

L'ART, LA MORT ET LA BEAUTE : LE DESIR DE PYGMALION INVERSE DANS L'OEUVRE DE THEOPHILE GAUTIER

Sabrina Ribeiro Baltor

Doutoranda em Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Francesa (UFRJ)

Ce travail c'est une partie de la recherche que je fais au doctorat dans UFRJ sur les relations entre la littérature et la peinture dans l'œuvre de l'écrivain français Théophile Gautier. Je présente mes réflexions en ce qui concerne la fonction du mythe de Pygmalion dans la conception esthétique de ses romans et contes.

La passion pour l'art, l'éducation du regard par les musées, la formulation d'un idéal de beauté, la quête de ce rêve, l'amour impossible pour une statue ou pour des femmes représentées dans des tableaux ou dans des tapisseries sont des thèmes fréquents chez Gautier. Ce n'est pas une coïncidence si l'on rapproche souvent les textes de cet auteur au mythe de Pygmalion divulgué littérairement, d'abord, par Ovide dans *Les Métamorphoses* (43 av. J.-C.-17 apr. J.-C.)

Plusieurs personnages décrits par Théophile Gautier sont comparés à des figures de tableaux ou à des statues. De plus, dans certains textes fantastiques, on trouve des personnages qui ont leur origine dans un objet artistique. Le héros d'*Omphale* (1834) observe une femme qui sort d'une belle et ancienne tapisserie et lui tient compagnie toute la nuit. En outre, il y a de belles jeunes filles déjà mortes qui se réaniment : Clarimonde dans *La Morte Amoureuse* (1836), la princesse Hermothis dans *Le Pied de la momie* (1840) et Arria Marcella dans le conte homonyme (1852). Les protagonistes masculins de ces récits développent un amour bizarre pour des objets artistiques qui représentent des belles femmes.

Cette insistance du thème de l'animation des objets ou des jeunes filles inanimées, grâce à l'amour, a produit trois études qui mettent en relation le mythe de Pygmalion et les textes de Théophile Gautier : *Gautier et le complexe de Pygmalion* de Ross Chambers (1972), *Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion* de Annie Ubersfeld (1989) et le livre de Anne Geisler-Szmulewicz *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle*.

L'étude de la présence du mythe de Pygmalion dans l'œuvre de Gautier visant à comprendre les rapports entre les arts plastiques et la littérature est, sans doute, capitale. Ces trois analyses essaient d'expliquer la signification explicite ou implicite de la légende du sculpteur de Chypre dans quelques textes de l'écrivain français, mais les

interprétations concernent seulement les éléments du récit. Pourtant, il ne suffit pas d'y identifier l'existence du mythe, mais il est nécessaire de saisir les effets de sens produits par cette manifestation dans la narration, à travers les études des descriptions, des ekphrasis, des hypotyposes, qui forment des « tableaux textuels » et, surtout, dans la construction d'un art plastique.

Au XIX^e siècle, comme l'a démontré Anne Geisler-Szmulewicz dans *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*, quoique la référence au personnage de Chypre n'apparaisse pas dans le titre des romans et des pièces et semble perdre du terrain pour le mythe de Prométhée, il y a plusieurs récits où les lecteurs sont présentés à des Pygmalions modernes, tels que *La Toison d'or* (1839) de Gautier où Tiburce s'éprend de la Madeleine représentée dans la *Descente de croix* de Rubens.

L'image éblouissante de la Madeleine voltigeait devant ses yeux en taches lumineuses, comme s'il eût regardé le soleil ; le moindre petit pli, le plus imperceptible détail se dessinait nettement dans sa mémoire, le tableau était toujours présent pour lui. Il cherchait sérieusement dans sa tête les moyens d'animer cette beauté insensible et de la faire sortir de son cadre ; - il songea à Prométhée, qui ravit le feu du ciel pour donner une âme à son œuvre inerte ; à Pygmalion, qui sut trouver le moyen d'attendrir et d'échauffer un marbre ; il eut l'idée de se plonger dans l'océan sans fond des sciences occultes, afin de découvrir un enchantement assez puissant pour donner une vie et un corps à cette vaine apparence. Il délirait, il était fou : vous voyez bien qu'il était amoureux.¹

