris, l'école des lettres, 1997, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁷ *Ibid.*, p. 48-49.

acquiert du même coup une légitimité supplémentaire, celle du *témoin* qui a vu son objet et qui connaît l'Orient. Car s'il existe des portraits d'Orientaux bien avant le *xix^e* siècle – et Gautier, qui cite Rembrandt à propos de la boutique d'un marchand arménien de Constantinople, le sait parfaitement⁸ –, c'est à l'époque romantique que se développe le courant artistique de l'orientalisme, qu'on fait en général débiter avec le voyage au Maroc (1832) de Delacroix, mais qui commence en réalité un peu avant lui, si l'on tient compte d'un peintre que Gautier a toujours soutenu, et qu'il cite fréquemment dans récits de voyage. Il s'agit d'Alexandre-Gabriel Decamps, qui visite l'Orient dès 1828, et qui se fait connaître au Salon de 1831 avec un tableau comme *La Patrouille turque*⁹. Voici un exemple, parmi bien d'autres, de la façon dont cet orientaliste apparaît, dans le chapitre sur les cafés de Constantinople, associé au dessinateur Auguste Raffet, qui avait lui-même séjourné dans la capitale ottomane en 1837 :

Il faudrait, pour bien rendre la physionomie des habitués de ce bouge, le crayon de Raffet ou le pinceau de Decamps ; ce ne serait pas trop. Il y avait là des gaillards aux moustaches rébarbatives, au nez martelé de tons violents, au teint de cigare de Havane et de brique cuite, aux grands yeux orientaux noirs et blancs, aux tempes rasées et bleuâtres, d'une touche féroce et d'un accent extraordinaire, – de ces têtes que l'on n'oublie pas quand on les a vues une fois, et qui rendent molles toutes les sauvageries des maîtres les plus truculents¹⁰.

Une lecture rapide de *Constantinople* pourrait conduire à interpréter les nombreuses mentions de peintres orientalistes comme des substituts descriptifs. Il n'en est rien. Si les noms d'artistes fonctionnent bien comme des signes mémoratifs, comme des *rappels* en forme de clin d'œil destiné au lecteur cultivé, ils sont aussi, dans le récit de voyage, prétexte à un éloge de la différence : non seulement Gautier ne recule pas devant l'art de la description, mais il tente de surpasser son « modèle » pictural, à travers l'évocation presque flaubertienne d'un Orient de l'excès, fascinant précisément parce qu'il apparaît comme anti-civilisé.

II. Les enjeux idéologiques du « pittoresque »

⁸ Théophile Gautier, *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, éd. Sarga Moussa, Paris, La Boîte à Documents, 1990, p. 126.

⁹ Pour une mise en perspective de Decamps dans la peinture orientaliste du *xix^e* siècle, voir Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 1997. Ch. Peltre est également l'auteur d'un *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, dans lequel on trouve bien sûr une notice consacrée à Decamps (Paris, Hazan, 2008, p. 88-90).

¹⁰ Gautier, *Constantinople*, *op. cit.*, p. 113.

La référence artistique, chez Gautier voyageur, est donc ambivalente. Elle sert tout à la fois à dire le monde en faisant appel à la médiation de tableaux supposés connus, et à promouvoir une réalité profondément *autre*, décalée par rapport aux attentes d'un certain type de public. Contre la tradition du voyage savant et sérieux, telle que le XVIII^e siècle l'a promue (pensons à Volney)¹¹, Gautier revendique de voyager en artiste, c'est-à-dire en créateur. Comme son ami Nerval, il préfère le zigzag à la ligne droite¹², refusant systématiquement la contrainte des cicerones. Il rejette pareillement les guides de voyage, un « genre » qui se développe au XIX^e siècle et dont nombre d'écrivains se servent tout en cherchant à s'en démarquer¹³.

