

**UNIVERSITÀ DELLA VALLE D'AOSTA
UNIVERSITÉ DE LA VALLÉE D'AOSTE**

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE E SOCIALI

**CORSO DI LAUREA IN LINGUE E CULTURE PER LA PROMOZIONE DELLE AREE
MONTANE**

ANNO ACCADEMICO 2018/2019

TESI DI LAUREA

Les multiples couleurs de Gautier voyageur

DOCENTE 1° relatore: Prof.ssa Federica Locatelli
firma originale docente (su tutte le copie)

DOCENTE 2° relatore: Prof.ssa Françoise Rigat
firma originale docente (su tutte le copie)

STUDENTE: 17 H02 Nassera Abbassini
firma originale studente (su tutte le copie)

Les multiples couleurs
de
Gautier voyageur

**ABBASSINI
NASSERA**

Sous la direction de FEDERICA LOCATELLI

UFR
Département

Mémoire de Master II

Parcours : Lingue Culture per la promozione delle aree montane

Université de la Vallée d'Aoste

a.a. 2018-2019

Remerciements

Je remercie mon directeur de mémoire Federica Locatelli, pour m'avoir suivie tout au long du Master et pour m'avoir orientée sur un sujet aussi intéressant.

Je remercie l'auteur que j'ai moi-même étudié pour la richesse de ses écrits, la culture qu'il permet, les horizons qu'il dévoile, le cheptel de paysages qu'il ouvre au monde et la transmission extraordinaire d'un patrimoine littéraire culturel artistique hors normes qu'il offre au lecteur.

Je remercie aussi les personnes qui m'ont soutenue pendant ce Master, ma famille, mes amis et mes compagnes d'université sans qui tout cela n'aurait pas été possible.

Je remercie mon petit garçon Matteo Noah pour sa patience et sa gentillesse. Je remercie pour mari pour son soutien et son aide.

Enfin, je dédie ce Master à mon petit garçon qui aura j'espère la possibilité de voyager, de découvrir tous ces tableaux « vivants » en trois dimensions décrits par Théophile Gautier ainsi qu'à mon petit frère Aïssa-Denis qui restera à jamais gravé dans mon cœur.

Sommaire

Remerciements	
Sommaire	
LEGENDE DES ŒUVRES DE THEOPHILE GAUTIER	
Introduction	1
Partie 1 - Théophile Gautier : entre art, écriture et voyages	5
<i>I. THEOPHILE GAUTIER ECRIVAIN</i>	6
<i>ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES : ENTRE VIES PRIVÉE, PUBLIQUE ET PROFESSIONNELLE</i>	6
L'ENFANCE : PARCOURS SCOLAIRE, LITTÉRAIRE	6
LE MONDE DU TRAVAIL.....	8
LES RENCONTRES IMPORTANTES AVANT 1840.....	9
<i>INFLUENCE DE L'ART ET DE LA LITTÉRATURE</i>	11
THEOPHILE GAUTIER ET L'ART	11
LE DOGME DE L'ART	12
LE ROMANTISME	14
<i>II. THEOPHILE GAUTIER VOYAGEUR</i>	17
<i>L'ART DE VOYAGER</i>	18
LA RAISON DU VOYAGE.....	18
LE MIMÉTISME.....	19
LE REGARD	22
LA PROMENADE AU HASARD	24
<i>III. THEOPHILE GAUTIER ECRIVAIN - VOYAGEUR</i>	26
LE RECIT DE VOYAGE.....	26
LE GRAND TOUR, UNE RAISON DE VOYAGER.....	27
LE RECIT DE VOYAGE D'ECRIVAIN	28
<i>THEOPHILE GAUTIER ECRIVAIN ET VOYAGEUR</i>	31
ECRIRE, VOYAGER, TRAVAILLER	31
LE SUCCÈS DES RECITS DE VOYAGE	34
THEOPHILE GAUTIER ET L'« ÉCRITURE ARTISTE »	35
Partie 2 - Le chromatisme.....	38
<i>IV. LES COULEURS FROIDES</i>	40
LE GRIS	40
LES TONALITÉS VIOLETTES	41
LE BLEU	44
LE VERT	46
LE BLANC.....	48
LE NOIR	51
LES TONS ARGENTÉS.....	55
<i>V. LES COULEURS CHAUDES</i>	59
LES TONALITÉS ROSEES.....	59
LES TONS JAUNES	61
LES TONS ORANGES	63
LE ROUGE	65
LES TONS MARRON	66
L'OR	69
<i>VI. LES COULEURS DE L'OMBRE ET DE LA LUMIÈRE</i>	73

LA LUMIERE, LA BRILLANCE.....	73
L'OBSCURITE, L'OMBRE, L'OPACITE	80
LA TRANSPARENCE, LA LEGERETE	85
Partie 3 - Analyse rhétorique, stylistique et artistique de l'énonciation.....	90
VII. LES PROCEDES LINGUISTIQUES, RHETORIQUES ET STYLISTIQUES	92
LA RICHESSE LEXICALE.....	92
LA COMPARAISON.....	97
LA PERSONNIFICATION, LA PROSOPOPEE	100
L'EXAGERATION, L'IRONIE	102
LA GRADATION, L'ISOTOPIE	103
L'ENUMERATION	104
LA METAPHORE	107
LE CHROMATISME PRECIEUX.....	109
L'EKPHRASIS.....	112
DEFINIR DES TONS INNOMES.....	115
LA SYNESTHESIE.....	120
VIII. LES PROCEDES ARTISTIQUES ET TECHNIQUES	125
LES CONTRASTES.....	125
LE CLAIR-OBSCUR	130
LA TECHNICITE ARTISTIQUE	132
LES DIFFERENTS PLANS	137
Conclusion.....	144
Bibliographie.....	147
Sitographie :	150
Table des annexes	147
ANNEXE 1 : L'ART	153
ANNEXE 2 : APRES LE FEUILLETON DE THEOPHILE GAUTIER	155
ANNEXE 3 : SYMPHONIE EN BLANC MAJEUR.....	156
ANNEXE 4 : UN TOUR EN BELGIQUE ET EN HOLLANDE.....	157
ANNEXE 5 : LES VACANCES DU LUNDI	164
ANNEXE 6 : SAINT-PETERSBOURG	174
ANNEXE 7 : VOYAGE EN ALGERIE	178

Légende des œuvres de Théophile Gautier

LVDL : Théophile GAUTIER, *Les Vacances du Lundi*, Seyssel, Champ Vallon, 1994

VA : Théophile GAUTIER, *Voyage en Algérie*, Paris, La Boite à Documents, 1845

BEH : Théophile GAUTIER, *Un Tour en Belgique et en Hollande*, Paris, L'Ecole des loisirs, 1836

STP : Théophile GAUTIER, *Saint-Pétersbourg*, Paris, Magellan & Cie, 1867

Introduction

Ce mémoire portera sur la présence, l'utilisation et l'analyse de la couleur dans les récits de voyages de Théophile Gautier. En effet, la dyade écriture et art qui fait partie intégrante de l'auteur offre un terrain d'étude riche. L'art au service de l'écriture ou l'écriture au service de l'art a permis à Théophile Gautier, dont le maniement des mots n'est pas à remettre en question, d'étoffer certains discours offrant une illustration de contextes, de situations, de paysages, de tout élément pouvant être vu, pouvant être peint et pouvant réveiller plusieurs sens.

D'une part, l'analyse des couleurs devrait mettre à la lumière un panel important de variétés grâce à des stratégies scripturale et picturale propres au savoir-faire et au savoir-voir de Théophile Gautier. Par ailleurs, la prédisposition personnelle de Théophile Gautier, son attention pour le détail, son sens de l'observation et son intention, sa volonté de décrypter le visible offrent une posture unique et un regard aguerris.

D'autre part, les récits de voyages, par l'objet qu'ils représentent, donnent lieu à leur tour à une immensité de thèmes, de matières, de couleurs, d'horizons : ce sont de possibles scènes où exprimer le talent d'écrivain de Théophile Gautier, permettant de rendre visible l'invisible, de figer une image dans le détail avec ses aspects chromatiques, ses contrastes, sa luminosité et les différents plans de perception du réel.

Afin d'envisager la richesse descriptive des récits de voyages de Théophile Gautier et pourquoi pas de vérifier s'il existe des couleurs dominantes et / ou des spécificités chromatiques en lien avec certains pays, l'attention sera portée sur certains voyages, pays et villes. Cela permettra de répertorier les couleurs de manière détaillée, lors de ses voyages en Belgique et en Hollande, en Algérie, à Saint-Pétersbourg et dans les Alpes. L'étude reposera donc sur les œuvres de Théophile Gautier intitulées : *Un Tour en Belgique et en Hollande* (1836), *Voyage en Algérie* (1862), *Saint-Pétersbourg* (1867), *Les Vacances du Lundi* (1881).

Ces livres ont été sélectionnés pour constituer le corpus de recherche car, dans *Les Vacances du Lundi*, il y a le trajet de la France vers la Suisse et à travers les Alpes, différentes hauteurs et donc, une multitude de paysages possibles ; *Saint-*

Pétersbourg, car déjà dans la préface de Charles Stépanoff¹, ce livre est annoncé comme une « *Symphonie en blanc majeur*² ». Ce chromatisme renvoie à son œuvre poétique *Émaux et Camées* et laisse envisager une prédominance de la couleur qui sied à l'étude en question ; *Voyage en Algérie* car cela permet d'appréhender l'Orient et ses couleurs ; *Un Tour en Belgique et en Hollande* car c'est le premier voyage que fait Théophile Gautier en compagnie de Fritz, c'est-à-dire Gérard de Nerval et qu'il a lieu en Europe centrale. Ces quatre œuvres permettent donc d'avoir des contextes différents : celui de l'Europe centrale, une réalité d'Asie pouvant être mise en parallèle avec les Alpes et enfin, l'Algérie alors française à l'époque mais pour laquelle, on attend un certain exotisme et chromatisme.

Il aurait été merveilleux de pouvoir inclure les autres récits de voyages dans cette étude mais cela n'a pas été possible. Néanmoins, cette analyse entend être enrichie, plus en aval, par les autres trésors littéraires de Théophile Gautier, pour approfondir le chromatisme à d'autres contrées et en envisager la pluralité.