La citation explicite du nom du sculpteur de Chypre n'est pas, dans ce morceau, la meilleure preuve de la force du mythe dans le récit, mais deux éléments présents dans presque toutes les nouvelles versions de la légende : l'amour pour une œuvre d'art, qu'il s'agisse d'une statue, d'un tableau ou d'une tapisserie, et le souhait de lui donner la vie. Cependant, Tiburce n'est pas le créateur de Madeleine, comme Pygmalion l'est de Galatée, nom que Rousseau a attribué à la belle statue. Anne Geisler-Szmulewicz explique cette sorte de transformation du mythe « original » comme un effet du rapprochement de ce mythe avec d'autres récits mythologiques comme celui de Prométhée. Il faut noter qu'ils sont mis sur le même plan par le narrateur : les deux hommes qui ont réussi à animer l'objet de leur rêve.

Tableau 1 – *La Descente de la Croix* de Pieter Paul Rubens

¹ GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et Nouvelles*. Tome I. Paris : bibliothèque de la pléiade, 2002, p. 788-789.

Tiburce, cependant, est seulement un héros parmi les divers personnages créés par Gautier qui aiment un objet inanimé auquel ils veulent donner la vie. Quand les personnages féminins ne sont pas des statues ou des représentations dans des tableaux ou dans des tapisseries, ils sont toujours comparés à des œuvres d'art. En outre, dans d'autres textes, tels que *Fortunio* (1837), certains personnages masculins veulent des femmes qui matérialisent une beauté artistique, comme des statues de Phidias ou dans de belles figures féminines des tableaux de Titien. Dans *Arria Marcella* (1852), Octavien tombe amoureux d'une femme-statue, dont une partie du corps a été pétrifiée par la lave du Vésuve. Dans ce récit fantastique, le désir d'Octavien de vivre cette passion impossible reconstruit Pompéi avant la tragique destruction de la ville et rend possible la rencontre avec sa bien-aimée. De cette façon, la femme qui devient un objet artistique de par l'éruption du Vésuve, et qui est capable d'inspirer l'amour au cœur du protagoniste, revient à une forme humaine pour satisfaire les rêves du héros, ce qui souligne la ressemblance de ce récit avec le mythe de Pygmalion.

Néanmoins, on notera ensuite, au moyen de l'analyse de quelques morceaux des textes de Théophile Gautier, que le bonheur vécu par Pygmalion dans *Les Métamorphoses* d'Ovide est absent de ses contes, nouvelles et romans. Les héros de Gautier ne réussissent pas à rendre réels intégralement ces « spectres de beauté »² d'une façon durable. Une autre différence entre le Pygmalion classique d'Ovide et les protagonistes de Gautier est l'objectif. Celui-là cherche l'amour, ceux-ci cherchent la beauté, ou plutôt un idéal de beauté concrétisé dans une femme. Le dénouement des amours des pygmalions modernes est toujours tragique : le temps joue inexorablement un rôle destructeur. Les belles formes féminines sont réduites en cendres (*Arria Marcella*, *La Morte Amoureuse*) ou se brisent « en mille morceaux »³ (*La Cafetière*). Madeleine de Maupin, une héroïne qui échappe de la mort, reconnaît l'effet dévastateur du temps et décide de devenir un très beau souvenir éternel.

Seule l'œuvre d'art peut éterniser la beauté, c'est pourquoi on trouve souvent dans les textes de Gautier, un désir de Pygmalion inverse : ce n'est pas la figure du tableau ou la statue qui doit vivre, mais la femme qui doit devenir un objet artistique, en conservant,

² Cette formule est utilisée pour décrire Madeleine dans *La Toison d'Or*, Cléopâtre dans *La nuit de Cléopâtre* et Nyssia dans *Le Roi Candaule*. Nous citerons également la caractérisation d'Alice comme un ange, presque immatérielle.

³ GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et Nouvelles*. Tome I. Paris : bibliothèque de la pléiade, 2002. p. 9.

de cette façon, à jamais, sa beauté. Ce double chemin est également observé par Annie Ubersfeld dans son essai *Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion* (1989).

