

## L'ESPAGNE COMME ÎLE ORIENTALE À LA PÉRIPHÉRIE DE L'EUROPE DANS LES DESCRIPTIONS DU RÉCIT DE VOYAGE DE GAUTIER

MIHÁLY BENDA

MTA ITI Illyés Gyula Archívum  
Teréz krt. 13.  
H-1067 Budapest  
Hongrie  
benda@iti.mta.hu

**Abstract:** Travelling in the Orient has been an old dream shared by many travellers since the beginning of the 18th century and a popular theme in philosophical and political writings. The Orient is a universe where life is radically different from that in the West. In the 19th century, exploring the Orient first helped one get to better know the other and satisfy a desire for the exotic. For a European of this era, the Orient was the tales of *One Thousand and One Nights*, full of fantastic lives and enchanted palaces. The travel to that wide romantic East, spreading from Spain to the Levant, was quite often at the origin of a sudden awareness and always an opportunity for a restatement for such writers as Lamartine, Nerval, Flaubert, or even Gautier and Chateaubriand.

**Keywords:** travel, Orient, romantic, Spain, 19th century

«L'Espagne, qui touche à l'Afrique  
comme la Grèce à l'Asie,  
n'est pas faite pour les mœurs européennes<sup>1</sup>.»

Théophile Gautier était attiré par tout ce qui marquait la différence entre sa morne vie parisienne et les coutumes populaires, les costumes, les paysages étrangers. Aussi se réjouit-il le jour où son ami Eugène Piot lui suggéra d'entreprendre un voyage en Espagne au cours duquel ils devraient acquérir

<sup>1</sup> T. Gautier: *Voyage en Espagne suivi de España*, Paris : Gallimard, 1981 : 243.

à bas prix les trésors lucratifs de ce pays. Avant de voyager en Espagne, Gautier bénéficiait déjà d'une réputation d'auteur de fictions orientalistes. Il avait écrit *Fortunio*, *Une nuit de Cléopâtre* (1838) et était familier des livres sur l'Espagne :

En mai 1840, je suis parti pour l'Espagne. Je n'étais encore sorti de France que pour une courte excursion en Belgique. Je ne puis décrire l'enchantement où me jeta cette poétique et sauvage contrée, rêvée à travers les Contes d'Espagne et Italie d'Alfred de Musset et les Orientales d'Hugo. Je me sentis là sur mon vrai sol et comme dans une patrie retrouvée<sup>2</sup>.

Pour Gautier :

outre sa partie naturelle, chaque homme a une patrie d'adoption, un pays rêvé où, même avant de l'avoir vu, sa fantaisie se promène de préférence, où il bâtit des châteaux imaginaires qu'il peuple de figures à sa guise. Nous, c'est en Espagne que nous avons toujours élevé ces châteaux fantastiques, pareils à des dessins de Victor Hugo. Plusieurs voyages réels n'ont pas fait évanouir les mirages de notre imagination, et nous sommes prêts à marcher en avant lorsqu'on prononce ce mot magique, Espagne<sup>3</sup>.

Toute progression dans un pays étranger commence réellement par le contact du voyageur avec le relief. On sait aussi, par conséquent, la nature de l'accueil que se réservent l'un l'autre le voyageur et le pays hôte. Abattu par l'inconfort des chemins et des moyens de transport, il y a là mille façons de mettre à l'épreuve la conscience du voyageur qui, affectant une objectivité de cristal, déverse une ire implacable contre le pays et sa population. Les descriptions de l'Espagne de Gautier reflètent aussi ses lectures et ses attentes. Aussi cette étude s'attache-t-elle à la façon dont Gautier dépeint l'Espagne et la mode de l'Orient.

Le régime énoncatif du récit de voyage est un régime problématique. À cause de sa condition interculturelle, l'énonciation semble toujours menacée par l'aporie de l'indicible. Plus précisément, un certain nombre d'entités de la culture exotique risquent de se trouver dépourvues de signifiants dans la culture de référence, en raison de l'insuffisance du code que l'énonciateur et son énoncé partagent<sup>4</sup>. Pour pallier ce déséquilibre fondamental constaté, la tendance naturelle du langage consiste, selon Ricœur, à faire appel à l'expression figurée («la signification seconde») pour reprendre la terminologie

<sup>2</sup> T. Gautier : *Portraits contemporains*, Paris : Charpentier et C<sup>ie</sup>, 1874 : 11.

<sup>3</sup> T. Gautier : *Quand on voyage*, Paris : Lévy, 1865 : 245.

<sup>4</sup> V. Kapor : *Pour une poétique de l'écriture exotique. Les stratégies de l'écriture exotique dans les lettres françaises aux alentours de 1850*, Paris : L'Harmattan, 2007 : 45.

de Ricœur), lors de la confrontation avec les réalités indicibles, à l'aide des ressources fournies par le code<sup>5</sup>.

La comparaison peut, en effet, remplir l'une des fonctions importantes de l'écriture exotique : rapprocher les deux cultures juxtaposées<sup>6</sup>. Plusieurs travaux critiques sur les récits de voyage se sont déjà penchés sur cette question. Selon Christine Montalbetti, « [l]e procédé de la comparaison consiste très simplement à proposer un équivalent de l'objet inédit, en puisant dans le stock des objets qui appartiennent aux réalités familières du lecteur<sup>7</sup>. » Elle pense que cette figure de rapprochement est une figure de nécessité et de pauvreté, à l'aide de laquelle « le relais transculturel cherche à combler l'insuffisance (*inopia*) des moyens dont sa langue d'expression dispose devant une réalité étrangère<sup>8</sup>. »

Toutefois, au-delà de la proposition de Christine Montalbetti, il est possible d'envisager le récit de voyage de Gautier non pas tant comme le résultat d'une insuffisance de la langue du témoin, mais comme le travail poétique du conteur. Aussi l'approche de Jean Dubois a-t-elle été ici privilégiée<sup>9</sup> : d'après lui, l'énonciation est non seulement le surgissement du sujet dans l'énoncé comme relation entretenue par le locuteur grâce au texte avec l'interlocuteur, mais aussi l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé. L'individu est en effet aussi important que l'interlocuteur dans la formation de l'énoncé, car la « relation du locuteur à la langue détermine les caractères linguistiques de l'énonciation : On doit l'envisager comme le fait du locuteur, qui prend la langue pour instrument et dans les caractères linguistiques qui marque cette relation<sup>10</sup>. »

Le narrateur de Gautier n'est pas neutre à l'égard de son récit. La subjectivité est inhérente à l'acte dénommatif. Catherine Kerbrat-Orecchioni fait

<sup>5</sup> « La signification première est relative à un champ de référence connu, c'est-à-dire au domaine des entités auxquelles peuvent être attribués les prédicats considérés, eux-mêmes dans la signification établie. Quant à la signification seconde, celle qu'il s'agit de faire apparaître, elle est relative à un champ de référence pour lequel il n'est pas de caractérisation directe, pour lequel, par conséquent, on ne peut procéder à une description identifiante au moyen de prédicats appropriés. Faute de pouvoir recourir au va-et-vient entre référence et prédicats, qui fonctionnent déjà dans un champ de référence premier et projeté dans le nouveau champ de référence dont il contribue dès lors à faire apparaître la configuration. » (P. Ricœur : *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, 1997 : 378–379.)

<sup>6</sup> V. Kapor : *Pour une poétique de l'écriture exotique...*, *op.cit.* : 60.

<sup>7</sup> Ch. Montalbetti : *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997 : 177.

<sup>8</sup> V. Kapor : *Pour une poétique de l'écriture exotique...*, *op.cit.* : 62.

<sup>9</sup> J. Dubois : « Énoncé et énonciation », *Langages* 13, 1969 : 100—110, p. 100.

<sup>10</sup> É. Benveniste : *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1980 : 80–82.

remarquer à juste titre que dénommer, c'est choisir au sein d'un paradigme dénommatif : c'est «faire tomber sous le sens», orienter dans une certaine direction analytique l'objet référentiel :

c'est abstraire et généraliser, c'est classifier et sélectionner : l'opération dénomminative, qu'elle s'effectue sous la forme d'un mot ou d'une périphrase (c'est-à-dire qu'elle prédique implicitement ou explicitement sur l'objet dénoté), n'est donc jamais innocente, et toute désignation est nécessairement «tendancieuse». [...] En ce sens toujours, aucun item lexical ne saurait être utilisé en toute objectivité<sup>11</sup>.

La dénomination aboutit donc presque toujours à la caractérisation. Le choix du mot dans le lexique est déjà un geste arbitraire qui engage la subjectivité de celui qui l'accomplit. Il s'agit d'une propriété de la langue avec laquelle il faut composer pour réaliser le discours. De cette contrainte, le narrateur gautieriste sait tirer un effet de réel mais les adjectifs et les comparaisons demande une tout autre représentation dans «la langue non-littéraire<sup>12</sup>». Michael Riffaterre nomme ce phénomène à l'aide de la «signifiance». Selon lui, la signifiance, entendue comme

principe d'unification et comme agent d'obliquité sémantique, est produite par le détour que fait le texte forcé de passer par toutes les étapes de la mimésis en avançant de représentation en représentation (de métonymie en métonymie dans un système descriptif par exemple) afin d'épuiser le paradigme de toutes les variations possibles de la matrice<sup>13</sup>.

Le texte est donc une variation ou une modulation d'une seule structure thématique, symbolique et cette relation continue à une seule structure constitue la signifiance.

L'étude se propose d'étudier un sujet qui revient plusieurs fois dans le récit de voyage de Gautier : la comparaison de l'Espagne à l'Orient et à l'Afrique. En décrivant l'Espagne comme un pays oriental, Gautier ne se démarque pas par une grande originalité : il s'inscrit en effet dans une tradition littéraire qui dépeint ce pays en accentuant ses traits mauresques.

Les raisons pour lesquelles les romantiques ont pu voir l'Espagne comme un pays mauresque appartenant davantage au continent africain, comme coupé de son ancrage européen, ressortent d'un imaginaire géographique et historique riche. L'Espagne occupe la majeure partie de la péninsule ibérique, séparée de la France par les Pyrénées, de l'Afrique par le

<sup>11</sup> C. Kerbrat-Orecchioni : *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, 1980 : 126.

<sup>12</sup> M. Riffaterre : *Sémiotique de la poésie*, Paris : Seuil, 1978 : 211.