Dès le travail d'extraction du corpus notamment des couleurs, s'ensuivra une réflexion critique par rapport aux résultats obtenus ainsi que la possible définition des stratégies expressives utilisées par Théophile Gautier pour décrire la dimension biologique qui concerne tous les aspects liés à l'humain (les paysages, les habitants, les mœurs, les coutumes, les costumes du point de vue anthropologique, ethnologique, biologique, physiologique) ainsi que la dimension naturelle qui concerne les paysages, les animaux, la végétation (soit tous les éléments comprenant la flore, la faune, la géologie, l'astrologie) en lien avec le chromatisme mis en scène. Pour ce faire, cette analyse sera divisée en trois grands axes. Le premier permettra de définir le contexte théorique de cette étude en présentant l'auteur selon trois casquettes : l'écrivain, le voyageur, l'écrivain-voyageur. Cela, selon l'orientation littéraire et artistique qui caractérise le personnage. Le deuxième établira un corpus pour chaque couleur énoncée dans les écrits qui seront divisés entre couleurs chaudes et couleurs froides. L'importance de la lumière et de la brillance sera par ailleurs envisagée en dernier lieu. Enfin, le troisième offrira une réflexion analytique des

¹ Théophile GAUTIER, *Saint-Pétersbourg*, Paris, Magellan & Cie, 1867. Dorénavant, on écrira *STP* pour se référer à l'œuvre.

² *Ibidem*, p. 5.

stratégies discursives ayant permis l'expression chromatique. Cette partie présentera tout d'abord, l'aspect stylistique et ensuite l'aspect artistique.

De nombreux récits de Théophile Gautier sont si détaillés, si nuancés, si bien décrits et écrits qu'ils offrent une expérience sensorielle. L'image est alors plus réelle que le réel, plus profonde qu'une vision, elle est en trois dimensions, plus palpable que la vision ne le permet. On entre dans les viscères de l'image et de la matière, au plus profond de son expression esthétique. Il offre ainsi, peut-être, de voir le monde autrement. On peut imaginer pour les malvoyants une ouverture sur le visible et, pour ceux qui ne savent pas regarder, un arrêt sur image riche et surprenant d'éléments fragmentés et décomposés. Le tout permet de titiller la vue, le toucher, face à un tableau de la vie courante mis sous les projecteurs grâce à l'habileté de Théophile Gautier.

Le voyage offert, en plus d'ouvrir sur une époque et des horizons variés, grâce à son souci d'être objectif et de détailler ce qui est vu permet aux voyageurs, un voyage sensoriel et culturel à tous les niveaux. Il offre au lecteur une variété qui lui est chère, la richesse de la diversité habitée par la contemplation de spectacles insolites. Cela fait des œuvres viatiques de Gautier, en plus d'être partie intégrante du patrimoine littéraire, de possibles manuels historiques, anthropologiques, géographiques offrant une idée du voyage mais aussi la façon de le faire.

Partie 1

-

Théophile Gautier : entre art, écriture et voyages

I. Théophile Gautier écrivain

Ce chapitre divisé en deux parties a pour but, de mettre en exergue les moments et les rencontres importantes de l'auteur en lien avec son intérêt pour l'écriture. En effet, Théophile Gautier est un écrivain prolifique qui a enrichi le patrimoine littéraire français de très nombreuses œuvres importantes. Les œuvres à son actif sont multiples. On y retrouve notamment différents genres tels que : la prose, la poésie, des chroniques, des récits viatiques etc. C'est pourquoi, il semble intéressant de pouvoir envisager l'évolution de son attrait pour l'écriture mais aussi de comprendre quelles ont été les personnes et les œuvres qui l'ont influencé ainsi que son devenir professionnel.

En outre, l'œuvre littéraire de Théophile Gautier est indissociable du domaine artistique puisqu'il est lui-même critique d'art (poète-peintre, peintre-voyageur). Cela met donc l'art au même niveau que la littérature qui sont alors en symbiose, dans une sorte de complémentarité et qui nécessite alors de s'arrêter sur cet engouement particulier qui caractérise le positionnement de l'auteur et influence son regard puisque l'esthétique artistique est ancrée en lui.

Éléments biographiques : entre vies privée, publique et professionnelle

L'enfance : parcours scolaire, littéraire

Aujourd'hui, l'importance de l'œuvre littéraire de Théophile Gautier est indubitable d'une part, par le nombre d'écrits à son actif et d'autre part, par la variété de genres des écrits ainsi que le cheptel de thèmes qu'il a appréhendés.

Lecteur avide, Théophile Gautier commence à lire à l'âge de cinq ans et pour lui, cela représente une ouverture sur le monde des bibliothèques avec une valence de sacralité attribuée à ces lieux. L'anecdote, qu'il raconte lui-même dans son autobiographie¹ souligne son orgueil et sa volonté à décrypter l'ouvrage qu'un chevalier lui avait offert² qui a engendré son apprentissage de la lecture, de manière autodidacte. La lecture et l'action de parler sont considérées par Théophile Gautier comme des clés qui ouvrent sur le monde et le moyen incontestable d'accéder au

¹Théophile GAUTIER, *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Paris, Charpentier et Cie, 1874, pp.1-13.

² *Ibidem*, p. 3. Il s'agit de *Lydie de Gersin* d'Arnaud Berquin.

monde dans son ensemble, sa pluralité, sans exception de domaines, de thèmes, de sociétés.

Il a appris le latin et a eu pour répétiteur son père suite au mal-être dont il souffrait au collège Louis-le-Grand et qui a même failli l'amener à la mort. Il est reconnaissant envers son père qu'il reconnaît comme celui qui lui a transmis toutes ses connaissances. À l'école déjà, on lui reconnaît un penchant atypique lorsqu'il innove une certaine métrique antagonique aux bons procédés mettant en avant un latin pur et qu'il s'attache à reproduire les styles dits « de décadence ». Il est ainsi marginalisé et assimilé à une certaine barbarie et à un certain africanisme qui sont pour lui des compliments. Ce positionnement reflète une ambivalence puisque si l'opinion publique l'offense, elle n'en est pas moins admirative. Contestataire, il souligne précocement sa propension à s'aventurer hors des sentiers battus. Ce recul que Théophile Gautier a de lui-même au niveau psychologique mais aussi temporel, puisqu'il écrit sa biographie *a posteriori*, montre d'ores et déjà son envie de découverte, son envie d'expérimenter une certaine écriture et une ligne de conduite absolument éloignée de la « normalité » pour volontairement ne pas suivre « les moutons de Panurge ».

Durant son enfance, il a un fort intérêt pour *Robinson Crusoé*, *Paul et Virginie* qu'il considère comme inégalables même face aux plus grands auteurs des siècles passés et enfin, Villon et Rabelais. Ces livres font sur lui une vive impression : il rêve de devenir marin et d'explorer le monde. Cela façonne et accroît son envie d'exotisme marqué par ce besoin « d'ailleurs » dans une valence polysémique du terme. En fait, tous ses récits de voyages « exotisent » le réel, le transforme en spectacle surprenant. Il débute par l'écriture de pièces, de traductions et même un poème. Toutefois, il ne reste rien de ces écrits-là et la période peu joviale de sa scolarité n'inspire à Théophile Gautier aucun regret. Il fait même preuve d'ironie quant à ses écrits qui auraient servi de papier pour allumer le feu et pour faire flamber les volailles. Théophile Gautier cite³ une liste d'œuvres de sa composition : la pièce de théâtre *le Fleuve de Scamandre*, des traductions de *l'Anthologie grecque*, des traductions de musées et enfin, le poème *l'Enlèvement d'Hélène*.

Il commence ses débuts dans la littérature, vers l'âge de 18 ans, à l'époque où il soutenait Victor Hugo dans ses représentations et avait un peu le rôle de « groupie ».

³ *Ibid.*, pp. 1, 5, 6.

Il marque durablement les esprits et scandalise en participant à la bataille d'Hernani, vêtu d'un gilet rouge. Son premier volume intitulé *Poésies*, financé par son père, comprenait des vers sous forme de recueil « entremêlé de pages blanches et d'épigraphes bizarres en toutes sortes de langues, que je ne savais pas, selon la mode du temps⁴ ». Il n'a, à ce moment-là, pas le succès qu'il convoite et devra attendre l'âge de 22 ans pour que son ouvrage - dans lequel il regroupe des pièces, une eau-forte de Célestin Nanteuil ainsi que la poésie *La légende d'Albertus* qui lui donne son sobriquet - ait une certaine notoriété.

Le monde du travail

Ce n'est que vers 1830 que les écrits battent leur plein à travers des emplois auprès de journaux à la notoriété avérée. Ainsi, la coopération à la *Chronique de Paris* orchestrée par Balzac a permis à *La Morte amoureuse*, *La Chaîne d'or* ou à *L'Amant partagé*, ainsi qu'à de nombreux articles de critique de voir le jour. Il en est de même pour ce qui est des esquisses biographiques intitulées *Grotesques* dans *La France littéraire*, dirigée par Charles Malo. Vers 1838, paraissent *La Comédie de la mort* et *Fortunio*⁵. Lesdites œuvres sont le résultat de la collaboration entre Théophile Gautier et Gérard de Nerval. Ce dernier, sous le pseudonyme de Fritz, sera le compagnon de voyage de Théophile Gautier pour aller en Belgique et en Hollande.

L'entrée à *La Presse* en 1836 marque un tournant dans la vie littéraire de Théophile Gautier qui devient alors critique d'art et journaliste. Il met à contribution son intérêt pour l'art et pour la littérature en regroupant les clés de voûte qui font la particularité du personnage et de sa plume. Néanmoins, la charge du feuilleton dramatique de *La Presse* lui pèse et l'oblige à écrire pour gagner sa vie, de manière acharnée, dans un rendement effréné pour répondre aux besoins scripturaux et publicitaires des journaux. Il dit même que ce travail lui a ôté la liberté et l'insouciance qu'il avait. En 1835, il travaille au *Moniteur*⁶ en tant que critique d'art et de théâtre. Son ressenti quant à la lourdeur de son engagement professionnel est plus qu'explicite lorsqu'il écrit les phrases qui suivent :

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Fortunio* paraît, au tout début, sous forme de feuillets dans *le Figaro*, avec des feuillets à détacher et à replier en forme de livre.

⁶ En 1855, il a un poste au *Moniteur Universel* qui n'est autre que la gazette nationale de l'époque jusqu'en 1868.

Le journalisme, pour se venger de la préface de Mademoiselle de Maupin, m'avait accaparé et attelé à ses besognes. Que de meules j'ai tournées, que de seaux j'ai puisé à ces norias hebdomadaires ou quotidiennes, pour verser l'eau dans le tonneau sans fond de la publicité ! J'ai travaillé à La Presse, au Figaro, à la Caricature, au Musée des Familles, à la Revue de Paris, à la Revue des Deux Mondes, partout où l'on écrivait alors⁷.