À ce savoir tout à la fois vulgarisé et un peu pédant, Gautier oppose volontiers sa propre quête de beauté, qui revendique une liberté absolue. Au nord de l'Allemagne, il imagine ainsi les questions que pourraient lui poser ses lecteurs (« Apprenez-nous [...] à combien de tonneaux se monte le mouvement du port, en quelle année Hambourg fut fondé, combien d'âmes il renferme »), à quoi il répond plaisamment : « Nous n'en savons absolument rien, et le premier guide du voyageur vous l'apprendra ; mais, sans nous, vous ignoreriez à jamais qu'il existe dans cette bonne ville hanséatique des omnibus couleur de chair¹⁴. »

Cette dernière remarque n'est pas qu'un simple trait d'humour provocateur, bien que cette dimension soit présente dans la poétique du voyage gautiériste¹⁵. Contre une modernité triomphante qui se manifeste notamment par l'expansion d'une économie capitaliste nivelante, Gautier valorise tout ce qui relève du « pittoresque », c'est-à-dire ce qui constitue un facteur de différenciation, donc de résistance face au culte bourgeois du « progrès ». Choisir de décrire de manière détaillée la construction d'une voiture à cheval hambourgeoise est déjà, en soi, révélateur de l'attachement que Gautier manifeste pour les modes de transport traditionnels. Mais porter sur cet omnibus un regard d'artiste contribue en outre à lui donner une dignité esthétique inattendue, situant du même coup l'art et ses enjeux au cœur même de la vie quotidienne. Ajoutons

¹¹ Voir Nicole Hafid-Martin, *Voyage et connaissance au tournant des Lumières, 1780-1820* (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, n° 334), Voltaire, Oxford Foundation, 1995 (chapitre 5 sur l'enquête de Volney en Syrie et en Égypte).

¹² Voir Daniel Sangsue, « Le récit de voyage humoristique (XVII^e-XIX^e siècles) », dans *RHLF*, vol. 101, 2001, n° 4, p. 1139-1162.

¹³ Voir Sarga Moussa, « Gautier et les guides de voyage : l'exemple de *Constantinople* », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 29, 2007, p. 53-64.

¹⁴ Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, éd. Serge Zenkine et Natalia Mazour, Paris, Champion, 2007, p. 41.

¹⁵ Voir Alain Guyot, « Récréation, devoir et chant du monde. Pour une poétique du voyage et de son récit chez Théophile Gautier », *Revue des Sciences Humaines*, n° 277, janv.-mars 2005, p. 89-114.

enfin que l'expression « couleur de chair », qui renvoie évidemment au registre pictural (Gautier pense peut-être à de grands peintres admirés lors de son voyage en Italie, et dont il parle notamment dans les chapitres consacrés à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, dans *Italia* : Véronèse, Tiepolo, Tintoret...), cette expression « couleur de chair », donc, introduit la métaphore du corps humain, donc du *vivant*, au milieu d'un monde en voie de mécanisation, tel que le représente le chemin de fer dont Gautier fait précisément une critique virulente au début de son chapitre sur Hambourg¹⁶.

La critique d'une certaine modernité que formule Gautier, et qui sera reprise dans les récits de voyage de Loti, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, n'a rien perdu de son actualité. Comme en réponse, sous forme d'écho parodique, à la célèbre formule prêtée à Guizot lorsqu'il était ministre de Louis-Philippe (« Enrichissez-vous ! »), le narrateur du *Voyage en Russie* écrit, à propos du quartier neuf de Hambourg :

Voilà la Bourse ! elle est superbe ! aussi belle que celle de Paris ! nous le voulons bien, et de plus on y fume ; c'est un avantage. Plus loin, c'est le Palais de Justice, la Banque, etc., etc., construits dans ce style que vous connaissez et qu'adorent les philistins de tous pays. *Mais ce n'est pas là ce que cherche l'artiste*. Sans doute cet hôtel a dû coûter cher, il réunit tout le luxe et le confortable possibles. On sent que le mollusque d'un pareil coquillage est un millionnaire ; mais permettez-nous d'aimer mieux la vieille maison aux étages qui surplombent, au toit de tuiles désordonnées, aux petits détails caractéristiques révélant l'existence des générations antérieures. Il faut, pour être intéressante, qu'une ville ait l'air d'avoir vécu, et que l'homme, en quelque sorte, lui ait donné une âme¹⁷.