<sup>13</sup> *Ibid.* : 33.

détroit de Gibraltar, bordée par l'Atlantique et la Méditerranée. Entre ces limites si distinctes, un cadre naturel semble se proposer comme évident à la destinée particulière d'un groupe humain. Et en effet, la position excentrique de ce pays, son isolement par les Pyrénées, les fortes singularités de son climat et de sa structure n'ont guère cessé de lui donner en Europe une originalité tour à tour subtile et éclatante. Par ailleurs, la domination arabe de 711 au XIII<sup>e</sup> siècle, avant de nourrir les imaginations, laissa des traces profondes sur la culture du pays. Par-delà les destructions accompagnant l'invasion, les Musulmans complétèrent, améliorèrent l'irrigation et la prospérité agricole introduite dans le pays par les Romains. La vie des villes brilla dans l'Espagne maure grâce aux artisans du cuir, des métaux, des meubles, des faïences, des tissus de laine et de soie, grâce aux commerçants organisés sous un contrôle municipal exact et complexe. À cela s'ajoutait la splendeur des palais, des mosquées, des écoles et des bibliothèques. Cette richesse atteignit un sommet après le bref triomphe du califat : l'Alhambra, si souvent choisie comme symbole de la civilisation hispano-musulmane, construite aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, en fut le dernier reflet<sup>14</sup>.

Il n'est pas donc surprenant que l'une des principales étrangetés de l'espace ibérique tient aux traces culturelles et sociales que laissa l'islam médiéval. La nouvelle de Chateaubriand *Les Aventures du dernier Abencérage* s'inscrit dans une tradition littéraire profondément ancrée dans le public français depuis le XVII<sup>e</sup> siècle prenant Grenade pour objet. Les romantiques visitaient l'Espagne avec une idée précise de la splendeur passée de ce pays, de l'occupation musulmane, et des traces qu'elle avait laissées. Ils étaient donc constamment à leur affût, intéressés par les vestiges de cette ancienne civilisation. Un sentiment d'admiration face à la civilisation maure domine d'une manière évidente tous leurs récits, particulièrement l'invention perçue comme la plus fascinante pour les romantiques, l'irrigation, « l'anaoura des Arabes<sup>15</sup> ». Contemplant le paysage espagnol, Davillier loue cette découverte importante du pays : « D'innombrables canaux d'irrigation entretiennent, dans ce paradis terrestre, une humidité continuelle et le soleil fait le reste<sup>16</sup>. » L'architecture mauresque, la beauté mauresque des élégantes femmes espagnoles et des paysannes retenaient également l'attention des voyageurs français. Ils privilégièrent les visites des anciens monuments maures, quelquefois au détriment d'autres richesses architecturales. Le thème préserva une formidable ambiguïté et permit parfois simultanément de décrire la confusion

<sup>14</sup> P. Vilar : *Histoire de l'Espagne*, Paris : Presses Universitaires de France, 1963 : 12.

<sup>15</sup> G. Doré & Ch. Davillier : *Voyage en Espagne*, Paris : Hachette-Stock, 1980 : 12.

<sup>16</sup> *Idem*.

des civilisations. Cette esthétique ambiguë fut une caractéristique de Théophile Gautier dont le regard est toujours double. Lui aussi, comme les autres auteurs romantiques, admira et décrivit les traces maures de l'Espagne. Chez lui aussi surgit l'opposition entre la Vieille-Castille, dont l'âpre chrétienté est illustrée par la cathédrale de Burgos et le palais de l'Escorial, et Tolède, seuil de l'Islam africain<sup>17</sup>.

Dès le début de son voyage, Gautier se définit comme un «voyageur enthousiaste et descriptif qui, la lorgnette en main, s'en va prendre le signalement de l'univers<sup>18</sup>». Lors de sa visite de Tolède, à la suite d'une digression historique, il dit «revenir bien vite à notre humble mission de touriste descripteur et de daguerréotype littéraire<sup>19</sup>». Mais il ne faut pas surestimer l'objectivité de son récit : Gautier était lui aussi séduit par la mode orientaliste. Tout au long de son récit, il maintient le lecteur dans une atmosphère mauresque.

Le regard de Gautier sur l'Espagne n'était pas neutre. Il s'agit d'un regard construit à la fois par ses lectures d'œuvres littéraires et par sa propre imagination, comme lui-même l'avoue juste avant de franchir la frontière :

Encore quelques tours de roue, je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du Romancero, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred Musset. En franchissant la ligne de démarcation je me souviens de ce que le bon et spirituel Henri Heine me disait au concert de Liszt, avec son accent allemand plein d'humour et de malice : «Comment ferez-vous pour parler de l'Espagne quand vous y serez allé<sup>20</sup> ?»

En dehors de l'œuvre de Mérimée, de Musset et d'Hugo, Gautier avait lu et aimait les *Mille et Une Nuits*, les *Tales of the Alhambra* d'Irving (1832), et les *Aventures du dernier Abencérage* de Chateaubriand (1826), l'une des toutes premières ouvertures du romantisme français sur l'Espagne orientale. Ce fut à Grenade dans l'Alhambra, devant le bassin de la fontaine des Lions, qu'il évoqua l'image retrouvée de l'ouvrage de Chateaubriand :

On vous fait remarquer au fond du bassin de larges taches rougeâtres, accusations indélébiles laissées par les victimes contre la cruauté de leurs bourreaux. Malheureusement les érudits prétendent que les Abencérages et les Zégris n'ont jamais existé. Je m'en rapporte complètement là-dessus aux romances,

<sup>17</sup> J.-F. Schaub : *La France espagnole. Les racines hispaniques de l'absolutisme français*. Paris : Seuil, 2003 : 46.

<sup>18</sup> T. Gautier : *Voyage en Espagne...*, *op.cit.* : 26.

<sup>19</sup> *Ibid.* : 193.

<sup>20</sup> *Ibid.* : 43.

aux traditions populaires et à la nouvelle de M. de Chateaubriand, et je crois fermement que les empreintes empourprées sont du sang et non de la rouille<sup>21</sup>.

Toutefois, Gautier n'acceptait pas tous les détails du livre de Chateaubriand. Le lieu évoquait le récit plus crédible de Washington Irving :

Les traditions populaires réunies par Washington Irving, dans ses Contes de l'Alhambra, me revenaient en mémoire ; les histoires de Cheval sans tête et du Fantôme velu, rapportées gravement par le père Echeverria, me paraissaient extrêmement probables, surtout quand la lumière était soufflée. La vraisemblance des légendes paraît beaucoup plus grande la nuit, dans ces ténèbres traversées de reflets incertains qui prêtent à tous les objets vaguement ébauchés des apparences fantastiques<sup>22</sup>.

Gautier pouvait donc dialoguer avec ses lectures en glissant de l'une à l'autre pour confronter ses propres impressions. Parmi ces diverses œuvres, il appréciait particulièrement le recueil poétique de Victor Hugo qu'il cita même dans son récit de voyage à Grenade :

Victor Hugo, dans sa charmante orientale, dit de Grenade :

«Elle peint ses maisons de plus riches couleurs.» Ce détail est d'une grande justesse. Les maisons un peu riches sont peintes extérieurement de la façon la plus bizarre, d'architectures simulées d'ornements en grisaille et de faux bas-reliefs<sup>23</sup>.

C'est donc un Gautier juge des aînés voyageurs littéraires que ces citations laissent deviner : car les vers de Victor Hugo passèrent également sous l'œil critique de l'écrivain, ainsi de ces vers semblant trop flatteurs à propos de la façade de la cathédrale de Cordoue :

L'extérieur de la cathédrale nous avait peu séduits, et nous avons peu d'être cruellement désenchantés. Les vers de Victor Hugo :

«Cordoue aux maisons vieilles  
À sa mosquée, où l'œil se perd dans les merveilles»

Nous semblaient d'avance trop flatteurs, mais nous fûmes bientôt convaincus qu'ils n'étaient que justes<sup>24</sup>.

Les ouvrages lus par Gautier faisaient partie de la mode orientale qui, à l'âge d'or du XIX<sup>e</sup> siècle, peut être évoqué comme une deuxième Renaissance orientale en comparant ce nouvel orientalisme à l'humanisme qui, au

<sup>21</sup> *Ibid.* : 288.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Ibid.* : 260.

<sup>24</sup> *Ibid.* : 376.

XVI<sup>e</sup> siècle, avait fait découvrir la Grèce antique<sup>25</sup>. Le mot apparut en Europe au début du XIX<sup>e</sup> siècle. En France, il fut admis par l'Académie en 1840 : comme toujours, la reconnaissance entérine un usage *a posteriori* et, dans le cas présent, un fait intellectuel qui concerne aussi bien les lettres que les sciences de l'homme<sup>26</sup>. Si la vogue de l'orientalisme doit son essor à la vulgarisation de recherches érudites, son développement s'explique aussi par la politique impérialiste de l'Angleterre et de la France. L'expédition de Bonaparte en Égypte et en Syrie, expédition militaire doublée d'une mission scientifique d'ampleur sans précédent, y contribua largement. En marge de l'érudition et de la politique, se créa et s'imposa un immense espace se prêtant à un certain «exotisme». Ce fut Théodore Schlegel qui, dès 1800, donna dans l'*Athenaeum* la charte d'alliance entre érudition et poésie : «C'est en Orient que nous devons chercher le suprême romantisme.» Désormais, l'Orient agita les esprits et les rêves des milieux savants et artistiques mais aussi, au moins jusqu'à la moitié du siècle, du grand public. Écrivains et peintres furent de plus en plus nombreux à traverser la Méditerranée de part en part, et à publier leurs impressions et souvenirs. La première préface des *Orientales* (janvier 1829) est souvent citée pour rendre compte du changement de sensibilité qui s'opéra à l'époque romantique : «Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste<sup>27</sup>.» Le Romantisme s'incarna bel et bien pour beaucoup dans la naissance de l'orientalisme. Les poètes et les peintres ressentirent un réel intérêt pour ces lointaines contrées, qui s'auréolaient de l'image de la Terre promise.

L'Orient français resta centré sur la Méditerranée, faisant de Venise une porte et incluant l'Andalousie et l'Algérie, espace imaginaire dans lequel on peut voir, peut-être, une nostalgie des croisades<sup>28</sup>. Une bonne illustration de cette géographie sentimentale et exotique se trouve dans les *Orientales* de Victor Hugo. Ce livre doit beaucoup à l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) de Chateaubriand<sup>29</sup>, dont on sait qu'Hugo l'avait lu à plusieurs reprises : Chateaubriand y retraçait son tour de la Méditerranée en passant par l'Italie, la Grèce, Constantinople, Jérusalem, l'Égypte, Tunis et l'Espagne. Quant à la traversée de l'Espagne, où le voyageur débarque en venant de Tunis elle se réduit à deux pages de l'*Itinéraire*.