Ses emplois d'écrivain, de journaliste, de critique lui sont nécessaires pour vivre et il est même amené à voyager pour remplir sa tâche. Ainsi, il voyage dans la froideur hivernale des paysages enneigés, en Russie pour écrire une publication d'art, puis, pendant les belles journées d'été, à Nijni Novgorod, « le point géographique le plus loin où il est allé ». Il est possible de répertorier une quarantaine de récits de voyages, effectués dans le cadre de son emploi. Tous ces récits sont des commandes mais il transforme cette obligation en mission où les apostrophes directes aux lecteurs sont fréquentes et où le périple s'organise en feuilleton.

En bref, malgré l'impératif professionnel sous-jacent au travail d'écriture de Théophile Gautier, le lecteur ne ressent pas les enjeux professionnels et économiques des écrits. Au contraire, les récits créent un engouement par la prise en considération du lectorat et l'engagement missionnaire de Théophile Gautier, qui s'investit au plus profond de lui dans la restitution d'éléments viatiques, fait l'unanimité. Le nombre d'œuvres à son actif démontre cette envie, ce besoin de partager, d'essaimer ses découvertes et expériences. Ainsi, il se joue ironiquement de sa position d'auteur ayant produit des quantités d'écrits en disant :

Je ne compte pas une quantité innombrable d'articles sur toutes sortes de sujets. En tout quelque chose comme trois cents volumes, ce qui fait que tout le monde m'appelle un paresseux et me demande à quoi je m'occupe. Voilà, en vérité, tout ce que je sais sur moi⁸.

Les rencontres importantes avant 1840

Il a eu peu d'amis à l'école mais parmi eux Eugène de Nully et Gérard de Nerval dont ce dernier, accompagné de Petrus Borel a eu un rôle primordial puisqu'il a

⁷ *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques, op. cit.*, pp. 1-13.

⁸ *Ibidem*, p. 13.

permis la rencontre de Théophile Gautier et Victor Hugo, aux abords de la majorité. Ainsi, Théophile Gautier illustre son attachement à l'auteur en faisant sourire le lecteur lorsqu'il raconte l'émotion d'avoir rencontré un personnage avec autant de notoriété qu'il qualifie de « Jupiter romantique ».

Théophile Gautier devient un « supporter », un disciple, un admirateur de Victor Hugo et participe à l'accroissement de la notoriété de Victor Hugo. Les rencontres dans le « cénacle » de Victor Hugo où « les chanceux » se retrouvaient était même appelé par Alfred de Musset « la grande boutique...romantique⁹ ». Lorsqu'ils ne sont pas dans le « cénacle », ils peuvent malgré tout communiquer d'une fenêtre à l'autre vu qu'ils habitent, tous les deux, place Royale.

La rencontre avec Victor Hugo est un tremplin dans la vie de Théophile Gautier car de leur rencontre, *Les Jeunes-France* puis, *Mademoiselle de Maupin* voient le jour¹⁰. Dans la préface de ce dernier roman, Théophile Gautier s'en prend aux critiques mais reviendra en aval sur ses dires et deviendra lui-même critique.

Dans le salon de la rue Doyenné, il rencontre, Camille Rogier, Arsène Houssaye, Roger de Beauvoir, Édouard Ourliac, Jules Sandeau envoyé par Balzac pour proposer une collaboration à la *Chronique de Paris*.

Enfin, la période de sa vie, où il est resté en France, est marquée par de nombreuses personnalités célèbres. Le passage qui suit met bien en avant sa notoriété et son contact avec les plus grands de l'époque qui démontre son influence dans la société :

J'avais pour maître de boxe française et de canne Charles Lecour, je montais à cheval avec Clopet et Victor Franconi, je canotais sous le capitaine Lefèvre, je suivais, à la salle Montesquieu, les défis et les luttes de Marseille, d'Arpin, de Locéan, de Blas, le féroce espagnol, du grand Mulâtre et de Tom Cribbs, élégant boxeur anglais¹¹.

La reconnaissance de Gautier est indubitable et ses rencontres avec les grands noms de la littérature, Honoré de Balzac, Stéphane Mallarmé, Victor Hugo, Charles Baudelaire, par exemple, ne font que souligner l'importance qui lui revient. Gérard de Nerval, Philotée O'Neddy, Joseph Bouchardy, Pétrus Borel et Alphonse Brot compteront parmi ses amis proches.

⁹ *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatique, op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Eugène Renduel, libraire éditeur en vogue à l'époque, lui demande de lui faire parvenir un ouvrage.

¹¹ *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatique, op. cit.*, p. 11.

Influence de l'art et de la littérature

Théophile Gautier et l'art

Jeune déjà, il s'imagine vivre des situations rocambolesques dans ses rêves. Tout petit, il s'applique à dessiner des bateaux, à faire des maquettes, à les mettre à l'épreuve de l'eau et sa passion lui permet de s'enrichir lexicalement du jargon de la marine. Vers l'âge de huit ans, il commence à s'intéresser à la peinture en faisant des constructions de théâtre en bois et en carton qu'il fallait adouber et colorer.

Théophile Gautier intéressé par la peinture prend des cours après ses leçons de philosophie, dans l'atelier de Rioult. C'est lors d'une de ses séances de nu que Gautier, peu enjoué par le modèle, dit préférer le marbre à la chair et que l'art « ajoute à la nature la plus parfaite » en affirmant : « J'ai toujours préféré la statue à la femme et le marbre à la chair¹² ». L'importance du beau est primordiale pour Gautier et pour lui, l'homme ne reflète en rien cela. Le passage qui suit est éloquent à ce propos :

J'ai usé ma vie à poursuivre, pour le dépeindre, le Beau sous toutes ses formes de Protée et je ne l'ai trouvé que dans la nature et dans les arts. L'homme est laid, partout et toujours, et il me gêne la création¹³.

La seule beauté que possède l'homme se retrouve dans les créations qui sont le fruit de son intelligence. Ainsi, le tigre est plus beau que l'homme mais l'homme qui se revêtirait de la fourrure de la bête assassinée aurait un intérêt particulier, le reflet de l'intelligence de l'homme et par conséquent, une œuvre à admirer. Néanmoins, l'homme en soi est objet de dédain, dépeint comme un être archaïque, empreint de défauts qui semble un archétype généralisable puisque, où que le voyageur aille, et ce, sur les cinq continents, ce spécimen, l'homme, y est présent¹⁴.

Théophile Gautier souligne ne pas avoir pensé devenir littérateur mais avoir plutôt été orienté vers l'art. La rencontre avec Victor Hugo et leurs multiples moments ensemble vont l'entraîner à délaisser la peinture pour privilégier la littérature. Son parcours littéraire n'est toutefois pas exempt d'art, au contraire, Théophile Gautier

¹² Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879, p. 241.

¹³ *Ibidem*, p. 128.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 124-129.

réussit la gageure de mêler, d'incorporer, de faire entrer en symbiose l'art et la littérature. Il réussit notamment à peindre la réalité avec des mots. Ses connaissances en art, puisqu'il s'apprêtait à commencer une carrière de peintre, sont notables et permettent une pertinence dans ses critiques mais aussi dans sa capacité à observer. On parle même d'une observation au daguerréotype qui souligne la minutie de l'observation.

Ainsi, l'art et la littérature sont les clés de voûte de l'orientation scripturale de Gautier qui, dès les années 1830, adhère à des groupes d'artistes et d'écrivains qui se réunissent lors de rencontres dans l'atelier du sculpteur Jehan. Par ailleurs, selon Théophile Gautier, la finalité économique détruit le côté artistique des ouvrages ou tout simplement la réalisation d'une œuvre littéraire.

On peut considérer que l'écrivain est un artiste qui manie les mots et ainsi déceler une analogie entre l'artiste et l'écrivain. George Sand parle même d'artistes voyageurs et l'art est entrevu comme une science empreinte de la présence de l'activité humaine. Ainsi toujours selon George Sand, l'artiste se doit d'exprimer ses opinions et le voyage est un lieu de réflexion qui doit avoir comme conséquence le jugement de l'artiste sur l'observation qu'il fait du point de vue social¹⁵.

Défini par Charles Baudelaire comme le « parfait magicien ès lettres françaises¹⁶ », le « poète impeccable » auquel il consacre *Les Fleurs du Mal*, il faut lui reconnaître une certaine rigueur et une obsession pour l'esthétique. Cela a même pu parfois gêner certains, que le fond ne soit qu'un prétexte à l'expression de la forme, dans son esthétique pure, sa rigueur millimétrée pour que l'art n'ait qu'une seule fin en soi, un esthétisme formaliste.

Le dogme de l'art

Théophile Gautier est l'instigateur de la théorie autoréférentielle de « l'art pour l'art » qu'il est possible de retrouver dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, qu'Esquiros qualifie de « livre étrange et hardi ». À noter toutefois que l'expression

¹⁵ Roland LE HUENEN, *L'écrivain, le voyageur, l'écrivain-voyageur*, Université de la Réunion, 2018. DOI : <https://pod.univ-reunion.fr/video/1267-lecrivain-le-voyageur-lecrivain-voyageur/>.

¹⁶ Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal, Paris, Poulet-Malassis et De Broise*, 1857, p. 2.

« l'art pour l'art » avait déjà été appréhendé par Benjamin Constant en 1804¹⁷ et par Boileau¹⁸.

La maxime « l'art pour l'art », signifie que l'art doit se suffire à lui-même et n'a d'autre but que l'art en soi. Cela souligne une gratuité de la création artistique ainsi que son dessein inutile. Elle repose sur la recherche du beau, en dehors de toute visée morale, éthique ou sociale. Théophile Gautier dit même « il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid ». Toutefois, l'art vient d'un travail formel : « Oui, l'œuvre sort plus belle. D'une forme au travail – Rebelle¹⁹ ».

Dans cette optique, il refuse toute création artistique ayant une finalité autre que l'art lui-même. Il refuse donc la poésie politique défendue par Victor Hugo, sous prétexte que l'art n'a pas de relation avec le progrès social, puis, la poésie philosophique à la manière de Vigny, l'art ne pouvant être le moyen de diffuser des idéologies ou une morale et enfin, il refuse même la poésie sentimentale.

Au contraire, les clés de voûte de la théorie de « l'art pour l'art » sont la beauté et la liberté. L'art doit être envisagé pour lui seul et ne peut pas subir de censure puisque chaque création artistique repose sur la liberté de l'artiste et le résultat ne peut être envisagé qu'à travers le Beau. En effet, il n'est pas possible d'attribuer de valeur morale, éthique ou communicative à la création artistique selon Théophile Gautier. De même, l'esthétique est omniprésente chez Gautier et dans le domaine de la création artistique, la belle forme s'acquiert grâce au dur et long labeur artistique²⁰.