La quête du « Hambourg pittoresque¹⁸ » traduit une double critique, puisqu'au refus du règne de la finance s'ajoute celui du nivellement des cultures, – critique qui peut nous sembler, elle aussi, étonnamment actuelle, et qui révèle en tout cas qu'il existait, dès le XIX^e siècle, des formes de résistance littéraire et artistique à une « mondialisation » déjà en marche. De passage à Berlin, à l'occasion du même voyage, Gautier déplore qu'« il n'existe plus aujourd'hui de différence visible d'un peuple à l'autre ; tous ont adopté l'uniforme domino de la civilisation ; nulle couleur particulière, nulle coupe spéciale du vêtement ne vous avertit que vous êtes ailleurs¹⁹ ». Ce rejet, qu'il partage avec Nerval, du complet bourgeois, donc du triomphe de la non-couleur²⁰, est la contre-partie de

¹⁶ « Il n'y a pas de manière de voyager plus abstraite » (Gautier, *Voyage en Russie*, op. cit., p. 35).

¹⁷ *Ibid.*, p. 36-37 ; je souligne.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

²⁰ « Suis-je bien le fils d'un pays grave, d'un siècle en habit noir et qui semble porter le

la quête obsédante du *pittoresque*, dont Gautier va jusqu'à dire que c'était le « but unique » de son voyage à Constantinople²¹, – il n'y a d'ailleurs rien d'étonnant à ce que le mot apparaisse à de très nombreuses reprises dans la description de la capitale ottomane qui, malgré les réformes à l'européenne engagées par les sultans dès le début du XIX^e siècle, avait su préserver les spécificités (vestimentaires, linguistiques, religieuses...) des différentes « nations » qui en composaient la population. L'éloge du pittoresque, c'est au fond, chez Gautier, le respect de l'autre.

III. Matière et débris

Si l'on s'interroge sur les enjeux poétiques de la médiation picturale dans les récits de voyage de Gautier, on peut se demander quelles seraient les spécificités de cette écriture viatique. Il faut d'abord rappeler l'importance de la description chez celui qui parle, dans le *Voyage en Espagne*, de son « humble mission de touriste descripteur et de daguerréotypeur littéraire²² ». Alors que Chateaubriand, dans la préface à la première édition de l'*Itinéraire* (1811), s'excusait de ne parler que de soi²³, le narrateur, dans les récits de voyage de Gautier, adopte apparemment une posture en retrait, – ce qui ne signifie nullement qu'elle soit « objective » : le *moi-voyageur*, depuis l'époque romantique, revendique toute sa place dans l'économie du récit viatique²⁴. Dès lors, la *distance* introduite par le recours fréquent à la médiation picturale, dans les Voyages de Gautier, ne conduit pas à une disparition du « je », mais à une réorientation du rôle de celui-ci, désormais tourné vers une esthétisation du monde. Au reste, cette posture n'est pas tout à fait nouvelle. Lamartine n'écrivait-il pas, à la fin de l'Avertissement de son *Voyage en Orient* (1835), à propos de ses « notes » : « Que le lecteur les ferme donc avant de les avoir parcourues, s'il y cherche autre chose que les plus fugitives et les plus superficielles impressions d'un voyageur qui marche sans s'arrêter. Il ne peut y avoir un peu d'intérêt que pour des peintres ; ces notes sont presque exclusivement pittoresques ; c'est

deuil de ceux qui l'ont précédé ? », écrit le narrateur du *Voyage en Orient* (Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, t. II, sous la dir. de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 471).

²¹ Gautier, *Constantinople*, *op. cit.*, p. 313.

²² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 197.

²³ François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 56.