Bien que le poète Victor Hugo n'eût jamais fait le voyage dans les pays

<sup>25</sup> R. Schwab : *La renaissance orientale*, Paris : Payot, 1950 : 18.

<sup>26</sup> *Dictionnaire des Littératures de langue française XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Albin Michel, 1998 : 518.

<sup>27</sup> Frédéric Schlegel cité par R. Schwab : *La renaissance orientale, op.cit.* : 20

<sup>28</sup> *Ibid.* : 434.

<sup>29</sup> S. Moussa : *Géographie des Orientales*, Paris : Maisonneuve et Larose, 2001 : 8.

d'Orient et se fût inspiré des expériences livresques, les *Orientales* sont sans doute la plus célèbre et la plus réussie des nombreuses tentatives accomplies pour revivifier la poésie française grâce au détour oriental. Et, loin dans le siècle, le recueil demeura une référence et un modèle pour l'art «oriental» français en littérature, mais aussi en peinture et en musique. Les *Orientales* constituent donc le principal apport à l'orientalisme français dans toutes les branches des arts<sup>30</sup>.

Loin d'être composé de manière aléatoire, ce recueil constitue une sorte de parcours méditerranéen. Ce parcours oriental imaginaire transporte son lecteur de la Grèce jusqu'en Egypte : Hugo proposait donc une variante de l'itinéraire traditionnel du voyage en Orient sur le plan géographique mais, contrairement à Chateaubriand, il mettait l'accent sur les marges orientales que ce dernier avait négligées. Ainsi les poèmes XXIX<sup>e</sup> à XXXII<sup>e</sup> constituent-ils un cycle qui fait de l'Espagne un élément constitutif de l'Orient. C'est essentiellement l'Andalousie, c'est-à-dire une province fortement marquée par la civilisation musulmane, que Hugo mit en valeur dans son recueil, justifiant ainsi la formule employée dans sa préface : «L'Espagne c'est encore l'Orient<sup>31</sup>». Il retint les éléments musulmans de l'histoire espagnole, permettant d'intégrer sans difficulté cette région à son recueil poétique, et alla jusqu'à orientaliser une ville comme Alicante, en lui attribuant des minarets inexistantes. Hugo tendait en effet à dilater l'Orient en y intégrant des zones frontalières comme l'Espagne et l'Ukraine<sup>32</sup>.

Chez les romantiques, l'Espagne mauresque commençait avec Tolède, seuil de l'Islam africain. Ainsi d'Edgar Quinet selon lequel «l'Espagne commence à prendre à Tolède une face africaine<sup>33</sup>». Gautier avait lu ce livre et s'était enchanté de ses images exotiques, même s'il était conscient de l'irritation des Espagnols suscitée par ces images idéalisées :

En général, les Espagnols se fâchent lorsqu'on parle d'eux d'une manière poétique ; ils se prétendent calomniés par Hugo, par Mérimée et par tous ceux en général qui ont écrit sur l'Espagne : oui... calomniés, mais en beau. Ils renient de toutes leurs forces l'Espagne du Romancero et des Orientales, et une de leurs principales prétentions, c'est n'être ni poétique ni pittoresque, hélas ! Trop bien justifiées<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> F. Laurent : *Hugo et l'Orient : Présentation*, Paris : Maisonneuve et Larose, 2001 : 3.

<sup>31</sup> V. Hugo : *Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, Paris : Librairie Générale Française, 2000 : 52.

<sup>32</sup> S. Moussa : *Géographie des Orientales*, *op.cit.* : 20.

<sup>33</sup> Edgar Quinet, *Mes vacances en Espagne* [1843], cité J.-F. Schaub : *La France espagnole...*, *op.cit.* : 46.

<sup>34</sup> T. Gautier : *Voyage en Espagne...*, *op.cit.* : 97.

Contrairement à Victor Hugo, Théophile Gautier était déjà entré de plain-pied dans la vie espagnole et la couleur locale au bout du pont de la Bidas-soa<sup>35</sup>, moitié en France, moitié en l'Espagne :

Irún ne ressemble en aucune manière à un bourg français ; les toits des maisons s'avancent en éventail ; les tuiles, alternativements rondes et creuses, forment une espèce de crénelage d'un aspect bizarre et moresque. Les balcons très saillants sont d'une serrurie ancienne, ouvrée avec un soin qui étonne une grande opulence évanouie. Les femmes passent leur vie sur ces balcons ombragés par une toile à bandes de couleurs, et qui sont comme autant de chambres aériennes appliquées aux corps de l'édifice ; les deux côtés restent libres et donnent passage à la brise fraîche et aux regards ardents ; du reste, ne cherchez pas là les teintes fauves et culottées (pardon du terme), les nuances de bistre et de vieille pipe qu'un peintre pourrait espérer : tout est blanchi à la chaux selon l'usage arabe ; mais le contraste de ce ton crayeux avec la couleur brune et foncée des poutres, des toits et du balcon, ne laisse pas que de produire un bon effet<sup>36</sup>.

Gautier se fixait donc pour tâche de restituer le réel dans sa totalité avec une exactitude minutieuse accordant une place particulière aux couleurs. Cette description remplit bien une fonction informative qui se constitue à partir de l'observation exacte. Mais cette valeur informative ne saurait éclipser sa valeur affective à portée subjective. La comparaison à une tradition africaine («selon l'usage arabe») remanie sa description et développe une métaphore filée qui déplace davantage le sens référentiel vers la valeur subjective.

C'est le même procédé qui est à l'œuvre d'une description entreprise par Gautier alors qu'il s'approche vers le palais de la Galiana. Le spectacle suscite l'éloge de l'écrivain du système d'irrigation espagnole «introduit par les Mores<sup>37</sup>» à Tolède :

Au bout d'un quart d'heure de marche à travers des champs et des cultures où couraient mille petits canaux d'irrigation, nous arrivâmes à un bouquet d'arbres d'une grande fraîcheur, au pied desquels fonctionnait une roue d'arrosement de la simplicité la plus antique et la plus égyptienne. Des jarres de terre, atta-

<sup>35</sup> Selon Michel Viegnes Gautier joue le jeu dans ce chapitre parce qu'il utilise le poncif des livres touristiques d'hier et d'aujourd'hui qui tentent de séduire le voyageur potentiel en lui faisant miroiter les chimères de l'altérité pure, d'un ailleurs absolu. Selon Viegnes le poncif se décrédibilise par son exhibition même : nous sommes au chapitre trois nous venons juste de passer la frontière qui est un pont en même temps, c'est-à-dire que la différence sauterait aux yeux une fois que l'on arrive, au sens propre, en Espagne, sur la rive gauche de la Bidassoa. (M. Viegnes : «Trois degrés d'étrengeté dans le Voyage en Espagne et España», *Bulletin de la Société de Théophile Gautier* 29, 2007 : 139-151, pp. 139-140.)

<sup>36</sup> T. Gautier : *Voyage en Espagne...*, *op.cit.* : 44.

<sup>37</sup> *Ibid.* : 183.

chées aux rayons de la roue par des cordelettes de roseau, puisaient l'eau et la versaient dans un canal de tuiles creuses, aboutissant à un réservoir, d'où on la dirigeait sans peine par des rigoles sur les points que l'on voulait désaltérer<sup>38</sup>.

Ici, le même impact émotionnel accompagne la description de l'objet contemplé. De tels passages opèrent un déplacement de l'objet au sujet, du regard à la rêverie orientale. Pourtant cette émotion affective n'est pas aussi forte que chez un Chateaubriand ou un Hugo chez qui la description d'un élément réel de l'Espagne s'accompagne souvent d'une méditation poétique et philosophique orientale.

L'architecture moresque retient également l'attention de Gautier. Les voyageurs privilégiaient les visites des anciens monuments mores, au détriment quelquefois d'autres richesses architecturales. Lorsqu'il visita la mosquée-synagogue près de San Juan de los Reyes, Gautier témoigna d'un sentiment de familiarité particulier :

À peu de distance de San-Juan de los Reyes se trouve, ou plutôt ne se trouve pas, la célèbre mosquée synagogue ; car, à moins d'avoir un guide, on passerait vingt fois devant sans en soupçonner l'existence. Notre cornac frappa à une porte pratiquée dans un mur de pise rougeâtre le plus insignifiant du monde ; au bout de quelques temps, car les Espagnols ne sont jamais pressés, l'on vint nous ouvrir, et l'on nous demanda si nous venions pour voir la synagogue ; sur notre réponse affirmative, l'on nous introduisit dans une espèce de cour remplie de végétations incultes, au milieu desquelles s'épanouissait un figuier d'Inde aux feuilles profondément découpées, d'une verdure intense et brillante comme si elles eussent été vernies. Dans le fond s'élevait une mesure sans caractère, ayant plutôt l'air d'une garage que de toute autre chose. On nous fit entrer dans cette mesure. Jamais surprise ne fut plus grande : nous étions en plein Orient ; les colonnes fluettes, aux chapiteaux évasés comme des turbans, les arcs turcs, les versets du Coran, le plafond plat aux compartiments de bois de cèdre, les jours pris d'en haut, rien n'y manquait. Des restes d'anciennes enluminures presque effacées teignaient encore la singularité de l'effet. Cette synagogue, dont les Arabes ont fait une mosquée, et les chrétiens une église, sert aujourd'hui d'atelier et de logement à un menuisier<sup>39</sup>.

Ce passage témoigne d'une recherche de Gautier : celle des traces moresques dissimulées dans les étroites rues espagnoles. Or, Gautier connaissait parfaitement les détails et les termes spécifiques à l'architecture more, et savait les nommer à la façon d'un guide touristique lorsqu'il les rencontrait.

<sup>38</sup> *Ibid.* : 210.

<sup>39</sup> *Ibid.* : 208–209.

Cette nouvelle description donne une reproduction fidèle et fondée sur l'impression du réel et possède une valeur de document descriptif à des fins informatives au service du lecteur européen contemporain. D'autre part elle présente un exemple d'emploi en syllepse d'une métaphore (les colonnes comme turbans) dont le fonctionnement ne remet pas en question l'unité de la vigilance du narrateur aux effets de signification contextuelle.