Baudelaire dans l'extrait ci-après souligne exactement le même positionnement que Théophile Gautier et sa théorie de « l'art pour l'art ». Dans le même contexte, Baudelaire prône la poésie pour la poésie, sans aucune autre finalité, dans l'article qu'il consacre à Gautier :

Il est une autre hérésie... une erreur qui a la vie plus dure, je veux parler de *l'hérésie de l'enseignement*, laquelle comprend comme corollaires inévitables, les hérésies de la *passion*, de la *vérité* et de la *morale*. Une foule de gens se figure que le but de la poésie est un enseignement quelconque

¹⁷ Yann MORTELETTE, « Histoire du Parnasse », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°12, Paris, Fayard, 2005, p. 212.

¹⁸ Nicolas BOILEAU, *L'Art poétique*, Paris, Hachette, 1850, pp. 25, 28.

¹⁹ Théophile GAUTIER, *Émaux et Camées*, Paris, G. Crès et Cie, 1913, p. 217.

²⁰ *Ibidem*, p. 217.

elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les mœurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit d'utile... la Poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème²¹.

Enfin, sa théorie de « l'art pour l'art » fait de Théophile Gautier un des précurseurs du Parnasse, avec Théodore de Banville. Le courant parnassien prône la neutralité et la froideur. La subjectivité est ainsi annihilée. Les thèmes abordés sont donc en quelque sorte plus facilement exploitables s'ils sont durs, empreints de noirceur.

En définitive, Théophile Gautier grâce à sa théorie de « l'art pour l'art » a donné une des caractéristiques au Parnasse : la neutralité de l'art, sa fin en soi, sa totale autonomie vis-à-vis de la morale, des événements de la société ou une quelconque relation de cause conséquence ainsi que le culte du travail.

L'artiste est un sculpteur qui transforme le bloc en beau. L'écrivain rend ses lettres de noblesse au langage dont l'expression est empreinte de beauté. La création esthétique littéraire, poétique vient d'un dur labeur, d'un travail méticuleux. Les quatre vers ci-dessous, tirés de la poésie *l'Art* soulignent bien cela :

Sculpte, lime, cisèle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant²² !

Le Romantisme

La bataille d'*Hernani* et la dévotion de Théophile Gautier à Victor Hugo ont marqué les esprits et immortalisé l'écrivain en gilet rouge qui par un coup de maître s'impose comme une figure du romantisme grâce à son ouvrage *Histoire du Romantisme*²³ et devient même, une des personnalités littéraires les plus importantes. Le contexte de la sortie de cet ouvrage a favorisé ce coup de publicité, puisqu'il a été édité à titre

²¹ Charles BAUDELAIRE, *L'Art romantique*, Paris, Calmann Lévy, Éditeurs, 1880, p. 165.

²² *Émaux et Camées*, op. cit., p. 217. Voir l'annexe 1.

²³ Valentina PONZETTO, « Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme* suivi de *Quarante Portraits romantiques* », in *Studi Francesi*, 167, II, 2012, pp. 346-347.

posthume, un jour après sa mort. Il a par là même offert un recul historique intéressant sur la révolution littéraire de 1830 que l'on peut envisager grâce à l'extrait suivant :

Brosser le portrait de la génération de 1830, redire sa sincère admiration pour Hugo, se représenter tel qu'il était à dix-huit ans, en page enthousiaste, fidèle et flamboyant du grand homme, c'est remonter le temps²⁴ et « s'impos[er] définitivement, face aux naturalistes, aux Parnassiens, à tous les modernes, comme la statue du commandeur du Romantisme²⁵ ».

Néanmoins, en prenant une certaine distance avec cet ouvrage qui s'intitule lui-même du courant littéraire énoncé en amont, et ce, dans une volonté de cohérence et de vérité quant à l'orientation littéraire de Théophile Gautier, si l'on suit Adrien Goetz, Théodore de Banville et Paolo Tortonese, il faut lui reconnaître une position de romantique, édulcorée par son épopée avec Victor Hugo et son implication « d'homme au gilet rouge », favorisant ainsi une légende, qui aux abords de sa mort, sera utilisée, de manière intelligente pour s'imposer en grand maître du romantisme malgré une orientation peu encline pour ce courant, comme le souligne Valentina Ponzetto dans le passage suivant :

Grand paradoxe au fond, car Gautier, figé à jamais par cette *Histoire* en chantre et héros du romantisme français, était lui-même, comme le rappelle Adrien Goetz, suivant Théodore de Banville et Paolo Tortonese, assez peu romantique, ou, si l'on veut, plus « romanesque » et « pittoresque » que romantique, comme chaque page de ce volume le montre clairement²⁶.

Enfin, son attachement à Victor Hugo, grand romantique, a certainement favorisé l'appartenance au courant. En effet, comment une personne qui adule, qui admire qui met sur un piédestal une personnalité au courant littéraire défini, pourrait-elle ne pas en faire partie ? L'appartenance à un courant semble perméable à d'autres et difficile

²⁴ *Ibidem*, p. 346.

²⁵ Théophile GAUTIER, *Histoire du Romantisme* suivi de *Quarante Portraits romantiques*, Paris, Gallimard, 2011, p. 14.

²⁶ « Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme* suivi de *Quarante Portraits romantiques* », *op.cit.*, p. 346.

à délimiter de manière drastique ou à faire entrer dans une case. Ainsi, l'influence qu'il a eue sur Le Parnasse dont il est le précurseur se détache du romantisme par la froideur, l'objectivité et l'impersonnalité que prône ce courant.

L'ouvrage *Histoire du romantisme* est vu comme les mémoires de Théophile Gautier et le recueil des actions et écrits des compagnons du « petit cénacle ». Avoir un chef de file romantique tel que Victor Hugo peut peut-être ne pas exempter Gautier du qualificatif de romantique. Cela, de surcroît, car l'idéal qui planait dans l'idéologie et les discussions favorisaient une rupture avec le classicisme²⁷. Une rupture ayant la verve de la jeunesse, révolutionnaire, dynamique, novatrice, contestataire, en proie à de nouveaux impératifs sociaux et culturels et aux transformations philosophiques liées aux lumières.

²⁷ Olivier SCHEFER « Préface », in *Histoire du Romantisme de THEOPHILE GAUTIER*, Paris, Éditions du Félin, 2011.

II. Théophile Gautier voyageur

Cette étude s'intéresse particulièrement aux voyages et aux écrits de Théophile Gautier qui en découlent. Théophile Gautier a visité le monde de part en part alors que les moyens permettant la mobilité n'étaient pas les mêmes qu'aujourd'hui. C'est la naissance du tourisme, on commence à voyager pour le plaisir et cela permet à l'univers des voyages d'entrer dans la littérature. Ainsi, non seulement il a permis aux lecteurs d'appréhender certains paysages lointains ou proches mais en plus, il a offert à la société, une sorte de manuel d'un savoir-faire et d'un savoir-être viatiques étant à la base du voyage.

Il faut lui reconnaître une âme de voyageur indubitable car il parle d'une maladie qui l'habite, « l'apodémalgie », qu'il nomme dans *Voyage en Algérie* : « la maladie du bleu¹ ». Cela concerne les voyages et ce besoin « d'ailleurs » a peut-être commencé dès son plus jeune âge avec le roman *Robinson Crusoé* qu'il adore et qui laisse entrevoir son intérêt pour les voyages. L'auteur ressent, en effet, une euphorie liée à la possibilité d'être seul, sur une île déserte en pleine nature et il en fait part aux lecteurs lorsqu'il écrit de sa plume sa propre biographie : « Que d'heures j'ai passées à façonner une bûche et à la creuser avec du feu à la façon des sauvages ! Que de mouchoirs j'ai sacrifiés pour en faire des voiles² ! ». De même, *Vendredi* ne sera qu'une gêne qui viendra rompre l'isolement, la solitude de vivre d'extraordinaires aventures. Cela peut aussi laisser entrevoir son positionnement quant à l'humanité et son pessimisme vis-à-vis des hommes, assez évident à la lecture de ce qui suit :

Si tu es curieux de ce qu'on appelle improprement l'humanité, prends la *Gazette des Tribunaux* : tout Balzac y est, et, en sus de Balzac, l'histoire générale et universelle de cette sorte de singe malfaisant que j'ai rencontré dans tous mes voyages et qui peuple les cinq parties du monde. C'est ça et ce sera toujours ça. Il n'y a que les climats qui varient, l'argot des voleurs et l'uniforme des gendarmes³.

¹ Théophile GAUTIER, *Voyage en Algérie*, Paris, La boîte à documents, 1989, p. 21. Dorénavant, pour faire référence à cette œuvre, on écrira VA.

² *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatique, op. cit.*, p. 6.

³ *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance, op. cit.*, pp. 124-129.

Jusqu'en 1840, Théophile Gautier n'était sorti de France qu'une fois pour aller en Belgique et ce, pour un voyage très bref. Ses voyages sont liés à un impératif professionnel, il doit écrire des feuilletons et est envoyé volontairement dans d'autres contrées pour le faire. Il écrit une quarantaine de récits de voyages dont certains sont publiés à titre posthume.

Il part en Espagne en 1840, impatient de découvrir un lieu dont il avait rêvé suite à ses lectures d'Alfred de Musset, *les Contes d'Espagne et d'Italie* et de Victor Hugo, *les Orientales*. L'enchantement, le dépaysement, la nouveauté du voyage entraînent un besoin insatiable de voyager qu'il appelle lui-même « la maladie du voyage ». Il dit de l'Espagne qu'il se sent comme chez lui, qu'il a comme retrouvé sa terre natale. Il visite l'Afrique française et notamment, l'Algérie, la Kabylie, l'Égypte puis Constantinople ; il parcourt l'Italie, la Suisse, la Belgique, va à Londres et voyage même, jusqu'en Inde, en Chine, en Russie, en Grèce, sans oublier la France.

Cela fait de Théophile Gautier un « globetrotteur » hors pair pour son époque et un insatiable voyageur empreint de l'envie de découvrir de nouveaux horizons. Ce désir est marqué par les voyages en soi mais aussi ceux qu'il ne fait pas et ceux qui l'ont inspiré à travers la lecture de grands auteurs.