L'amour des femmes, et même l'Aphrodite populaire, passe, pour lui, par la matérialisation physique de l'objet d'amour en objet d'art, et de l'objet d'art en objet d'amour – d'amour concret, physique. Minéralisation de la chair, animation de l'objet d'art, ce double mouvement nourrit jusqu'au dernier jour l'écriture de Gautier.⁴

Tout comme Gautier, la plupart de ses personnages masculins nourrissent une grande passion pour l'art, mais curieusement pas un seul n'est peintre ou sculpteur, ce sont toujours des amateurs de tableaux et de statues, jamais des artistes créateurs. Ils occupent la position de l'observateur, leurs regards sont pleins de désir. Annie Ubersfeld rapprochera ces jeunes gens de Gautier, lui-même.

Dans *Mademoiselle de Maupin*, D'Albert cherche la créature la plus parfaite, et la moindre imperfection la lui rend inacceptable. La moindre tache sur la peau, le moindre mouvement dys-harmonieux, et le miracle du désir cesse d'opérer. De là le dégoût et proprement le désabusement qui envahissent des héros pourtant aussi jeunes et naïfs que leur auteur, et lui ressemblant autant par le goût de l'art que par l'impuissance à créer – à créer des objets d'art : nous n'avons pas fini de retrouver cette tare originelle, celle de l'*amateur*.⁵

La création d'un style plastique par Gautier se fait à travers de la présence des techniques de la peinture dans ses textes. La position de l'observateur passionné occupé par ses personnages permet au narrateur de construire des « tableaux textuels » et de transformer le roman sinon dans une œuvre d'art, au moins dans un chef-d'œuvre, comme l'auteur français le souligne dans un commentaire à Feydeau sur *Le Capitaine Fracasse* (1863).

« C'est une oeuvre purement plastique, objective, comme diraient les Allemands. C'est précisément pour ces causes, dirai-je à mon tour, que c'est un chef-d'oeuvre »⁶

Une fois de plus, le narrateur, en détaillant la personnalité de Tiburce, signale l'esthétique de Gautier.

Il [Tiburce] saisissait admirablement bien tous les types réalisés dans les œuvres des maîtres, mais il ne les aurait pas aperçus de lui-même s'il les eût

⁴ UBERSFELD, Annie. *Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion*. In : *Romantisme*. Paris : n^o 66, 1989, p. 51.

⁵ UBERSFELD, Annie. *Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion*. In : *Romantisme*. Paris : n^o 66, 1989, p. 51.

⁶ FEYDEAU, Ernest. *Théophile Gautier, Souvenirs Intimes*. Paris: Plon, 1874, p. 213-214.

rencontrés dans la rue ou dans le monde ; en un mot, s'il eût été peintre, il aurait fait des vignettes sur les vers des poètes ; s'il eût été poète, il eût fait des vers sur les tableaux des peintres.⁷

Décrire des tableaux de peintres réels, décrire des tableaux imaginaires, décrire une scène comme un tableau. Le mythe de Pygmalion n'est pas présent seulement dans le récit du jeune homme qui aime un objet d'art, mais dans la transformation du récit dans un tableau.

Dans un premier regard, l'identification des récits de Gautier à l'histoire du sculpteur Pygmalion est presque complète, néanmoins, il y a des divergences qui, sans éliminer la comparaison, désignent une inversion de ce mythe. Le personnage d'Ovide a souhaité transformer sa statue en une femme. Dans les textes de l'écrivain français, par contre, ou bien la femme devient, en mourant une statue ou bien elle est exhaustivement confrontée à la mort. Le désir des personnages de l'auteur est dirigé plutôt vers la perfection de marbre que vers l'être de chair.