Michael Riffaterre a précisé la définition de la syllepse, dans une perspective particulièrement éclairante du point de vue de l'énonciation. Selon lui, la syllepse consiste à prendre un même mot dans deux sens différents à la fois, sa signification contextuelle et sa signification intertextuelle. La signification (*le turban*) renferme un autre sens possible que le contexte élimine parce qu'il lui est sémantiquement incompatible. De l'analyse d'un extrait des *Illusions perdues* de Balzac, Michael Riffaterre tirait une conclusion intéressante, interprétant la syllepse comme une subjectivité consciente, en y reconnaissant «l'inscription de l'intention» de l'auteur<sup>40</sup>.

On voit le même procédé du discours dans le palais de la Galiana. En pénétrant dans ce palais, ancienne maison de plaisance moresque, Gautier invite le lecteur à revivre la présence féminine de Galiana dans un immeuble où tout était détruit, grâce à l'évocation des arabesques par les féeries des *Mille et une Nuits*:

Nous pénétrâmes par une porte basse dans ce monceau de décombres habités par une famille de paysans ; il est impossible d'imaginer quelque chose de plus noir de plus enfumé, de plus caverneux et plus sale. Les Troglodytes étaient logés comme des princes en comparaison de ces gens-là, et pourtant la charmante Galiana, la belle Moresque aux longs yeux teints de henné, aux vestes de brocart constellées de perles, avait posé ses petites babouches sur ce plancher dénoncé ; elle s'était accoudée à cette fenêtre, regardant au loin dans la vega les cavaliers mores s'exercer à lancer le djérid.

Nous continuâmes bravement notre exploration, montant aux étages supérieurs par des échelles chancelantes [. . .] Quelques tuyaux de conduite pour amener l'eau dans les étuves sont les seuls vestiges de magnificence que le temps ait épargnés : les mosaïques de verre et de faïence émaillée, les colonnettes de marbre aux chapiteaux couverts de dorures, de sculptures et de versets du Coran, les bassins d'albâtre, les pierres trouées à jour pour laisser filtrer les parfums, tout a disparu. Il ne reste absolument que la carcasse des gros murs et des tas de briques qui se résolvent en poussière ; car ses merveilleux édifices, qui rappellent les féeries des Mille et une Nuits, ne sont malheureusement bâtis qu'avec des briques et du pisé recouvert d'une croûte de stuc ou de chaux. [. . .] La légende de la Galiana est mieux conservée que son palais<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> M. Riffaterre : «La syllepse intertextuelle», *Poétique* 40, 1979 : 496–501, p. 496.

<sup>41</sup> T. Gautier : *Voyage en Espagne. . .*, *op.cit.* : 211.

Cette description ne montre pas seulement la beauté et la richesse de l'époque moresque mais elle oppose le passé glorieux au présent décevant et souillé : «il est impossible d'imaginer quelque chose de plus noir de plus enfumé, de plus caverneux et plus sale<sup>42</sup>». Cette même nostalgie moresque envahit d'autres descriptions, comme celle de l'Alhambra.

L'Alhambra est le plus oriental des bâtiments moresques : «vous ne tardez pas à apercevoir, détaché sur le fond vaporeux de la montagne, par un vif rayon du soleil, l'Escorial, ce Léviathan d'architecture. L'effet, de loin, est très beau : on dirait un immense palais oriental : coupole de pierre et les boules qui terminent toutes les pointes, contribuent beaucoup à cette illusion<sup>43</sup>».

Gautier parle ici d'illusion orientale. Cette illusion transforme la plupart de ses descriptions en vision orientale. Comme ces quelques passages nous le montrent, elle y mêle de temps à autre une subjectivité à la réalité décrite qui donne un effet analogue à Diorama. En sortant des couloirs obscurs de l'Alhambra, on arrive dans une large enceinte inondée de lumière :

On éprouve un effet analogue à Diorama. Il vous semble que le coup de baguette d'un enchanteur vous a transporté en plein Orient, à quatre ou cinq siècles en arrière. Le temps, qui change tout dans sa marche, n'a modifié en rien l'aspect de ces lieux, où l'apparition de la sultane Chaîne des cœurs et du More Tarfé, dans son manteau blanc, ne causerait pas la moindre surprise<sup>44</sup>.

Retraçant ici l'histoire du monument, Gautier compare ses dimensions aux pyramides d'Égypte, comparaison qui fait basculer la simple description dans une métamorphose du réel :

L'Escorial, commencé par Juan Bautista, pyramide d'Égypte, le plus grand tas de granit qui existe sur la terre ; on le nomme en Espagne la huitième merveille du monde ; chaque pays a sa huitième merveille, ce qui fait au moins trente huitièmes merveilles du monde<sup>45</sup>.

Gautier multiplie les comparaisons avec les pays lointains. Ces évocations construisent une géographie référentielle démultipliant l'exotisme, diffractant les frontières pour fondre tout ensemble un orient imaginaire. Ainsi, lorsqu'il visite le Monastère de Saint-Jean de Dieu à Grenade dont les fresques représentent différentes belles actions de la vie de saint Jean de Dieu, «encadrées dans des grotesques et des fantaisies d'ornement qui dé-

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> *Ibid.* : 166.

<sup>44</sup> *Ibid.* : 277.

<sup>45</sup> *Ibid.* : 167.

passent ce que les monstres du Japon et les magots de la Chine ont de plus extravagant et de plus curieusement difforme<sup>46</sup>».

Le texte de Gautier se présente parfois comme un florilège de motifs qui fait basculer le texte de la vue à la vision. La description de Cordoue en est un bon exemple :

Cordoue a l'aspect plus africain que toute autre ville d'Andalousie ; ses rues ou plutôt ses ruelles, dont le pavé tumultueux ressemble au lit de torrents à sec ; toutes jonchées de la paille courte qui s'échappe de la charpe des ânes, n'ont rien qui rappelle les mœurs et les habitudes de l'Europe. [...] Les Mores, s'ils pouvaient y revenir, n'auraient pas grand-chose à faire pour s'y réinstaller<sup>47</sup>.

Dans ce passage, au-delà de la désignation référentielle («ses rues», «le pavé», «les jonchées de la paille»), le discours projette les images d'une conscience individuelle qui impose ses propres partis pris à un lecteur dénué de toute autre connaissance que celles qui lui sont transmises par transfert métaphorique. Les images sont toutes arbitraires et suggèrent la subjectivité individuelle.

D'autres figures pittoresques sont autant de prétextes à des visions quasi hallucinatoires. Valladolid est également traitée comme une ville orientale : «C'est une ville propre, calme, élégante, et se ressentant déjà des approches de l'Orient. La façade de San-Pablo est couverte du haut en bas de sculptures<sup>48</sup>.» À Bailén, la végétation évoque l'Orient rêvé de Gautier :

À côté de l'église, au-dessus d'un petit mur doré des plus chauds reflets, un palmier, le premier que j'eusse jamais vu en pleine terre, s'épanouissait brusquement dans l'azur foncé du ciel. Ce palmier, révélation subite de l'Orient, au détour d'une rue, me fit un effet singulier. Je m'attendais à voir se profiler sur les lueurs du couchant le cou d'autruche des chameaux, et flotter le burnous blanc des Arabes en caravane<sup>49</sup>.

Ces citations manifestent la prise en charge du monde par une vision subjective dans une visée non pas réaliste mais poétique. Tandis que la description fait le tour de l'objet et l'enferme dans la liste des détails partiels qui le composent, ces comparaisons ouvrent l'objet décrit sur autre chose que lui-même et le mettent en contact avec des réalités qui, lui étant extérieures, le modifient tant dans son aspect que dans sa portée signifiante. La vision qui se dégage de ces descriptions de Gautier est encore nostalgique. Elles mettent en valeur son admiration pour le passé glorieux de l'Espagne, et

<sup>46</sup> *Ibid.* : 298.

<sup>47</sup> *Ibid.* : 373.

<sup>48</sup> *Ibid.* : 94.

<sup>49</sup> *Ibid.* : 247–248.

négligent quelque peu le présent. Gautier regrettait que le pays eût choisi la voie de la civilisation et cherchât à ressembler aux pays européens. Pour lui, la véritable Espagne était l'Andalousie arabe et c'est ce souvenir qui prime dans son récit :

Le souvenir des Mores est toujours vivant à Grenade. On dirait que c'est d'hier qu'ils ont quitté la ville, et si l'on juge par ce qui reste d'eux, c'est vraiment dommage. Ce qu'il faut à l'Espagne du Midi, c'est la civilisation africaine et non la civilisation européenne, qui n'est en rapport avec l'ardeur du climat et des passions qu'il inspire. Le mécanisme constitutionnel ne peut convenir qu'aux zones tempérées ; au-delà de trente degrés de chaleur, les chartes fondent ou éclatent<sup>50</sup>.

Gautier fait donc du climat du pays une preuve de la parenté entre l'Afrique et l'Espagne. Gautier maintient dans une certaine continuité thématique cette idée qui devient un maillon de son discours. La chaleur qui règne en Espagne est une sensation jusqu'alors inconnue pour Gautier, et c'est aussi un obstacle de plus qu'il se réjouissait de surmonter :

Il faisait une chaleur atroce, une chaleur de four à plâtre, et il fallait réellement une curiosité enragée pour ne pas renoncer à toute exploration de monuments par cette température sénégalienne ; mais nous avions encore toute l'ardeur féroce de touristes parisiens enthousiastes de couleur locale<sup>51</sup> !

Gautier discerna chez les Espagnols plusieurs réponses permettant de s'adapter au climat chaud de l'Espagne. Ainsi, ce climat joue un rôle important dans la vie économique et sociale des Espagnols. N'ayant pas à lutter contre l'adversité du milieu, ils profitent de la vie quotidienne le plus simplement possible : «les naturels du pays, qui vivent d'air et de soleil, à la mode économique des caméléons<sup>52</sup>».

Outre la nécessité de s'adapter au climat, les Espagnols devaient aussi apprendre à le supporter. Ils ont donc établi un véritable cérémonial, qui concerne tous les aspects de la vie courante. Gautier évoqua maintes fois l'occupation préférée et nécessaire des Espagnols : la sieste.

C'est une habitude qu'il faut prendre absolument en Espagne, car la chaleur, de deux heures à cinq heures, est quelque chose dont un Parisien ne peut pas se faire une idée<sup>53</sup>.