L'art de voyager

La raison du voyage

Théophile Gautier adopte une attitude particulière lors de ses voyages. Tout d'abord, il souligne l'importance de l'intention vis-à-vis du voyage entrepris. Il déplore ainsi ceux qui voyagent pour « briller aux yeux d'autrui », pour mettre en avant leur science, leurs paroles érudites empreintes de comparaisons déplacées et de critiques « du goût ».

Il fait ainsi volontairement le choix d'abandonner son étiquette de Français, pourquoi pas donneur de leçons, hautain et chauvin. Pour lui, loin de ceux qui ne voyagent que pour avoir voyagé et pour pouvoir parler de cette expérience pour se valoriser, le voyage « ce n'est *pas arriver*, c'est partir⁴ ».

⁴ Citation de Roland Dorgelès.

En outre, Théophile Gautier avoue son engouement irrémédiable pour les voyages qu'il définit comme « un prurit de voyage, une passion, une maladie⁵ ». L'extrait suivant souligne le dessein des voyages de Théophile Gautier qui se trouve selon lui aux antipodes d'autres voyageurs pour qui le voyage ne représente qu'un prétexte :

Quand je pars en voyage, je commence par laisser à Paris mes verges de critique et mon masque de « Français arbitre du goût ». Je ne me dis pas comme vous autres Perrichons et admirateurs de l'obélisque : Allons nous comparer sur place au reste du genre humain et savourer à l'étranger le plaisir chauvin d'arriver de Paris, d'en être et d'en parler à table d'hôte !... C'est Karr qui a dit : « Les bourgeois ne voyagent que pour avoir voyagé. » Quant aux professeurs et autres chercheurs de camps de César, c'est pour avoir un prétexte de dégorger leurs citations chez Buloz ! Ma méthode à moi est tout autre, et je te la recommande, si jamais tu es atteint de ce déplorable prurit du voyage, ce dont le ciel te préserve, mon cher enfant ! Il n'y a rien au monde de plus fatal au bonheur, et le besoin du déplacement s'accroît de toutes les satisfactions qu'on lui donne ; rien ne l'assouvit, et c'est une passion dont on meurt⁶ !

Son positionnement est clair et la critique explicite. Ses dires semblent reposer sur des expériences avérées. On ressent dans son écrit les plaintes et les vantardises de ses compatriotes. Par ailleurs, il se positionne comme contestataire d'une façon de voyager qu'il récuse. Il s'impose, par son attitude à contre-courant, en interpellant directement le lecteur et en s'affublant d'un rôle patriarcal qui accroît sa légitimité et atteste que sa manière de voyager est la meilleure.

Le mimétisme

Lors de ses voyages, il se met dans la peau des autochtones. C'est une règle pour s'imprégner du lieu. Il veut respirer le même air qu'eux, se conduire comme eux, s'habiller comme eux, s'annihiler de manière à renaître dans la peau des habitants du pays qu'il visite. Pour tirer une satisfaction des voyages et percer la réalité d'un œil aguerri et observateur qui doit se délester de ses préjugés, Théophile Gautier prône une assimilation aux mœurs, aux habitudes et aux coutumes des pays qui sont visités

⁵ *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance, op. cit., p. 124.*

⁶ *Ibidem, p. 127.*

allant même jusqu'à vivre des expériences réelles et tactiles en opposition à la passivité de l'observation. L'art de voyager⁷ de Théophile Gautier est ainsi basé sur la tentative de se fondre dans la masse pour « goûter les saveurs locales » et les divers exemples ci-après dépeignent un indéniable souci de mimétisme pour chaque situation :

[...] Quant à ma méthode, c'est celle de Lord Byron. Je voyage pour voyager, c'est-à-dire pour voir et jouir des aspects nouveaux, pour me déplacer, sortir de moi-même et des autres. Je voyage pour réaliser un rêve tout bêtement, pour changer de peau, si tu veux. Je suis allé à Constantinople pour être musulman à mon aise ; en Grèce, pour le Parthénon et Phidias ; en Russie, pour la neige, le caviar et l'art byzantin ; en Égypte, pour le Nil et Cléopâtre ; à Naples, pour le golfe et Pompéi ; à Venise, pour Saint-Marc et le palais des Doges. La voilà, ma méthode. Si je suis à Rome, je deviens apostolique et romain, et si pour voir les Raphaël il fallait être cardinal, je me ferais cardinal. Pourquoi pas ? S'assimiler les mœurs et les usages des pays que l'on visite, voilà le principe ; et il n'y a pas d'autre moyen pour bien voir et jouir du voyage. Si tu vas à Londres pour t'exaspérer contre la boxe, ce n'est pas la peine de te déranger ; il faut non seulement voir les boxeurs, mais te passionner pour l'exercice, et boxer toi-même si tu peux⁸.

De plus, l'importance de se mettre dans la peau des habitants du pays qu'il visite est si extrême, que le déguisement, l'appropriation d'une identité va au-delà d'une certaine morale. Sans paradoxe et de manière tranchée, Théophile Gautier endosse un rôle d'autochtone qui lui permet une assimilation totale à sa nouvelle identité, en acceptant toutes les règles locales, les mœurs, les coutumes et habitudes mêmes si elles sont très éloignées de ses règles d'origine. Il entre volontiers en jeu sans se soucier de l'impact de ses actions ou de sa position idéologique puisque seule l'assimilation au gentilé lui importe. L'exemple de la corrida met en exergue la complète métamorphose de Théophile Gautier qui devient (de manière imagée) « don Theophilo » sans souci du parti pris éthique ou de l'orientation politique. En effet, seule la possibilité d'être espagnol et d'agir en tant que tel lui importe, laissant

⁷ Alain GUYOT, « L'Art de voyager de Théophile Gautier », in *Viatika*, Presses Universitaires Blaise Pascal, hal-02358105f, 2016.

⁸ *Ibid.*, p.127.

ainsi son positionnement idéologique et moral de Français pour un mimétisme complet :

Quand j'étais en Espagne, j'étais forcené pour les courses de taureaux, et l'on m'aurait désopilé si l'on m'avait dit qu'il existait un pays où le jeu en était proscrit comme immoral et attentatoire à la loi Grammont ! Les courses de taureaux en Espagne me paraissent aussi naturelles qu'une première de Dumas au Gymnase, à Paris, ou qu'une vendetta en Corse, et cela, parce que, dès que j'ai mis le pied dans un pays, j'en deviens indigène, j'en endosse le costume, si je peux, comme je l'ai fait en Espagne, et parce que j'ai le don de m'en approprier immédiatement la manière de vivre. Je me sens aussi Espagnol à Madrid que le Cid Campéador ou don Ruy Gomez de Silva ; je pense, j'agis, je vois comme eux, et je me ferais hacher au besoin pour soutenir la préexcellence de l'un des dix ou douze opinions qui divisent l'Espagne, n'importe laquelle, pourvu que mon épée fût trempée à Tolède et que le cartel me fût adressé au nom de don Theophilo⁹ !

Gautier souhaite devenir indigène s'immerger dans la réalité étrangère, devenir l'autochtone du pays dans lequel il est de passage. Il est orgueilleux à l'idée de passer inaperçu et souhaite vivre comme les habitants du lieu, en se laissant transporter dans l'atmosphère du lieu et l'ambiance environnante. Il est important qu'il soit au contact de la population et non pas de l'élite car il considère que c'est chez les petites gens que les particularités sont visibles et que les spécificités locales voient le jour. Gautier est un fervent admirateur et défenseur du costume qu'il considère comme l'accessoire local par excellence qui définit un lieu, une identité, une histoire. Malheureusement, la modernité qui entraîne la similarité dans le monde des peuples est une gangrène qui appauvrit les cultures qui sont alors toutes similaires. Sa vision est moderne et on peut dire qu'il a fait preuve d'une certaine clairvoyance.

Dans un monde où tout va vite, le temps devient précieux, la cadence s'accroît, le rythme s'emballe. Théophile Gautier, lui, va à l'encontre de la rapidité, de la mondialisation et de la modernité. Ses ouvrages sont avant-gardistes si l'on pense à

⁹ *Ibid.*, p. 127.

la réalité d'aujourd'hui. Il souhaite que chaque peuple, chaque pays garde ses particularités, ses marques de fabrique, son identité. Il déteste les transformations urbaines qui détruisent et éclatent les constructions, détruisant les villes ou du moins l'image des villes. Il déplore l'envahissement, l'essaimage de l'occidentalisation tant dans la mode que dans les infrastructures, les jardins, l'urbanisme et n'aime pas les paradoxes mettant en scène l'Orient et l'Occident. Son point de vue se traduit par une soif de diversité qui est particulièrement bien illustrée dans l'exemple ci-après :

Quand tout sera pareil, les voyages deviendront complètement inutiles, et c'est précisément alors, heureuse coïncidence, que les chemins de fer seront en pleine activité. À quoi bon aller voir loin, à raison de dix lieues à l'heure, des rues de la Paix éclairées au gaz et garnies de bourgeois confortables? Nous croyons que tels n'ont pas été les desseins de Dieu, qui a modelé chaque pays d'une façon différente, lui a donné des végétaux particuliers, et l'a peuplé de races spéciales dissemblables de conformation, de teint et de langage. C'est mal comprendre le sens de la création que de vouloir imposer la même livrée aux hommes de tous les climats, et c'est une des mille erreurs de la civilisation européenne ; avec un habit à queue de morue, l'on est beaucoup plus laid, mais tout aussi barbare. Les pauvres Turcs du sultan Mahmoud font effectivement une belle figure depuis la réforme de l'ancien costume asiatique, et les lumières ont fait chez eux des progrès infinis¹⁰ !

Tout cela pour dire par ce qui précède, que Théophile Gautier aurait peut-être été désappointé et déçu de vivre dans un monde uniformisé que l'on qualifie aujourd'hui de mondialisé, globalisé. Le propre du voyage dans l'optique qu'envisage Théophile Gautier est la découverte, or, la raréfaction des coutumes et costumes semblent annihiler les richesses possibles des voyages et des rencontres.