²⁴ Sur ce point, voir l'article fondateur de Roland Le Huenen, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage », dans *Littérales*, n° 7, 1990, p. 11-27.

le regard écrit...²⁵ » Mais, là où Lamartine est à l'aise avec les grands paysages, avec les perspectives infinies (pensons à ses descriptions de la montagne libanaise, qui conduisent le regard du proche au lointain, des collines verdoyantes du Chouf à l'horizon de la Méditerranée²⁶), Gautier, lui, met volontiers l'accent sur le *petit*, sur le détail matériel : « Je voudrais décrire les pavés un à un, compter les feuilles des arbres, rendre l'aspect des objets, et même noter d'heure en heure la teinte et la forme des nuages », écrit-il dès 1834 dans *Un tour en Belgique*²⁷. Et lorsqu'il se trouve à Alger, en 1845, il fait l'éloge des « menus ouvrages » (portefeuilles, étuis à cigares et à parfums, écharpes...) produits par les artisans locaux, auxquels Gautier confère d'ailleurs le nom d'« artistes », et dont il célèbre « l'instinct du coloris²⁸ ».

Ce regard tout à la fois analytique et esthétisant, si caractéristique de la poétique viatique de Gautier, on le retrouve dans ses « tableaux » de voyage, dont certains font explicitement appel à la médiation de tel ou tel peintre. On en trouve de multiples exemples dans *Constantinople*, mais aussi dans *Italia*, y compris dans le chapitre initial consacré à la Suisse romande :

Genève, quelque froide, quelque guindée qu'elle soit, possède une curiosité qui transporterait de joie Isabey, Eug[ène] Ciceri, Wyld, Lessore et Ballue, et qui doit faire le désespoir de l'édilité. C'est un pâté de baraques sur le bord du Rhône, à l'endroit où il sort du lac pour gagner la France. Nous le recommandons en conscience aux aquarellistes, qui nous remercieront du cadeau : rien n'est d'aplomb : les étages avancent et reculent, les chambres ressortent en cabinets et en moucharabys. C'est un mélange incroyable de colombages, de bouts de planches, de poutrelles, de lattes clouées, de treilles, de cages à poulets en manière de balcon : tout cela est vermoulu, fendillé, noirci, verdi, culotté, chassieux, refrogné, caduc, couvert de lèpres et de callosités à ravir un Bonnington ou un Decamps²⁹.

²⁵ Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient* (1835), éd. Sarga Moussa, Paris, Champion, 2000, p. 46.

²⁶ Voir mon article « La pensée méditerranéenne de Lamartine », dans *L'Invention littéraire de la Méditerranée*, sous la dir. de Corinne Saminadayar-Perrin, Paris, Geuthner, 2012 (sous presse), p. 69-79.

²⁷ Gautier, *Un tour en Belgique et en Hollande*, *op. cit.*, p. 56.

²⁸ Gautier, *Voyage en Algérie*, éd. Denise Brahimi, Paris, La Boîte à Documents, 1989, p. 51. Gautier est ici très proche du peintre et dessinateur Frédéric Goupil-Fesquet, dont il a sans doute lu le *Voyage d'Horace Vernet en Orient* (1843).

²⁹ Gautier, *Italia. Voyage en Italie*, éd. Marie-Hélène Girard, Paris, La Boîte à Documents, 1997, p. 30. Les *moucharabieh* sont des fenêtres grillagées qui, dans l'architecture islamique, servent souvent à dérober les femmes aux regards masculins, tout en permettant à celles-ci de voir elles-mêmes ce qui se passe à l'extérieur de la pièce où elles se tiennent.

On voit que si Gautier réactualise la vieille tradition horatienne de l'*ut pictura poesis*, ce n'est pas pour célébrer la peinture académique : tous les peintres qu'il cite ici sont des artistes contemporains, la plupart ayant voyagé en Orient, en Afrique du Nord ou en Europe. Surtout, ce que Gautier cherche à mettre en évidence, c'est le réel dans ce qu'il a de plus trivial, mais aussi d'instable, de fragile dans sa matérialité même : c'est précisément parce que cette construction apparaît comme un *débris*, comme une ruine moderne, qu'elle est profondément pittoresque. L'usure du temps, néfaste pour les habitants de Genève, est au contraire pain bénit pour l'artiste, auquel Gautier tente, dans un de ses morceaux de bravoure descriptive qu'il affectionne, de se substituer littérairement, l'espace de quelques lignes, – avec une véritable jouissance sonore qui fait de la langue, dans sa matérialité même, une sorte de pendant stylistique de cet improbable objet esthétique (très nombreuses assonances et allitérations, sans parler de l'effet de répétition produit par la succession des participes passés). Gautier a beau avoir écrit *Spirite* et s'être intéressé, en particulier dans ses récits fantastiques, au supra-sensible, il est d'abord un matérialiste. Sans entendre derrière ce terme aucun système philosophique, c'est bien le monde, mais aussi *l'art comme matière* qui fascine le voyageur. Ce dernier aura, toute sa vie, su porter son regard, hors des sentiers battus³⁰, sur des objets dont certains, intégrés à des représentations artistiques, pourraient aujourd'hui être qualifiés de *trash*, comme cette étonnante description picturale du quartier des charbonniers et des forgerons, dans le voisinage d'un cimetière turc :