Ainsi Gautier résumait-il sa réflexion sur les influences du milieu et du climat sur l'homme espagnol :

<sup>50</sup> *Ibid.* : 294.

<sup>51</sup> *Ibid.* : 203.

<sup>52</sup> *Ibid.* : 183.

<sup>53</sup> *Ibid.* : 232.

Il est vrai que l'admirable fertilité de la terre et la beauté du climat les dispensent de ce travail abrutissant qui, dans les contrées moins favorisées, réduit l'homme à l'état de bête de somme ou de machine, et lui enlève ces dons de Dieu, la force et la beauté<sup>54</sup>.

Gautier retrouve aussi bien les traits des hommes espagnols moresques ou africains comme si l'apparence des habitants s'était aussi adaptée à ce climat torride. En se promenant dans Madrid, il énumère les piétons de la ville :

[. . .] plantez de distance en distance, dans ces rues inondées de lumière, quelques señoras long-voilées qui tiennent contre leur joue leur éventail déployé en manière de parasol ; quelques mendiants hâlés, ridés, drapés de lambeaux de toile et de haillons à l'état d'amadou, quelques Valenciens demi-nus à tournure de Bédouin<sup>55</sup>.

A Valence, Gautier détaille les traits africains des habitants :

Le véritable attrait de Valence pour le voyageur, c'est sa population, ou pour mieux dire, celle de la huerta qui l'entourne. Les paysans valenciens ont un costume d'une étrangeté caractéristique, qui ne doit pas avoir varié beaucoup depuis l'invasion des Arabes, et qui ne diffère que très peu du costume actuel des Mores d'Afrique. Ce costume consiste en une chemise, un caleçon flottant de grosse toile serré d'une ceinture rouge, et en un gilet de velours d'argent ; les jambes sont enfermées dans des bordées d'un lisère bleu et laissant le genou et le cou-de-pied à découvert. Pour chaussures, ils portent des alpargatas, sandales de cordes tressées, dont la semelle à près d'un pouce d'épaisseur, et cothurnes grecs ; ils ont la tête habituellement rasée à la façon des Orientaux et presque toujours enveloppée d'un mouchoir de couleur éclatante [. . .]. Il est bien entendu que nous décrivons là le costume au grand complet, l'habit des jours de fête ; les jours ordinaires et de travail, le Valencien ne conserve guère que la chemise et le caleçon : alors, avec ses énormes favoris noirs, son visage brûlé du soleil, son regard farouche, ses bras et ses jambes couleur de bronze, il a vraiment l'air d'un Bédouin, surtout s'il défait son mouchoir et laisse voir son crâne rasé et bleu comme une barbe fraîchement faite. Malgré les prétentions de l'Espagne à la catholicité, j'aurai toujours beaucoup de peine à croire que de pareils gaillards ne soient pas musulmans. C'est probablement à cet air féroce que les Valenciens doivent la réputation de mauvaises gens (*mala gente*)<sup>56</sup>.

Ces quelques passages montrent bien que Gautier, par le jeu des comparaisons, met en contact deux ou plusieurs espaces différents. Il est clair que le narrateur vise plus à suggérer une impression générale qu'à décrire strictement un référent. Il rapproche deux réalités presque opposées. Ce phénomène se révèle d'autant plus important que l'unité du récit de voyage ne

<sup>54</sup> *Ibid.* : 329.

<sup>55</sup> *Ibid.* : 141.

<sup>56</sup> *Ibid.* : 447-448.

possède aucune délimitation que celles fixées par le déroulement spatial et temporel du voyage. Il n'est qu'un espace (ici, l'Espagne) parcouru en un certain temps. Mais Gautier élargit l'espace et le temps de son récit à l'aide des comparaisons. Ces comparaisons permettent au narrateur de suggérer des réalités souvent irrationnelles. Ce procès est alors un outil rhétorique dont le but est de convaincre le lecteur de l'exotisme de l'Espagne. Mais en même temps cette rhétorique rend son récit fondamentalement connatif et poétique.

Un important comparant privilégié par le narrateur pour décrire l'environnement, est le champ pictural. Aussi Gautier compare-t-il le paysage à une scène de Grenade dans les tableaux de Decamps :

Les balcons ornés de stores, de pots de fleurs et d'arbustes, les brindilles de vignes qui se hasardent d'une fenêtre à l'autre, les lauriers-roses qui lancent leurs bouquets étincelants par-dessus les murs des jardins, les jeux bizarres du soleil et de l'ombre qui rappellent les tableaux de Decamps représentant des villages turcs, les femmes assises sur le pas de la porte, les enfants à demi nus qui jouent et se culbutent, les ânes qui vont et viennent chargés de plumets et de houppes de laine<sup>57</sup>.

Cette comparaison invite une autre branche de l'art : la peinture. Le référent du récit semble plus dicible à l'aide de la peinture. Ce recours au code pictural avoue peut-être l'incomplétude et l'infériorité de la littérature, un leitmotif de l'œuvre de Gautier. L'écrivain se bat en effet sans cesse avec l'insuffisance des mots, ainsi qu'il l'exprima dans *Une nuit chez Cléopâtre* :

Nous ne traçons ici qu'une ébauche rapide pour faire comprendre l'ordonnance de cette construction formidable avec ses proportions hors de toute mesure humaine. Il faudrait le pinceau de Martin le grand peintre des énormités disparues et nous avons qu'un maigre trait de plume au lieu de la profondeur apocalyptique de la matière noire. Mais l'imagination y suppléera. Mais heurx que le peintre et le musicien, nous ne pouvons présenter les objets que les uns après les autres<sup>58</sup>.

On pense que l'illustration picturale est aussi censée compenser les défaillances et les insuffisances de la description du récit de voyage.

Le peintre mentionné ci-dessus, Alexandre Gabriel Decamps (1803–1860) était un peintre orientaliste qui immortalisa des sujets et paysages orientaux. Parallèlement à la mode orientale littéraire se développa une vogue orientaliste dans la peinture. Elle avait pour origine les commandes

<sup>57</sup> *Ibid.* : 259.

<sup>58</sup> T. Gautier : «Un nuit de Cléopâtre», in : T. Gautier : *Contes et récits fantastiques*, Paris : Librairie Générale Française, 1990 : 182–183.

passées par Bonaparte et son entourage pour célébrer les épisodes militaires des campagnes d'Égypte et de Syrie. Gros, le premier, rompit avec les principes du néoclassicisme : l'esquisse de la *Bataille de Nazareth* donne une place nouvelle à la couleur, expressive et chatoyante<sup>59</sup>. La peinture orientaliste n'est pas une école, ni un style. Ainsi les odalisques d'Ingres, de Delacroix ou de Renoir sont-ils des tableaux orientalistes mais leur style diffère foncièrement<sup>60</sup>. Par ailleurs, certains artistes consacrèrent presque tout leur art à la thématique orientaliste ; nombre de peintres dont on connaît des tableaux sur le thème de l'Orient peignaient aussi des tableaux sur d'autres thèmes (ni Delacroix, ni Gérôme n'étaient « que » des peintres orientalistes). Il est probable qu'une très grande majorité de peintres de genre du XIX<sup>e</sup> siècle abordèrent au moins une fois ce thème. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les thèmes abordés étaient des scènes de harem, présentant des femmes languis et lascives, des scènes viriles de chasses, de combat, ou bien encore des descriptions de paysages typiques, déserts, oasis ou villes orientales, scènes de rue. Leurs tableaux mettent l'accent sur certains détails : les costumes, les particularités de l'architecture. Pour rappeler ses origines, il faut à tout le moins citer deux noms : celui de Gros pour ses *Pestiférés de Jaffa* (1804) et celui d'Eugène Delacroix, pour ses *Massacres de Scio* (1823) et maintes toiles vibrantes animées par les impressions qu'il rapporta de son voyage au Maroc et en Algérie.

Pour de nombreux peintres, particulièrement chez les premiers visiteurs, comme Decamps, Delacroix, Chassériau, un voyage suffisait, et jusqu'à la fin de leurs vie les souvenirs vivaces de ce contact avec l'Orient alimentèrent leurs œuvres. Mais la plupart des peintres étaient pris par le démon du voyage et se lancèrent à la « chasse » aux sujets exotiques pour leurs arts<sup>61</sup>.

Bien que la plupart des peintres orientalistes aient effectivement voyagé en Orient nombre de peintres orientalistes ne voyageaient qu'autour de leur chevalet. C'est le cas par exemple de Delacroix qui s'inspira d'un ouvrage de Byron pour peindre *La Mort de Sardanapal* (1827). Jean-Auguste-Dominique Ingres ne voyagea guère plus pour peindre la *Grande odalisque* (1814) et il s'inspira des lettres de Mary Wortley Montagu<sup>62</sup>. D'autres s'inspiraient de récits de voyage comme des objets ramenés par ces voyageurs, et même des premières photographies<sup>63</sup>. Pour beaucoup de peintres espagnols, l'Anda-

<sup>59</sup> R. Benjamin : « The Oriental Mirage », in : R. Benjamin, M. Khemir, U. Prunster & L. Thornton (eds.) : *Orientalism: Delacroix to Klee*, Sidney : Art Gallery of New South Wales, 2001 : 7–31, p. 30.

<sup>60</sup> L. Thornton : *Les orientalistes : peintres voyageurs*, Courbevoie : ACR Éditions, 1983 : 4.

<sup>61</sup> *Ibid.* : 8–9.

<sup>62</sup> R. Benjamin : « The Oriental Mirage », *op.cit.* : 9.

<sup>63</sup> Voir L. Thornton : *Les orientalistes : peintres voyageurs...*, *op.cit.* : 11–12.

lousie et ses vestiges de la civilisation nazarie furent une source inépuisable d'inspiration.

Gautier n'échappait pas à ce phénomène général. Il assista, par le biais des Salons, à la naissance, puis à l'affirmation de l'orientalisme en peinture. Leurs images charmantes comme la littérature orientale nourrissait la fantaisie de Gautier bien avant son voyage espagnol. Avant de franchir les frontières, Gautier aimait déjà l'Orient et l'Espagne, en rêvait, les imaginait. En dehors des œuvres littéraires, les tableaux sur l'Orient lui donnaient «une émotion poétique<sup>64</sup>», c'est-à-dire créatrice. Combien de fois le critique d'art se donna-t-il le plaisir, à Paris même, de décrire des paysages, des rues, des intérieurs orientaux. Il pensait que le «mouvement commencé par Lord Byron, Goethe et Victor Hugo a été dignement contribué par le peintre et le musicien<sup>65</sup>.» Selon lui, ces peintres avaient contribué au développement du tourisme français en Turquie, en Asie-Mineure, en Egypte.