Le regard

Du point de vue de l'observation, Gautier veut avoir une vision tel un daguerréotype, immortaliser tel un appareil photo et dit même « mon cerveau fait du mieux qu'il

¹⁰ Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, pp. 252-253.

peut son métier de chambre noire¹¹ ». Il se soucie donc de l'exactitude, de la précision avec laquelle peindre, et dépeindre ce qui est vu. De même, il s'attarde sur ce que le voyageur n'aurait pas vu de prime abord et préfère regarder la réalité sous un autre angle en la faisant découvrir. La vue est essentielle pour Théophile Gautier, c'est à travers elle qu'il existe un lien entre l'extérieur et l'intérieur et le jeu des perceptions omniprésentes. Il se méfie des apparences trompeuses, des *a priori*, des préjugés, de ce que ses yeux pourraient voir à cause d'une orientation inconsciente qu'il ne maîtriserait pas. Il souhaite par ailleurs que ses récits ne soient pas calqués sur des expériences déjà racontées par autrui. L'œil est le « personnage principal » : il est omniprésent et a un rôle de décryptage et d'observation détaillée de ce qui est vu. Le lien que Théophile Gautier entretient avec la vue est mis en avant par l'exemple qui suit et souligne le souci de véridicité de ce qui est vu. La vue est ainsi un moyen, un outil permettant l'objectivation des données visuelles¹² :

Il n'y aura exactement dans ma relation que ce que j'aurai vu avec mes yeux, c'est-à-dire avec mon binocle ou avec ma lorgnette, car je craindrai que mes yeux ne me fissent des mensonges. Je n'emprunterai rien au Guide du voyageur, ni aux livres de géographie ou d'histoire, et ceci est un mérite assez rare pour que l'on m'en sache gré¹³.

De même, le voyageur doit apprendre à voir. La vue n'est pas une action anodine : il faut la travailler, apprendre à voir et ainsi « saisir au vol le détail caractéristique, être frappé des différences¹⁴ » ; il faut, en outre, que les images soient mémorisées, ce qui semble assez complexe aux yeux de Théophile Gautier qui compare les yeux à des miroirs qui ne conservent point les images réfléchies. L'appréhension des formes et des couleurs semble ainsi hermétique à de nombreuses personnes et la vue paraît être de l'ordre du don. Dans l'extrait ci-après, Théophile Gautier fait un arrêt sur image de la capacité perceptive du point de vue physiologique lors d'un éblouissement ou lors de la vivacité d'un stimulus qui décrit bien l'incapacité à percevoir :

¹¹ Théophile Gautier *entretiens, souvenirs et correspondance, op. cit.*, p. 129.

¹² Cela souligne le pacte d'authenticité entre le lecteur et l'écrivain, dans les récits de voyage.

¹³ Théophile GAUTIER, *Un Tour en Belgique et en Hollande*, Paris, L'École des lettres, 1997, p. 7. Dorénavant, pour citer cette œuvre, on écrira *BEH*.

¹⁴ Théophile GAUTIER, *L'Orient*, tome 2, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, pp. 324-325.

En voyage nous avons pour règle [...] de nous arrêter sur une impression vive. Il est une minute où l'œil, saturé de formes et de couleurs, se refuse à l'absorption de nouveaux aspects. [...] En cet état on regarde, mais on ne voit plus. La rétine n'a plus le temps de se *sensibiliser* pour une nouvelle impression¹⁵.

Bref, les références aux yeux et à la vision sont nombreuses. Ils représentent l'outil qui permet l'observation et notamment une observation minutieuse et détaillée des éléments environnants.

La promenade au hasard

Théophile Gautier aime trouver d'autres angles de vue que ceux qui sont communs, habituels, évidents. Il prône ainsi la promenade au hasard, les visites nocturnes qui peuvent surprendre et enrichir l'expérience du voyage, d'anecdotes imprévisibles, d'informations atypiques et qui sont surtout propres au voyage de Gautier, sans analogie avec les informations que l'on peut trouver dans les voyages de ses pairs. Dans cette optique-là, il prend d'ailleurs un malin plaisir à démonter les mythes, les attentes faites en amont en créant une certaine désillusion, l'écroulement de l'imaginaire, du fantasme d'un lieu ou bien, il offre au lecteur un renouveau des situations observées. Il affirme ainsi dans son ouvrage *Italia*, la présence d'une face cachée propre aux villes et du souci d'en faire tomber le masque pour y découvrir une certaine réalité et vivre la ville dans un mimétisme parfait :

[...] nous aimons connaître des villes autre chose que la physionomie officielle, dessinée, décrite, racontée partout, et nous sommes curieux, le légitime tribut d'admiration payé, de soulever ce masque monumental que chaque cité se passe sur le visage pour dissimuler ses laideurs et ses misères¹⁶.

Théophile Gautier distingue deux manières de voyager. La première met en exergue une façon de voyager qui pourrait être décrite comme ce qui se passe aujourd'hui lors des week-ends longs dans les capitales européennes. En effet, les tarifs avantageux que la société actuelle offre et les nombreux paquets proposés permettent de visiter des capitales en trois quatre jours. L'objectif est de voir les monuments, les

¹⁵ Théophile GAUTIER, *Voyage en Russie*, tome 2, Paris, Charpentier, 1867, p. 36.

¹⁶ Théophile GAUTIER, *Italia*, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1855, p. 384.

lieux d'intérêt et de vivre des expériences locales si possible à la chaîne pour en voir un maximum. Dans ce cas, comme le dit Théophile Gautier, ce type de vacances peut durer plus de quelques jours selon les nécessités. En général, les étapes relatent les lieux les plus courants, les plus en vogue, ce qu'il faut absolument voir et qui, en général, sont décrits dans les guides touristiques.

L'autre manière prône la promenade au hasard, dans ce cas, le voyageur se laisse porter, transporter. Il observe le paysage qui se présente à lui. Il ne va guère chercher les lieux, courir les rues¹⁷. Ce qui est important dans ce type de voyage, c'est la quête de l'insolite, le vagabondage, l'imprévu, le fait de ne pas pouvoir prévoir ce qui va se passer, de se laisser porter. Par ailleurs, la modernité qu'il récuse donne un confort et les certitudes amoindrissent l'intérêt du voyage et la curiosité qui s'ensuit et qui est primordiale. Lors de son voyage en Espagne, Théophile Gautier souligne bien ce propos qui oppose une programmation linéaire et empreinte de certitudes, d'une aventure aux multiples aléas constructive par son essence imprévisible. Ce point de vue est explicite dans le passage qui suit :

Ce qui constitue le plaisir du voyageur, c'est l'obstacle, la fatigue, le péril même. Quel agrément peut avoir une excursion où l'on est toujours sûr d'arriver, de trouver des chevaux prêts, un lit moelleux, un excellent souper et toutes les aisances dont on peut jouir chez soi ? Un des grands malheurs de la vie moderne, c'est le manque d'imprévu, l'absence d'aventures¹⁸.

L'extrait en amont illustre bien le positionnement de Théophile Gautier face à la façon de voyager et d'appréhender les voyages. Par ailleurs, il demeure toujours cohérent avec son idée des voyages, son envie de s'immerger dans la culture, de se fondre dans la masse et de ne pas suivre les touristes qui suivent les chemins battus. On retrouve, en outre, son côté téméraire puisque même les dangers, les aléas, les inconvénients sont des éléments nécessaires, enrichissants dont il semble se délecter.

¹⁷ Théophile GAUTIER, *Loin de Paris*, Paris, Charpentier, 1899, p. 356.

¹⁸ Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1873, p. 260.

III. Théophile Gautier écrivain - voyageur

Le corpus de l'analyse étant basé sur les voyages que Théophile Gautier a faits, il est nécessaire de s'interroger sur la définition du récit de voyage. En effet, le récit de voyage n'est pas un guide touristique qui a lui-même une certaine nomenclature et forme définie. Il suffit de regarder les guides d'aujourd'hui, tels le guide du routard, le guide Michelin ou le Lonely Planet par exemple.

Le récit de voyage, de par son appellation notamment à travers le mot « récit » souligne déjà une caractéristique discursive et la valence subjective de celui qui dira ou écrira avec cette position de témoin qui verra, qui vivra et qui subira le voyage.

On peut reconduire la création du récit de voyage, dans ses prémices, à Hérodote et Xénophon avec respectivement pour le premier l'*Histoire* et pour le second, l'*Anabase* qui seraient entre autres des ancêtres du genre. Néanmoins, ce n'est qu'au XVIIIe siècle que le récit de voyage s'affirme en tant que genre littéraire et que des manuels voient le jour pour tenter de lister des théories sur les façons de voyager qui donneront ainsi les « Arts de voyager ». L'abbé Prévost avec l'*Histoire générale des voyages* (1746 - 1759) a créé un engouement auprès des lecteurs.

Le récit de voyage

Le récit de voyage est en général écrit *a posteriori* sauf s'il s'agit d'un journal de voyage, d'un journal de bord. C'est pourquoi, l'enjeu de rester dans le réel et d'éviter la fiction est complexe. François Moreau¹ parle même d'utopie lorsque la fiction peut sembler réelle avec des descriptions, des événements chronologiques, des paysages réels et donner une idée de vraisemblance qui peut faire penser à un récit de voyage. Le récit de voyage et le reportage prônent une objectivité constante, garante du réel, proscrivant la fiction.

Comme certains écrits sont inexistant sur certains lieux, monuments, paysages, les auteurs doivent faire face à un manque de lexique permettant de caractériser, de décrire, de définir certains objets : c'est l'aporie. Par conséquent, certains écrivains ont utilisé des mots appartenant à d'autres domaines pour définir ce qu'ils voyaient.

¹ François MOUREAU, *L'écrivain, le voyageur, l'écrivain-voyageur*, Université de la Réunion, 2018.
DOI : <https://pod.univ-reunion.fr/unt/video/1279-quest-ce-que-la-litterature-des-voyages/>

On retrouve ainsi beaucoup de mots empruntés à l'architecture chez Ruskin, Gauthier etc. Alors, l'aporie peut entraîner des répétitions puisque certaines descriptions ou objets seront paraphrasés. C'est là que l'écrivain doit faire preuve de prouesse pour réussir sa gageure de permettre au récit de voyage une fluidité et d'endiguer une possible monotonie.

Encore, il existe une certaine chronologie spatiale et temporelle à respecter qui entrave la liberté de l'auteur à agencer son voyage comme il le souhaite. Le récit, suivant certaines règles chronologiques et spatiales, peut donner l'impression d'un discours fragmenté, séquencé selon les étapes établies par le voyage. Là encore, l'écrivain se doit de trouver des stratégies pour fluidifier le discours dans une optique de cohérence et de cohésion.

Le Grand Tour, une raison de voyager

Ces récits de voyages voient le jour car il existe une mode, celle du Grand Tour qui touche particulièrement le monde anglo-saxon et les Européens issus de la bourgeoisie entre le XVI^e et XVIII^e siècle : il s'agit en effet d'un circuit à effectuer, notamment en Europe. C'est ce Grand Tour qui donnera le substantif « tourisme » et ses dérivés, au Royaume-Uni tout d'abord.