Annie Ubersfeld indique dans son article *Théophile Gautier et le regard de Pygmalion* « ce double mouvement » de la pierre à la chair et de la chair à la pierre. Anne Geizler-Szmulewicz explique cette modification du mythe du sculpteur chez Gautier par le rapprochement des histoires de Pygmalion et Méduse. D'après elle, le phénomène de la coalescence⁸ du mythe au XIX^e siècle va renouveler les légendes grecques, en les modifiant, c'est-à-dire, Pygmalion dans l'œuvre de Gautier prendra des caractéristiques de la Méduse. Anne Geizler-Szmulewicz remarque aussi dans l'œuvre de Gautier un double cheminement de l'être aimé : « Ces va-et-vient de la pierre à la vie et de la vie à la pierre posent l'impossible conciliation de la forme idéale et du réel. »⁹ L'impossibilité naît, en vérité, de l'incapacité du réel à conserver le Beau, l'art qui arrête le temps est le seul réceptacle du « rêve de beauté ». Cependant, on ne peut pas aimer une œuvre d'art, c'est pourquoi il y a ces « va-et-vient » et les personnages féminins les plus beaux, les plus charmants sont ceux qui s'approchent de la mort, qui sont blancs et froids comme des marbres de Paros.

Tableau 2 – *Pygmalion et Galatée* de Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson

⁷ GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et Nouvelles*. Tome I. Paris : bibliothèque de la pléiade, 2002, p. 784

⁸ Concept créé par Anne Geizler-Szmulewicz. La coalescence est l'alliance de deux mythes pour une signification nouvelle.

⁹ GEISLER-SZMULEWICZ, Anne. *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*. Paris : Honoré Champion, 1999, p. 169.

La femme-statue réunit dans son image l'Art, la Beauté et la Mort. Clarimonde, dans *La Morte Amoureuse* (1836) est l'exemple le plus expressif de cette union. Romuald, jeune prêtre, fait sa connaissance le jour de son ordination, malgré la passion immédiate pour cette mystérieuse femme, il a prononcé ses vœux. Clarimonde disparaît et pour le comble de malheur, le jeune homme est nommé, quelques jours après, à une paroisse éloignée. Une année s'est écoulée, il a été appelé par une dame mourante qui demande la présence d'un prêtre. Arrivé au château où habitait la femme moribonde, Romuald a reconnu le page de Clarimonde en désespoir et a compris immédiatement que sa bien-aimée était morte. Il est mené à la chambre funéraire et il y reste seul. Elle était au lit figée par l'immobilité de la mort, couverte « d'un voile de lin d'une blancheur éblouissante »¹⁰ et le jeune prêtre la décrit comme « une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile pour mettre sur un tombeau de reine, ou encore une jeune fille endormie sur qui il aurait neigé. »¹¹

Cette femme morte comparée à une statue d'albâtre, dont les formes sont encore parfaites, était plus désirable qu'à l'époque où elle était vivante. Quand Romuald a décidé de lever le drap qui la couvrait, il était « navré de douleur, éperdu de joie, frissonnant de crainte et de plaisir »¹² et, selon lui, « la mort chez elle semblait une coquetterie de plus ».¹³ Le prêtre la décrit longuement et les caractères propres des statues et, en même temps, de la mort, sont énumérés sans cesse. La blancheur et la froideur de sa peau, son immobilité, sa séduction tacite montrent très bien l'union entre l'Art, la Mort et le Beau. Anne Ubersfeld souligne aussi cette union, en réfléchissant sur la liaison entre femme et statue chez Gautier.

C'est le même mouvement, et il est difficile de dire si la statue est médiatrice entre la morte et le vivant ou si c'est la mort qui est médiatrice entre l'art et la vie. Un nœud extraordinairement serré unit la femme, la Mort, la statue. Un étrange poème intitulé « Coquetterie posthume » et inspiré par Marie Mattéi, imagine la femme aimée, sur son lit de mort, immobile et fardée : l'art, la mort, le désir.¹⁴

¹⁰ GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et Nouvelles*. Tome I. Paris : bibliothèque de la pléiade, 2002, p. 538.

¹¹ Idem, p. 538.

¹² Ibidem, p. 539.

¹³ Ibidem, p. 539.

¹⁴ UBERSFELD, Annie. Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion. In : *Romantisme*. Paris : n° 66, 1989, p. 54.

L'association entre la mort et l'art chez Gautier s'explique par leur pouvoir de fixer le Beau. Presque tous ses personnages féminins meurent jeunes et beaux, acquerrant les caractéristiques des statues.