Le succès du puissant coloriste Decamps avait fait surgir beaucoup d'imitateurs : «Plus d'un écrit», écrit Gautier «plus d'un, s'installant avec boîte à couleurs et parasol sur la bosse d'un chameau, se mit à la queue du maître et le suivit, mais de loin, dans ses caravanes<sup>66</sup>. C'est pourquoi il imputait l'invention de l'exotisme aux peintres. Par ignorance ou manque d'intérêt Gautier ne chercha pas à indiquer les sources de son orientalisme. Il l'envisageait simplement comme un fait acquis et comme une rupture figurative opérée par trois peintres différents : Delacroix, Decamps et Marilhat. A ses yeux, c'étaient eux qui avaient bouleversé la vision traditionnelle qu'on avait eu jusqu'alors de l'Orient. Gudin et Horace Vernet, de ce point de vue, représentaient les conventions établies en fait de représentation de l'Orient. Ce que Gautier ne retrouvait pas chez Vernet ou Gudin, c'était la lumière et la couleur que Delacroix, Decamps, Marilhat avaient mis en scène dans leurs tableaux, c'était l'impression de vérité qu'ils avaient su rendre et faire passer. Ce qui leur manquait, en fait, c'était bien la couleur locale qui, dans l'orientalisme tel que l'entendait Gautier, était au fondement même de la représentation authentique<sup>67</sup>.

C'est ce qui faisait de Decamps une référence en fait d'orientalisme. Gautier évoque, dans le Salon de 1834, son corps de garde sur la route de

<sup>64</sup> A. Boschot : *Les peintres orientalistes et Théophile Gautier*, Paris : Institut de France, 1945 : 2.

<sup>65</sup> *La Presse* mercredi 19 mars 1845, cité par C. Bourgeois-Pueyo : *Théophile Gautier critique d'Art* (thèse), Université de Toulouse-Le Mirail, 1978 : 48.

<sup>66</sup> Cité par Adolphe Boschot : *Les peintres orientalistes et Théophile Gautier...*, *op.cit.* : 2.

<sup>67</sup> F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830* vol. 1. (thèse), Université de Paris-Sorbonne, 1995 : 226.

Smyrne à Magnésie, son village turc et la lecture du Firman en ajoutant que « tout le monde sait que Decamps n'a pas d'égal quand il reproduit des scènes d'Orient »<sup>68</sup> En 1839, il étudia d'abord deux tableaux bibliques, le *Joseph vendu par ses frères* et le *Samson combattant les Philistins* et remarqua au sujet du premier : « on dirait une fenêtre ouverte sur une contrée inconnue et pleine de lumière : on est transporté à mille lieux et à trois mille ans de la réalité<sup>69</sup>. » Mais le *Supplice des crochets* et le *Café Turc* du Salon de 1839 illustrent à merveille ce que Gautier entendait exactement par le mot *orientalité*. Selon le poète français, il fallait être un peintre de la force de Decamps « pour exprimer d'une manière aussi profonde la résignation fataliste et l'impassibilité de l'Orient<sup>70</sup> ». Deux facteurs fondaient cette idée. Il y avait, d'un côté, la facture, la touche, la couleur, la composition et de l'autre, le sujet et ce qu'il exprimait. De même, dans le *Café Turc*, l'image dépassait la scène de genre à laquelle on aurait pu la rattacher, elle faisait entrer immédiatement le spectateur dans un univers profondément différent de l'Europe par ses mœurs et son atmosphère<sup>71</sup>.

Parmi les orientalistes de la génération de 1830, Decamps, peintre de Smyrne, de l'Asie Mineure et de Constantinople, était le plus renommé aux yeux de Gautier qui le louait pour avoir été l'un « des premiers à comprendre cette préoccupation que l'Orient inspirait à l'Occident<sup>72</sup> ». Ce fut à maintes reprises d'après ses tableaux que Gautier fit des transcriptions pittoresques dans ses feuilletons, ou plutôt, selon son expression, « des tableaux à la plume<sup>73</sup> ». Pour Gautier l'interprétation par le peintre de la lumière asiatique, par le biais du clair-obscur comme les scènes campées sur la toile, paraissaient tout à fait véridiques. Si charmé était-il de ses peintures qu'à Constantinople, il vit partout des sujets dignes de Decamps ou qui semblaient sortir tout droit d'une de ses toiles. Aussi la vision de Gautier était-elle déjà modelée par son expérience de contemplateur esthétique. Le voyage est également un lieu de rencontre avec l'univers pictural de Decamps. Un autre écrivain avait également vu l'Orient à travers les yeux du peintre français :

<sup>68</sup> *La France Industrielle Salon* de 1834, cité C. Bourgeois-Pueyo : *Théophile Gautier critique d'Art...*, op.cit. : 47.

<sup>69</sup> *La Presse Salon* de 1839, cité idem.

<sup>70</sup> *La Presse*, 27 mars 1839. Variétés. Salon de 1839, in F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830 vol. 2...*, op.cit. : 331.

<sup>71</sup> « Le Café Turc est une perle de couleur. – Ce café ne ressemble en rien aux nôtres, vous pouvez bien le croire », *La Presse*, 27 mars 1839, Variétés. Salon de 1839. in *idem.*)

<sup>72</sup> *La Presse*, mercredi 19 mars 1845, cité Collette Bourgeois-Pueyo : *Théophile Gautier critique d'Art...*, op.cit. : 48.

<sup>73</sup> A. Boschot : *Les peintres orientalistes et Théophile Gautier...*, op.cit. : 4.

Selon Henri James *Constantinople* de Gautier «est un immanse verbal de Decamps»<sup>74</sup>.

Les peintures de Marilhat emplissaient Gautier des mêmes sensations que celles de Decamps. Il fit d'ailleurs assez rapidement de ces deux peintres des égaux, les deux véritables peintres de l'orientalisme<sup>75</sup>. Il avait connu cet «Arabe syrien<sup>76</sup>» dans la rue du Doyenné<sup>77</sup>. En 1835, Marilhat avait peint pour Gautier une «esquisse orientale<sup>78</sup>» sur l'un des murs de son appartement de l'impasse Doyenne.

Gautier admirait *La Place de l'Esbekieh* de Marilhat sur laquelle il écrivit plusieurs fois. Lors du Salon de 1834, l'impression première de Théophile Gautier était plutôt négative<sup>79</sup>. Mais en 1848, Gautier souligna l'impression profonde et vibrante que le même tableau produisait sur lui et il en fit de mémoire une description précise et détaillée en exprimant son enthousiasme dans une longue étude publiée dans la *Revue des Deux Mondes* en 1848. Le tableau éveillait en lui un sentiment d'appartenance et de familiarité :

Aucun tableau ne fit sur moi, une impression plus profonde et plus longtemps vibrante. J'aurai peur d'être taxé d'exagération en disant que la vue de cette peinture me rendit malade et m'inspira la nostalgie de l'Orient, où je n'avais jamais mis le pied. Je crus que je venais de connaître ma véritable patrie<sup>80</sup>.

<sup>74</sup> «The *Constantinople* is an immanse verbal Decamps» (J. Henry : *Théophile Gautier*, Whitefish, Montana : Kessinger, 2004 : 11).

<sup>75</sup> «Decamps et Marilhat, ce jeune homme révèle si soudainement, nous en ont plus dit sur l'Orient en quelques pieds de toile que toutes les relations de voyageurs.» (*La Presse*, 1<sup>er</sup> mars 1837. Feuilleton. Ouverture du Salon. In : Francis Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2. . . , *op.cit.* : 169.)

<sup>76</sup> «Marilhat, lui était un Arabe syrien, il devait avoir dans les veines quelque reste du sang de ces Sarrasains que Charles-Martel n'a pas tous tué.» (T. Gautier : *Portraits contemporains. . .*, *op.cit.* : 245.)

<sup>77</sup> Cette rencontre est évoquée dans la *Revue des Deux Mondes* en 1848 : «ces yeux étaient le résultat d'un voyage en Orient, nous en avons fait depuis, lorsqu'il ne vous aveugle pas, vous donne des regards aveuglants. Le nouveau-venu promena sur tout ses prunelles d'épervier, prit un morceau de crayon blanc, et traça sur un coin resté vide trois palmiers s'épanouissant au-dessus du dôme d'une mosquée ; puis quelque affaire l'appelant ailleurs, il s'en alla et ne revint plus. Ce jeune homme à physionomie d'icoglan ou de zèbek, comme nous le sûmes plus tard, était Marilhat, qui revenait d'Égypte» (*ibid.* : 238.).

<sup>78</sup> R. Jasinski : *Les Années romantique de Théophile Gautier*, Paris : Vuibert, 1929 : 263.

<sup>79</sup> «Son paysage à l'huile nous paraît pécher par la lourdeur et la crudité du ton. Cela peut être vrai ; mais cela n'en a pas l'air : il faudrait aller en Espagne pour être vrai ; mais cela n'en a pas l'air : il faudrait aller en Egypte pour être juge compétent. Nous irons.» (*La France industrielle*, N°1, avril 1834, cité F. Amelinck : «Théophile Gautier et Marilhat : Peintures, textes et contextes», in : *Théophile Gautier, L'art et l'artiste, Bulletin de la Société Théophile Gautier* 4, 1982 : 1-10, p. 3.)

<sup>80</sup> T. Gautier : *Portraits contemporains. . .*, *op.cit.* : 239.

Entre 1834 et 1848, Gautier voyagea beaucoup et sa vision du monde s'amplifia. En 1848, Gautier puisa dans son expérience personnelle l'article nécrologique qu'il dédia à Prosper Marilhat au point d'en faire un véritable morceau de bravoure.

Le contexte de la perception est naturellement changeant entre ces deux descriptions, mais il semble qu'un élément devienne permanent : la quête de Théophile Gautier pour la lumière et le soleil. Dans la deuxième description du tableau, Gautier transpose la lumière, élément visuel, en une forme d'énergie non perceptible à l'œil : la chaleur. Il présente un contexte non-visuel en rendant une atmosphère de chaleur tropicale : air chaud, flèches de feu, lourd silence des heures brûlantes. Tous ces termes justifient la remarque de Gautier à propos du tableau : l'ardente peinture<sup>81</sup>. Selon Gautier, ce tableau représente l'Égypte « avec un éblouissement de chaleur, un vertige de lumière, une exubérance végétale incroyables<sup>82</sup> ». Gautier soulignait donc l'aspect documentaire et informatif des toiles orientales et leur immédiateté visuelle, bien plus éloquente que les récits de voyage.