J'ai dit maisons tout à l'heure, mais le mot est bien magnifique, et je le reprends. Mettez cahutes, bouges, échoppes, taudis, tout ce que vous pourrez imaginer de plus enfumé, de plus sale, de plus misérable, mais sans ces bonnes vieilles murailles empâtées, égratignées, lépreuses, chancies, moisies, effritées, que la truëlle de Decamps maçonne avec tant de bonheur dans ses tableaux d'Orient, et qui donnent un si haut ragoût aux mesures³¹.

La référence picturale contribue, fût-ce de manière contrastive, à donner une légitimité esthétique à ce qui est laid, sale, dégradé : geste à la fois profondément romantique, évidemment marqué par Hugo, mais aussi très moderne, par la réévaluation qu'il implique de tout ce qui se situe dans les marges, voire *hors-cadre*. Dès lors, il n'est pas étonnant que

³⁰ Citant *Istanbul* d'Orhan Pamuk, Stéphane Guégan a mis en évidence ce goût de Gautier pour les terrains vagues, les marges urbaines, les lieux décrépits, comme le quartier juif de Balata, à Constantinople (*Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, 2011, p. 398).

³¹ Gautier, *Constantinople*, *op. cit.*, p. 94-95.

Gautier, dans ses récits de voyage, célèbre parfois la *main* du peintre qui, plus directement que celle de l'écrivain, peut tenter de recréer, en la réinventant, la variété du monde (mais aussi : la beauté de la toile ou la feuille de papier) dans sa matérialité première :

La manière de peindre de Goya était aussi excentrique que son talent : il puisait la couleur dans des baquets, il l'appliquait avec des éponges, des balais, des torchons, et tout ce qui lui tombait sous la main ; il truellait et maçonnait ses tons comme du mortier, et donnait des touches de sentiment à grands coups de pouce. À l'aide de procédés expéditifs et péremptoires, il couvrait en un ou deux jours une trentaine de pieds de muraille³².

N'a-t-on pas, dans ce portrait de Goya en génie ouvrier, quelque chose d'un peintre du xx^e siècle ?

L'un des enseignements qu'on peut retirer du caractère obsédant de la médiation picturale, dans les récits de voyage de Gautier, est que l'écriture viatique elle-même relève d'un *faire*, et que la quête du pittoresque, pour le voyageur, ne conduit nullement à produire un « effet carte postale », mais au contraire à créer parfois des anti-*chromos*, quitte à produire un tableau descriptif volontairement inachevé, comme cette « ébauche » datant du second voyage de Gautier en Russie, en 1861, et dont il dit qu'il faudrait « l'encrasser, la salir, la glacer de bitume, l'égratigner, l'écailler », pour mieux peindre les paysans « en haillons³³ » avec qui il voyage. Décidément, on n'en a pas fini de redécouvrir la modernité profonde de Théophile Gautier, dont les goûts affichés pour la beauté classique, certes bien réels, ont pour contre-partie son attirance profonde pour un monde matériel dont la dégradation elle-même le fascine, au point qu'il cherche à en faire des « tableaux » de voyage d'un genre totalement nouveau.

Sarga MOUSSA (CNRS, Université de Lyon, UMR LIRE)

³² Gautier, *Voyage en Espagne*, *op. cit.*, p. 167.

³³ Gautier, *Voyage en Russie*, *op. cit.*, p. 343.