Jusqu'à ce moment-là, il n'existe pratiquement que deux types de voyage en vogue : les pèlerinages qui permettent aux personnes croyantes d'aller sur les terres sacrées et, les voyages de découverte qui concernent la découverte des terres, de la planète, de la faune, de la flore, des minerais et dont les raisons sont scientifique et géopolitique. En fait, les raisons de voyager ne sont pas le voyage en soi. Le voyage peut avoir une visée commerciale² ou répondre à d'autres impératifs.

C'est au XIX^e siècle que l'écrivain-voyageur voit le jour en lien avec la naissance de la presse qui envoie ses journalistes faire des voyages pour écrire des feuilletons que l'on trouve en première page. Alexandre Dumas, Gérard de Nerval et Théophile Gautier sont ainsi des écrivains de voyage³ et, en l'occurrence, des professionnels du voyage. Cela souligne un fait d'importance majeure car jusqu'à ce moment-là, les grands écrivains n'avaient jamais publié leurs récits de voyage. Il s'agissait en effet

² À cette époque, il existe un intérêt particulier pour les épices qui sont commercialisées.

³ Patrick BERTHIER, « F. Brunet, *Théophile Gautier, écrivain et voyageur* », in *Studi Francesi*, 182, 2017, pp. 380-381.

de récits qui étaient considérés comme des objets intimes qui ne pouvaient être divulgués, tout comme les lettres des défunts qui étaient brûlées, puisqu'elles étaient porteuses d'intimité. On ne pouvait donc pas accéder à ces écrits de nature personnelle. C'est pour cela, que le Grand Tour de Montaigne (1580) restera deux siècles dans un coffre et ne sera publié qu'en 1774 et que celui de Montesquieu (1720) ne sera jamais publié.

Le Grand Tour européen est un voyage de formation qui mêle un intérêt pour les beaux-arts, l'archéologie et le divertissement. L'Italie est une destination de choix en vue de son patrimoine artistique (les sculptures, les peintures, les opéras), son patrimoine archéologique lié à la période de l'Antiquité, les villes figées comme Pompéi ou la Sicile avec un art grec primitif intéressant et la ville de Venise par exemple qui est unique au monde et qui est de surcroît appréciée pour son opéra, ses demoiselles de peu de vertu, son couvent. Venise est d'ailleurs un destination phare de Gautier par l'unicité qu'elle représente et sa beauté sans limites.

Le voyageur qui entreprend un Grand Tour est accompagné par un ecclésiastique ou un accompagnateur et porte sur lui des lettres de recommandation qui lui permettent d'accéder à certaines collections, antiquités en possession d'aristocrates et/ou de collectionneurs. Le voyageur rentre avec des connaissances, une expérience et des objets, des antiquités, des tableaux⁴.

Le récit de voyage d'écrivain

Au XVIII^e siècle, en général, ce n'était pas le voyageur qui écrivait, qui transcrivait le récit de voyage, cela pouvait être l'accompagnateur comme le souligne François Moureau⁵. Il pouvait donc y avoir un voyageur et un relateur. C'est ainsi que Joseph Banks, l'accompagnateur de Cook, a publié son récit de voyage avant que celui de l'explorateur⁶ ne sorte. Cela peut sembler avoir des allures d'anecdotes mais ces pratiques étaient très courantes à l'époque. Il n'y a donc à ce stade aucune paternité littéraire si le voyageur lui-même n'écrit pas de sa main son récit de voyage⁷.

⁴ L'intervention *L'écrivain, le voyageur, l'écrivain-voyageur* a déjà été mentionnée en amont.

Ces tableaux ne sont pas peints par de grands maîtres. Il s'agit pour ces voyageurs de rapporter un tableau qui « photographie » un paysage, un monument et permet de rapporter un souvenir de voyage.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Le récit aurait été écrit par une commission.

⁷ *Ibid.*

Le récit de voyage d'écrivain est difficile à catégoriser. Il ne rentre pas dans une case spécifique mais bien dans plusieurs cases. Le genre viatique est en effet à cheval entre plusieurs domaines et il a de nombreuses caractéristiques. Malgré toutes les casquettes que ce genre peut porter, plusieurs éléments énoncés ci-après s'y retrouvent.

Selon Roland le Huenen⁸, il y aurait deux règles au genre viatique. Premièrement, « le respect du rôle régulateur prêté à la fonction référentielle dont le corollaire est d'accorder une nécessaire antécédence aux voyages réels entendus comme déplacements effectifs dans l'espace au long d'une certaine durée, ce qui exclut le voyage fictif⁹ ». Deuxièmement, « le devoir de faire de la matière viatique l'objet privilégié du récit¹⁰ ». Pour Roland le Huenen, l'intérêt pour les récits viatiques marque une fracture entre d'une part, une époque marquée par le souci de faire un inventaire du monde caractérisé par la description et d'autre part, concernant un intérêt portant sur l'usage du monde plus orienté vers l'objet qui accorde à la subjectivité du voyageur « une autorité régulatrice jusqu'alors insoupçonnée ». Il souligne par ailleurs, l'importance des enjeux anthropologiques naissant en même temps que l'intérêt pour les récits de voyages d'écrivain.

Globalement, le récit de voyage d'écrivain, aux frontières poreuses semble néanmoins avoir des caractéristiques qui sous-tendent ce genre : il doit y avoir une sorte de pacte d'authenticité entre l'écrivain-voyageur et le lecteur qui sous-entend une sincérité entre les deux ; l'écrivain-voyageur se doit de ne rien inventer, de ne rien oublier, d'être fidèle à ce qu'il a vu dans une parfaite sincérité de ses mots envers le lecteur. On notera la phrase de Saussure « je vous dis ce que j'ai vu » qui souligne cela.

Dans la même optique, Chateaubriand définit le voyageur comme garant de l'histoire et de la sincérité de ses témoignages et l'extrait qui suit est éloquent à ce propos et résume bien la posture que doit avoir l'écrivain-voyageur :

⁸ Roland LE HUENEN, *Le voyageur et l'écrivain-voyageur*, Université de la Réunion, 2018. DOI : <https://pod.univ-reunion.fr/video/1267-lecrivain-le-voyageur-lecrivain-voyageur/>.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibid*. Par matière viatique, Roland Le Huenen entend « les observations faites par le voyageur au cours de son voyage, d'événements notables, la description des lieux ou des coutumes, les réactions issues de la rencontre de la diversité et de l'Autre culturel ».

Enfin, j'aurai atteint le but que je me propose, si l'on sent d'un bout à l'autre de cet ouvrage une parfaite sincérité. Un voyageur est une espèce d'historien : son devoir est de raconter fidèlement ce qu'il a vu ou ce qu'il a entendu dire ; il ne doit rien inventer mais aussi ne doit rien omettre et quelles que soient ses opinions particulières elles ne doivent jamais l'aveugler au point de se taire ou de dénaturer la vérité¹¹.

En outre, comme il s'agit d'un récit personnel garant de la vérité propre à l'auteur en ce qu'il énonce au lecteur ce qu'il a vu, la prédominance du pronom personnel « je » caractérise ce type de récit et donne une légitimité à l'écrivain qui en plus d'être le personnage principal de la narration est aussi le voyageur dans ses multiples rencontres, lieux et découvertes.

De même, le récit même, réécrit *a posteriori*, permet par là même une certaine linéarité souvent enrichie de digressions, de parenthèses, d'anecdotes. Les détours étoffent alors le discours, le complètent et permettent d'autres horizons dans la lecture, toujours sans perdre le fil du discours. George Sand a écrit en regardant les villas de Frascati « j'amasse sans trop m'en apercevoir des souvenirs qui m'intéresseront plus tard quand j'aurai le loisir de songer à ce qui ne fait que passer devant moi¹² ».

Le narrateur laisse même parfois apparaître sa marque et mélange ainsi les registres, ne pouvant éviter sa formation professionnelle d'origine (le critique fait de la critique, le poète de la poésie, l'historien de l'histoire...). La déformation professionnelle prend place en offrant au lecteur des parenthèses de connaissances érudites de l'auteur dans son domaine et le jargon inhérent à ce dernier.

En outre, le récit de voyage questionne quant à l'altérité en termes d'autres langues, d'autres pays, d'autres cultures. Dans ce contexte-là, le rôle de l'écrivain est de réussir à faire de l'inconnu du connu. Pour cela, il peut recourir à la traduction des mots en langue étrangère de manière à les rendre intelligibles. Puis, il peut aussi comparer ce qu'il voit et qui est inconnu aux yeux de ses lecteurs avec quelque chose qu'ils connaissent. Dans ce sens-là, le cliché peut peut-être avoir sa place puisqu'il simplifie une vision appartenant à un imaginaire collectif. L'auteur peut même être à

¹¹ François-René CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1812), préface de la première édition, Paris, GF-Flammarion, 1998, p. 42.

¹² Travaux de littérature, *Architectes et architectures dans la littérature française*, ADIREL, 1999, p. 307.

l'origine de l'instauration de certains clichés. Le souci de transparence, d'intercompréhension des concepts énoncés, des paysages, des monuments cités est primordial pour que le lecteur, peut-être l'*alter ego* de l'auteur, accède au monde.

De plus, outre les comparaisons, les références, les allusions au temps passé, aux auteurs, aux œuvres, l'écrivain se doit d'innover pour ne pas être dans la répétition, pour enrichir le lexique et surtout lorsqu'il y a une aporie. Les sources déjà existantes qui sont citées permettent d'inscrire le récit dans un réseau complexe d'autres récits et donc de l'inscrire dans le temps en impliquant le lecteur dans sa dynamique sociétale à travers entre autres la médiation livresque ou une mise en abyme.

Enfin, la volonté didactique du récit de voyage est souvent omniprésente. L'auteur écrit pour être lu mais surtout compris. Le lecteur a ainsi une place prépondérante et il est possible de trouver des marques où il est lui-même interpellé puisque convié à voyager en même temps grâce au récit.

Bref, il est difficile de catégoriser le récit de voyage d'écrivain car il mêle le monde de l'objectif et du subjectif, l'extérieur et l'intérieur, le personnel et l'impersonnel, le visible et le ressenti et moult autres aspects. Comme le dit très bien Théophile Gautier, l'œil est le moyen qui permet de relier tout cela. Alors si ce dernier est influencé par une orientation, un état d'âme, un *a priori* de l'auteur, le témoignage est alors biaisé. C'est pourquoi, souvent, ce genre littéraire est indéfinissable ou plutôt sans limites tranchées pour offrir aux lecteurs un produit hétérogène. Aujourd'hui, le fonds qui concerne les récits de voyage est précieux car il y en a des milliers. Malheureusement, l'accès à ces trésors de la littérature est parfois complexe car certains ouvrages sont anonymes et il devient donc difficile de les identifier et parfois de les répertorier. De même, certaines bibliothèques ont racheté certains récits qui ne peuvent donc être consultés que sur place¹³.