Gautier, comme ses contemporains, goûtait donc dans ses paysages l'illusion d'être confronté avec à ce que l'œil du peintre avait vraiment capté. C'est ce sentiment qui se retrouve dans ses descriptions de tableaux. Grâce à elles, il pouvait s'enivrer d'exotisme, de mots propres et de couleur locale<sup>83</sup>. Gautier y retrouvait la même chaude lumière que dans les contes des *Mille et une nuits*<sup>84</sup>.

Un autre peintre oriental important dans la critique de Gautier est Delacroix qu'il compara à Victor Hugo, dans une critique de 1836 :

Son style est moderne et répond à celui de Victor Hugo dans les Orientales : c'est la même fougue et le même tempérament.—Le Sardanapale ressemble singulièrement au Feu du ciel, le Massacre de Scio à la Bataille de Navarin ; les deux odes sont peintes comme les deux toiles. Une crudité fauve et splendide fait ressortir tous les tons, la touche a l'ardeur furieuse de la phrase. Il semble

<sup>81</sup> F. Amelinckx : « Théophile Gautier et Marilhat... », *op.cit.* : 3–4.

<sup>82</sup> *La Presse Salon* de 1844, cité C. Bourgeois-Pueyo : *Théophile Gautier critique d'Art...*, *op.cit.* : 51.

<sup>83</sup> F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830...*, *op.cit.* : 228.

<sup>84</sup> Dans le *Tombeau du Scheik Abou-Mandour* on peut lire : « Le tombeau du Scheik est au milieu d'un bois de caroubiers, aux branches tortueuses, et de palmiers fluets terminés par une houppes de feuillage, arbres singuliers que Marilhat excelle à rendre, une chaude lumière dore les minarets et les dômes blancs de l'édifice original comme un conte des Mille et une nuits. » (*La Presse*, 21 mars 1837. Variétés. In : F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2..., *op.cit.* : 213.)

voir défiler à travers les strophes, des troupeaux de cavales balayant le sol de leurs crinières rousses ; la peinture m'a fait l'effet de piaffer et de hennir.<sup>85</sup>

Pour Gautier, Delacroix est le «roi de l'école romantique» : avec Médée et les Convulsionnaires de Tanger, Delacroix «se maintient toujours à la plus haute place qu'il a su conquérir par sa courageuse lutte et ses travaux opiniâtres<sup>86</sup>». Dans ses critiques sur Delacroix, Gautier introduisait de nombreuses connotations personnelles et il insistait aussi sur la vraisemblance, la véracité, la couleur<sup>87</sup>, la lumière. Aussi admirait-il les *Femmes d'Alger* parce qu'elle ne cédaient, pour la finesse et le clair-obscur, en rien aux maîtres vénétiens :

Il y a dans cette toile plus d'air et de profondeur que dans toutes les peintures que nous ayons vues jusqu'ici. L'harmonie du ton est admirable, et cependant rien n'était plus difficile à obtenir avec des murs recouverts de faïences bariolées, de meubles incrustés, d'étoffes et de broderies des couleurs les plus discordantes du monde ; et cependant aucune de ces perles, aucune de ces dorures n'attirent l'œil plus qu'il ne faut, tout extraordinaire que soit leur éclat. Les femmes sont charmantes et d'une beauté tout orientale<sup>88</sup>.

Quant à Ingres, il était admiré, pendant les années 1820, par Delacroix et les romantiques de la génération précédente pour son amour de la nature, du particulier et de la couleur locale<sup>89</sup>. Mais aucun autre critique du dix-neuvième siècle n'offrit à Ingres un appui aussi enthousiaste et sérieux que Gautier qui fut le seul homme de lettres contemporain à l'admirer, en dehors de quelques réserves de détail. Son œuvre entière et le petit nombre d'articles de Gautier qui lui sont consacrés sont l'une des meilleures introductions à l'univers du peintre<sup>90</sup>. Pour Gautier, ce qu'Ingres possédait au plus haut degré, et qui lui donnait droit au titre de romantique, c'était le pouvoir de recréer un milieu, une ambiance, une atmosphère. C'était surtout la facilité d'Ingres «à s'empresdre de la couleur locale d'un sujet<sup>91</sup>» à

<sup>85</sup> *Ariel*, Salon de 1836, mercredi 13 avril 1836, in : *Engène Delacroix vu par Théophile Gautier*. (<http://www.theophilegautier.net>)

<sup>86</sup> *La Presse*, «Exposition du Louvre», 22 mars 1838, *idem*.

<sup>87</sup> Dans les *Convulsionnaires de Tanger*, «La couleur est chaude, vive, et d'un éclat tout oriental. (*La Presse*», 22 mars 1838. Variétés. Exposition du Louvre. In : F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2. . . , *op.cit.* : 276.)

<sup>88</sup> *La France Industrielle*, Salon de 1834, avril 1834, in : *Engène Delacroix vu par Théophile Gautier*. (<http://www.theophilegautier.net>)

<sup>89</sup> R. Snell : «Gautier critique d'Ingres», in : *Théophile Gautier. L'art et l'artiste, Bulletin de la Société Théophile Gautier* 4, 1982 : 11–20, p. 15.

<sup>90</sup> *Ibid.* : 11–12.

<sup>91</sup> T. Gautier : *Les Beaux-Arts en Europe*, cité *ibid.* : 15.

l'aide d'une gamme extraordinaire de sources pittoresques qui impressionnait Gautier. Ingres avait à ses yeux un «profond sens de la réalité<sup>92</sup>» et savait le convaincre de la réalité concrète et palpable des scènes et personnages qu'il peignait<sup>93</sup>. Parmi tous les tableaux d'Ingres, Gautier admirait ses nus parce que les baigneuse et les odalisque d'Ingres survivaient au passage du temps et étaient les incarnations permanentes de la sensualité<sup>94</sup>.

Inconsciemment au cœur des description des tableaux orientalistes, la réalité et la couleur locale prennent peu à peu des nuances fantasmagoriques. L'orientalisme, ainsi perçu, formalisait violemment un profond désir d'ailleurs. L'Orient n'était plus en Orient. Il n'était que dans l'imagination du critique qui se forme par un jeu complexe d'impressions picturales et de références littéraires. Il symbolisait l'endroit du monde où se trouve la beauté et où la vie est plaisir<sup>95</sup>. Il devenait un Eldorado esthétique et participait aux rêveries des nouvelles. Dans *Fortunio*, dont le premier titre était justement *L'Eldorado*, Gautier exprima clairement toutes ces idées, qu'on trouvait sous-jacentes dans ses descriptions des tableaux orientalistes. Ces signes particuliers symbolisaient pleinement l'ailleurs et Gautier, grâce à ceux-ci, trouvait un espace échappant à l'Europe, espace pur, où la civilisation n'avait pas encore exercé ses ravages et où régnait la forme<sup>96</sup>.

Ces idées accompagnent le poète français pendant son voyage en Espagne dont le paysage exotique évoque ses tableaux favoris. Avant même d'arriver à Bordeaux, Decamps surgit déjà dans les notes de voyage. Une noce célébrée dans une auberge fournit l'occasion à Gautier de voir ensemble quelques «naturels». Ces gens sont fort laids et les petites filles «ont des bonnets aussi développés que ceux de leurs grands-mères, ce qui leur donne l'air de ces gamins turcs à tête énorme et à corps fluet des prochades de Decamps»<sup>97</sup>.

En allant vers Valladolid, qui «est une grande ville presque entièrement dépeuplée ; elle peut contenir deux cent mille âmes, et n'a guère que vingt mille habitants. C'est une ville propre, calme, élégante, et se ressentant déjà des approches de l'Orient»<sup>98</sup>, Gautier décrit un village :

<sup>92</sup> Le Moniteur universel, 23 jan. 1867. In : *Ingres vu par Théophile Gautier*. (<http://www.theophilegautier.net>)

<sup>93</sup> R. Snell : «Gautier critique d'Ingres», *op.cit.* : 15.

<sup>94</sup> *Ibid.* : 18.

<sup>95</sup> F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 1. ..., *op.cit.* : 229–230.

<sup>96</sup> *Ibid.* : 230–231.

<sup>97</sup> T. Gautier : *Voyage en Espagne...*, *op.cit.* : 32.

<sup>98</sup> *Ibid.* : 94.

un ancien couvent bâti en forteresse, varient ces sites d'une simplicité orientale, qui rappelaient les lointains du Joseph vendu par ses frères, de Decamps.

Dueñas, situé sur une colline, a l'air d'un cimetière turc ; les caves, creusées dans le roc vif, reçoivent l'air par de petites tourelles évasées en turban, qui ont un faux air de minaret très singulier. Une église de tournure moresque complète l'illusion<sup>99</sup>.

De tels types de comparaison ont pour fin de rendre une description réelle. La seule évocation de la peinture suggère des teintes, des courbes, toute une plasticité du référent qui est garantie de la réalité.

À Venta de Trigueros, on a attelé à la galère «un cheval rose d'une singulière beauté (l'on avait renoncé aux mules), qui justifiait pleinement le cheval tant critiqué du Triomphe de Trajan, d'Eugène Delacroix. Le génie a toujours raison ; ce qu'il invente existe, et la nature l'imite presque dans ses plus excentriques fantaisies»<sup>100</sup>.

Les rues moresques de Grenade rappellent aussi

les tableaux de Decamps représentant des villages turcs, les femmes asises sur le pas de la porte, les enfants à demi nus qui jouent et se culbutent, les ânes qui vont et viennent chargés de plumets et de houppes de laine, donnant à ces ruelles, presque toujours montantes et quelquefois coupées de quelques marches, une physionomie particulière qui n'est pas sans charme et dont l'imprévu compense, et au-delà, ce qui leur manque comme régularité<sup>101</sup>.