Dans *La Comédie de la Mort*, volume poétique publié en 1838, l'objet de la description est la mort, elle-même, cristallisée comme une très belle femme. De cette manière, ce ne sont pas seulement les femmes proches de la mort qui sont plus désirables, mais la corporification de la mort est "plus belle que le jour".¹⁵

La représentation de la mort est la métaphore de cette angoisse, c'est la simplification de cette terreur : l'extermination du beau. Toute la beauté féminine est une métaphore de la mort, car on sait qu'elle finira; dans ce jeu, il faut exalter la beauté pour cacher cette terrible réalité. La conservation du beau par la mort (Clarimonde), la beauté de la personnification de la mort, la conservation de l'idéal de la beauté par l'art dissimule la peur de la destruction, du laid, du néant, comme on peut le vérifier à la fin de *La Comédie de la Mort*, dans une dernière description de la belle femme effrayante, modèle de l'idéal de la beauté féminine chez Gautier et qui traduit une partie de sa théorie esthétique:

Vierge aux beaux seins d'albâtre, épargne ton poète,
Souviens-toi que c'est moi qui, le premier, t'ai faite
Plus belle que le jour;
J'ai changé ton teint vert en pâleur diaphane,
Sous de beaux cheveux noirs j'ai caché ton vieux crâne,
Et je t'ai fait la cour.¹⁶

Pour conclure cet essai et montrer définitivement ce désir de Pygmalion inverse qui réunit l'Art, La Mort et la Beauté chez Gautier, il faut observer que, dans le *Roi Candaule* (1844), le héros n'est pas à la quête d'un amour impossible, sa bien-aimée n'est pas morte, est bien vivante et est sa femme; néanmoins, il n'est pas satisfait. Sa plus grande angoisse est que la beauté de Nyssia va, un jour, périr, sans que l'humanité la connaisse.

« Penser qu'une semblable beauté n'est pas immortelle, hélas ! Et que les ans altéreront ces lignes divines, cet admirable hymne de formes, ce poème dont les strophes sont des contours, et que nul au monde n'a lu et ne doit lire que moi ; être seul dépositaire d'un si splendide trésor ! – Au moins, si je savais, à l'aide des lignes et des couleurs, imitant le jeu de l'ombre et de la lumière,

¹⁵ GAUTIER, Théophile. *Oeuvres de Théophile Gautier: poésies*. Paris: Alphonse Lemerre, /s.d/, p. 46.

¹⁶ Idem, p. 46.

fixer sur le bois un reflet de ce visage céleste ; si le marbre n'était pas rebelle à mon ciseau, dans la veine la plus pure du Paros ou du pentélique, je taillerais un simulacre de ce corps charmant qui ferait tomber de leurs autels les vaines effigies de leurs déesses ! (...) »¹⁷

Candaule parle de Nyssia comme d'une œuvre d'art, avant d'être un corps de chair et os, elle est faite de lignes, de contours, de formes. Il ne veut pas la femme, il veut construire l'objet artistique à partir du plus beau modèle que la nature a produit. C'est l'art qui empêche la mort, c'est l'art qui enferme la beauté et évite son extermination. L'image présente dans *Arria Marcella* et *Le Roi Candaule* de la beauté qui survit aux siècles au moyen d'un objet d'art se trouve dans ses textes et poèmes : « Tout passe. – L'art robuste/ Seul a l'éternité/ Le buste/ Survit à la cité »¹⁸. Enfin., ce désir de Pygmalion inverse est aussi bien au cœur de plusieurs récits de Gautier que la clef de son esthétique, développée, entre autres, au moyen des descriptions picturales.

Bibliographie

FEYDEAU, Ernest. *Théophile Gautier, Souvenirs Intimes*. Paris: Plon, 1874.

GAUTIER, Théophile. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Bartillat, 2004.

_____. *Romans, contes et Nouvelles*. Tome I. Paris : Gallimard, 2002.

_____. *Romans, contes et Nouvelles*. Tome II. Paris : Gallimard, 2002.

GEISLER-SZMULEWICZ, Anne. *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*. Paris : Honoré Champion, 1999.

UBERSFELD, Annie. Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion. In : *Romantisme*. Paris : n^o 66, 1989.

¹⁷ GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et Nouvelles*. Tome I. Paris : Gallimard, 2002, p. 958-959.

¹⁸ GAUTIER, Théophile. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Bartillat, 2004, p. 571.