Ces comparaisons sont aussi une indication des qualités plastiques d'un référent. Quelquefois les peintres orientalistes donnent une image plus précise que les peintres espagnols. En regardant le charmant cabinet «aux petites colonnes mauresques»<sup>102</sup> de la reine dans l'Alhambra, Gautier est étonné que :

les peintres espagnols aient, en général, si fort rembruni leurs tableaux, et se soient jetés presque exclusivement dans l'imitation du Caravage et des maîtres sombres. Les tableaux de Decamps et de Marilhat, qui n'ont peint que des sites d'Asie ou d'Afrique, donnent de l'Espagne une idée bien plus juste que tous les tableaux rapportés à grands frais de la Péninsule<sup>103</sup>.

Quelquefois Gautier conseille pour les dessinateurs de perpétuer un lieu oriental :

<sup>99</sup> *Ibid.* : 93.

<sup>100</sup> *Idem.*

<sup>101</sup> *Ibid.* : 259–260.

<sup>102</sup> *Ibid.* : 281.

<sup>103</sup> *Ibid.* : 282.

Nous signalerons aux dessinateurs un balcon intérieur qui échancre l'angle d'un palais sur cette même place de San Pablo, et forme un mirador d'un goût tout à fait original<sup>104</sup>.

Mais non seulement les peintres espagnols n'ont pu peindre la Péninsule, mais les lithographies de Girault de Prangey réunies dans son recueil de *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833* en ont donné une image faussée<sup>105</sup>.

On a vu que Gautier s'enthousiasmait pour les couleurs et les lumières des tableaux des peintres orientalistes. Le référent en Espagne semble aussi plus dicible en termes de peinture à l'aide de couleurs et des lignes. Un élément permanent des descriptions de son récit de voyage est la lumière et la couleur. Il essaie lui-même de décrire ces couleurs fantastiques et observe avec enthousiasme un coucher de soleil sur les Sierras. Il s'efforce de faire sentir de son mieux l'admirable poésie et les couleurs de la scène, les tons accentués, les silhouettes des montagnes ressortant avec netteté, mais se rend compte qu'il est incapable de peindre ce paysage :

Les montagnes prenaient dans l'éloignement des teintes pourpres et violettes, glacées d'or, d'une chaleur et d'une intensité extraordinaire ; l'absence complète de végétation imprimait à ce paysage, uniquement composé de terrains et de ciels, un caractère de nudité grandiose et d'âpreté farouche dont l'équivalent n'existe nulle part, et que les peintres n'ont jamais rendue<sup>106</sup>.

La lumière de la Sierra Nevada brille «*comme une découpure d'argent*» la neige étincelle et renvoie des éclairs prismatiques :

le soleil semblable à une grande roue d'or dont son disque était le moyen épanouissait comme des jantes ses rayons en flammes<sup>107</sup>.

À Cadix, Gautier se plaint qu'il n'existe pas sur la palette du peintre ou de l'écrivain de couleurs assez claires, de teintes assez lumineuses pour rendre l'impression éclatante de la glorieuse matinée :

Deux teintes uniques vous saisissaient le regard : du bleu et du blanc ; mais du bleu aussi vif que la turquoise, le saphir, le cobalt, et tout ce que vous pourrez imaginer d'excessif en fait d'azur ; mais du blanc aussi pur que l'argent, le lait, la neige, le marbre et le sucre des îles le mieux cristallisé ! Le bleu, c'était le ciel,

<sup>104</sup> *Ibid.* : 95.

<sup>105</sup> «Les gravures anglaises et les nombreux dessins que l'on a publiés de la cour des Lions n'en donnent qu'une idée fautive : ils manquent presque tous les de proportions, et par la surcharge que nécessite le rendu des détails infinis de l'architecture arabe, font concevoir un monument d'une bien plus grande importance.» (*Ibid.* : 283.)

<sup>106</sup> *Ibid.* : 359.

<sup>107</sup> *Ibid.* : 248.

répété par la mer ; le blanc, c'était la ville. On ne saurait rien imaginer de plus radieux, de plus étincelant, d'une lumière plus diffuse et plus intense à la fois. Vraiment, ce que nous appelons chez nous le soleil n'est à côté de cela qu'une pâle veilleuse à l'agonie sur la table de nuit d'un malade<sup>108</sup>.

En Andalousie les couleurs deviennent plus violettes et plus chaudes. Lorsque Gautier monte au Mulhacen il trouve des couleurs les plus variées :

Les cimes voisines, chauves, fendillées et lézardées de haut en bas, avaient dans l'ombre des teintes de cendre verte, de bleu d'Égypte, de lilas et de gris de perle, et dans la lumière des tons d'écorce d'orange, de peau de lion, d'or bruni, les plus chauds et les plus admirables du monde<sup>109</sup>.

En somme, ces comparaisons picturales sont le plus souvent sollicitées pour souligner la réalité des descriptions, lorsque le métadiscours cherche à établir des liens entre les moyens d'expression pour trouver, sinon le mot juste, du moins l'image la plus fidèle à l'esthétique du récit de voyage.

On voit donc l'importance de ces peintres orientalistes de l'image de l'Espagne gautiériste qui fait partie des autres codes d'expression qui parcourent le récit pour prendre métaphoriquement en charge l'énonciation narrative. La référence aux œuvres littéraires, à un Orient et aux tableaux viennent perturber l'apparente exactitude de la description de Gautier, elle fait comme éclater le cadre étroit du paysage, le motif représenté se charge de sens : il symbolise soudainement l'«Orient épanoui rayonnant et calme, avec ses contours sereins et ses couleurs éclatants<sup>110</sup>...»

Gautier évoque aussi la nécessité de lire entre les lignes des livres, et de chercher ce qui se trouve sous le déguisement :

Il ne faut pas toujours prendre au pied de la lettre ce que dit un auteur : on doit faire la part des systèmes philosophiques ou littéraires, des affectations à la mode en ce moment-là, des réticences exigées, du style voulu ou commandé, des imitations admiratives et de tout ce qui peut modifier les formes extérieures d'un écrivain. Mais sous tous ces déguisements, la vraie attitude de l'âme finit par se révéler pour qui sait lire ; la sincère pensée est souvent entre les lignes, et le secret du poète, qu'il ne veut pas toujours livrer à la foule, se devine à la longue ; l'un après l'autre les voiles tombent et les mots des énigmes se découvrent<sup>111</sup>.

Ainsi dans le *Voyage de l'Espagne* «les formes extérieures» à l'aide des comparaisons picturales et littéraires se transforment en voyage dans un pays

<sup>108</sup> *Ibid.* : 414.

<sup>109</sup> *Ibid.* : 411.

<sup>110</sup> *La Presse*, 22 mars 1838. Variétés. Exposition du Louvre. In : F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2... , *op.cit.* : 254.

<sup>111</sup> T. Gautier : «Spirite», in : *Œuvres*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1995 : 1474.

très exotique et lointain de l'Europe. Le principal effet de ces comparaisons est peut-être de disséminer son lexique, ses codes à l'intérieur du récit de voyage. Il y aurait ainsi un effet de contamination linguistique du référent par la langue de l'écrivain qui tend à proposer une saisie purement littéraire d'une réalité. Grâce à sa fantaisie et ses lectures, le récit gautiériste envisage le réel comme un texte et se l'approprie par un langage qui met en équivalence le récit de voyage et le réel qu'il est censé représenter. Pour Bernard Vannier «alors même qu'il prétend à l'exactitude de la représentation la plus fidèle, le discours littéraire est contraint de souligner sa nature verbale. Il inclut à la fois le langage objet qu'il ordonne, et le méta-langage nécessaire au décodage du message»<sup>112</sup>.

On pourrait caractériser ce récit de voyage par l'adjectif «arabesque» qui y apparaît tant de fois. Depuis Aloïs Riegl (1893), l'arabesque est définie comme un groupe d'ornements «caractérisé par la bifurcation des rincaux, composés essentiellement de tiges portant des feuilles stylisées et sans qu'il soit possible de voir ni leur commencement ni leur fin»<sup>113</sup>. Aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, le nom d'arabesque est donné à toutes les formes où il est question d'un jeu de lignes sans aucune référence historique exacte : l'association avec le superflu opposé au nécessaire, la combinaison avec l'ornemental, ou tout simplement l'indication de l'origine arabe, c'est-à-dire non européenne, d'une décoration. Le récit de Gautier est bien ludique comme l'arabesque.

Mais cette «langue non-littéraire» est importante non seulement dans le *Voyage en Espagne* mais dans d'autres textes de Gautier, comme l'a remarqué Riffaterre. Chez Gautier, le monde possède la particularité de ressortir à la fois au demaine réel et à celui de l'imaginaire. Il est convaincu que le poète possède «[...] le don de correspondance, pour employer l'idiome mystique, c'est-à-dire qu'il sait découvrir par une unité secrète qu'il sait découvrir par une intuition secrète les rapports invisibles à d'autres et rapprocher ainsi, par des analogies inattendues que seul le voyant peut saisir, les objets éloignés et les plus opposés en apparence. Tout vrai poète est doué de cette qualité plus ou moins développée qui est l'essence de l'art<sup>114</sup>».

À l'aide de ses correspondances, Gautier est capable de déformer, de transformer, d'animer le monde réel qui est «chargé tout-à-coup de signi-

<sup>112</sup> B. Vannier : «Les dessous des cartes. Le discours littéraire dans le roman balzacien», *Modern Language Notes* 4, 1970 : 496–509, p. 496.

<sup>113</sup> G. E. Barstad : *Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier. Arabesques et identités fluctuantes*, Paris : L'Harmattan, 2006 : 178.

<sup>114</sup> T. Gautier : «À propos de Baudelaire», in : *Souvenirs romantiques*, Paris : Garnier, 1929 : 300–301.

fications et de symboles particuliers<sup>115</sup>». Ce type d'écriture est surtout important dans les récits fantastiques où les passages descriptifs exposent un cadre réaliste et fonctionnent comme repoussoirs des événements surnaturels, permettant de maintenir le suspense. La description a alors un rôle dilatoire par rapport au récit.

Choix du vocabulaire, connotation autonymique, métaphores plurielles, tout inscrit donc la subjectivité d'un locuteur poétique qui ne dissimule pas sa prérogative dans l'acte énonciatif qui crée le récit de voyage. La multiplication des relais entre le récit et la diagèse, la prolifération des termes synonymes ou analogues, la juxtaposition des codes de référence indiquent bien que le récit de voyage de Gautier est interprétation et non reproduction de l'Espagne.

<sup>115</sup> R. Benesch : *Le regard de Théophile Gautier*, Zurich : Juris Verlag, 1969 : 31.