Théophile Gautier écrivain et voyageur

Ecrire, voyager, travailler

Théophile Gautier, défini comme le poète « impeccable¹⁴ », au style unique et à la bravoure littéraire est reconnaissable parmi tant d'autres. On pourrait s'imaginer un

¹³ François Moureau informe que la bibliothèque de Munich conserve un nombre notable de récits sur la Chine et l'Orient, dans sa conférence, à l'université de la Réunion

¹⁴ Considéré ainsi par Charles Baudelaire qui lui dédicacera *Les Fleurs du Mal*.

don et il est indéniable de constater une aisance scripturale hors pair. Le style est recherché, les phrases bien articulées, complexes, riches, érudites. Mais qu'en est-il de faire quelque chose que l'on aime par obligation ? Comment peut-on réagir à cela ?

Claudine Lacoste essaie d'y répondre en analysant le seul type d'écrit pour lequel Théophile Gautier ne recevait pas d'indemnité, en l'occurrence les lettres. Son analyse met en exergue une économie de l'auteur à écrire, dans le cadre privé en lien certainement avec l'absence de rémunération¹⁵. Par les récits de voyages de Théophile Gautier, le lecteur ne peut qu'observer un produit de qualité, fait dans les règles de l'art et dans le respect du lectorat caractérisé par un travail minutieux d'écriture, un travail qui prenait du temps, un travail où ses qualités scripturales sont indubitablement dévoilées. Le passage qui suit illustre très bien l'analyse de Claudine Lacoste concernant le plaisir d'écrire et l'obligation d'écrire de Théophile Gautier :

Dès 1836, c'est-à-dire dès l'âge de vingt-cinq ans, Gautier est lancé dans le journalisme : d'abord spécialisé, par sa formation de peintre, dans la critique artistique, Gautier a très vite glissé vers la critique littéraire, et plus particulièrement vers la critique dramatique : de moyen d'expression, l'écriture est devenue pour lui source de revenus, autrement dit seul moyen de subsistance. C'est un travail prenant, qui revient avec une régularité hebdomadaire, sentie très rapidement comme une charge, le plus souvent même comme un pensum auquel il est impossible d'échapper sous peine de mourir de faim. La remarque est d'importance car écrire une lettre va ressortir le plus souvent pour lui de cette rédaction obligatoire. L'écriture de tout ce qui n'est pas œuvre littéraire de création originale, c'est-à-dire poème ou roman, est assimilée à une même opération : la « copie », et — comble inacceptable ! — de la copie non payée ; ce terme technique du langage des journalistes désigne pour Gautier aussi bien le feuilleton hebdomadaire que la lettre qu'il écrit à un point correspondant et suppose toujours la même hantise de la page blanche, cette page blanche hostile, symbole de l'esclavage, et qu'il va falloir couvrir de « pattes de mouches ». La

¹⁵ Claudine LACOSTE, « Le style épistolaire de Théophile Gautier », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, pp. 191-205.

conséquence la plus évidente est que la correspondance de Gautier n'est qu'exceptionnellement une œuvre littéraire et que Gautier s'y laisse très rarement emporter par le plaisir d'écrire. Le style épistolaire de Gautier va donc se ressentir très fortement de cette position de l'écrivain face à l'écriture¹⁶.

Concernant la charge professionnelle de Théophile Gautier, il est possible de s'appuyer sur l'analyse de Gérard de Senneville qui met à la lumière les tâches, la charge de travail et les rémunérations de l'époque. Ainsi, dans le cadre de son travail, Théophile Gautier devait rédiger un feuilleton qui semble lui avoir pesé surtout à la lecture du poème *Après le feuilleton*¹⁷. L'obligation de devoir écrire semble d'une lourdeur difficile à supporter. Il dit même qu'il n'a pas assez de temps pour s'adonner à la poésie, à l'écriture des œuvres littéraires qui l'inspirent. Théophile Gautier dit même à ses amis « Trop de copie dans mon existence, trop de livres rentrés dans ma vie¹⁸ ».

Théophile Gautier souhaite s'octroyer un peu de répit et parle même de deux chefs-d'œuvre mort-nés en parlant de ses feuilletons obligés. Toutefois, on le décrit comme heureux dans son travail, alternant les genres avec grand plaisir. Gérard de Senneville souligne l'éclectisme de Théophile Gautier, qualifié par son ami Maxime Du Camp de « poly- graphe ».

Par ailleurs, il aurait souffert pendant sa période au *Moniteur* où sa critique n'était pas libre mais il réussit à toucher les lecteurs grâce à un journalisme littéraire empreint de poésie. Théophile Gautier produit 50 feuilletons par an pour une somme de 6900 francs soit 138 francs par feuilleton. À titre indicatif, les premiers romans de Théophile Gautier lui rapportent 1500 francs chacun, faisant de l'offre de Girardin le propriétaire du journal *La Presse*, une offre alléchante. Il commence par un feuilleton du mardi qui traite de l'art et reprend celui du lundi, à l'origine de sa célébrité en matière de critique dramatique. Le « feuilletoniste » est une vedette avec son espace attiré dans le journal de quatre pages. Ainsi, la charge de travail importante,

¹⁶ *Ibidem*, p. 192.

¹⁷ Voir l'annexe 2.

¹⁸ Gérard DE SENNEVILLE, « Théophile Gautier, journaliste littéraire », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°59, Paris, Les Belles Lettres, 2007, pp. 269-280.

l'obligation d'écrire et la prouesse artistique de Gautier mettent en évidence une tension entre souffrance et plaisir, obligation et liberté.

Aujourd'hui, la compétence scripturale de Gautier est indubitable et souvent ses amis, ses collaborateurs et ses pairs l'ont reconnue en y ajoutant des qualités comme l'érudition et une bonne mémoire. Gautier a donc ébloui plus d'une fois de grands auteurs et le passage en aval ne fait que corroborer la grandeur de l'auteur :

Les frères Goncourt, Ernest Feydeau, Maxime Du Camp ont tous été fascinés en le voyant rédiger un article au dernier moment sur le marbre de l'imprimerie : il donnait les feuillets à composer au fur et à mesure qu'il les achevait, sans même prendre la peine de les relire. Mais la principale qualité de Gautier était la richesse de sa langue¹⁹.

Le succès des récits de voyage

Afin d'envisager les récits de voyages de Théophile Gautier, on se basera sur le travail de recherche de Gérard de Senneville pour la précision des faits et la divulgation d'éléments importants de la vie de l'auteur²⁰. Concernant ses récits de voyage, Théophile Gautier commence par l'Espagne d'où il envoie neuf lettres pendant son voyage et six à son retour. Les lettres arrivent de manière irrégulière à cause du trajet. Le succès est tel qu'il procède toujours de la même manière et continue à produire des récits de voyage d'écrivain.

Pour rendre ses écrits plus lucratifs, il envoie à chaque fois ses feuilletons au journal et les rassemble sous forme de volume à son retour. Il y a ainsi *Voyage en Italie*, *Constantinople*, *Voyage en Russie* et enfin, *Les Vacances du Lundi*²¹.

Théophile Gautier a aussi l'occasion de voyager pour couvrir certains événements importants dans la presse. Il va à Londres deux fois pour les expositions universelles, à l'inauguration du chemin de fer de Biskra ainsi qu'à celle de Cherbourg et il assiste à l'inauguration du canal de Suez.

Puis, il écrit les articles intitulés *Voyages dans Paris* qui seront regroupés plus tard dans le volume *les Tableaux de Sièges*. Il y traite de sujets de société alors qu'il est cloîtré en 1870 dans la ville de Paris à cause de la guerre franco-prussienne²².

¹⁹ *Ibid.*, pp. 270-271, 274.

²⁰ *Ibid.*, p. 279.

²¹ *Ibid.*, pp. 278-279. *Les Vacances du Lundi* a été publié de manière posthume. Dorénavant, pour définir cette œuvre, on écrira *LVDL*.

À l'époque, où la télévision n'existait pas et les photographies étaient rares, la capacité littéraire et scripturale de Théophile Gautier à peindre des réalités en tableaux sémantiques empreints de poésie a permis son succès en touchant les lecteurs par son écriture et par les images recrées par sa plume. Malgré l'impératif professionnel de ses voyages, Théophile Gautier a pris beaucoup de plaisir à voyager avec sa soif de découverte, des lieux, des coutumes. Il a eu le mal du pays et s'est senti chez lui dans de nombreux endroits, souffrant de ce mal insatiable de voyager. Ses écrits peuvent servir les domaines de l'histoire et de la géographie tant le souci du détail est omniprésent et le patrimoine littéraire important puisque l'on peut dénombrer une quarantaine de récits de voyages.

Théophile Gautier et l' « écriture artiste »

Robert Sabatier fera référence au côté artistique de Gautier qui transparaîtra à travers ses textes : « il [en parlant de Théophile Gautier] peindra, mais avec une plume²³ ». Être qualifié de « poète impeccable » laisse envisager une prédisposition à l'art d'écrire, un maniement de la langue rare. Il est même possible d'affirmer qu'il fait partie du patrimoine littéraire français qu'il a lui-même enrichi par sa richesse lexicale, renouvelant la langue et la poussant au-delà de ses limites, accroissant l'expression, détaillant les objets, permettant par des mots de peindre des observations avec une minutie incomparable.

Ernest Legouvé écrit ces six vers pour décrire l'impeccable habileté de Gautier :

Souple comme un pinceau,
ferme comme un burin
Sa plume merveilleuse,
en gravant sur l'airain
Se trempe aux flots de pourpre
et d'or de la fournaise²⁴.

Peut-être, son style et sa verve d'écrivain puisent-ils une inspiration dans les thèmes qui sont chers à l'auteur comme la beauté, la perfection, l'exhaustivité, la minutie, le

²² Le siège de Paris est un épisode de la guerre franco-allemande de 1870.

²³ *Ibid.*, p. 274.

²⁴ Marie FOURNOU, « L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférence », in *Postures*, Dossier « Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences », n°7, 2005, pp. 138-157.

détail et bien évidemment l'art ? Les frères Goncourt parlent même pour définir « l'écriture artiste » de « forme donnant au détail une importance insolite²⁵ » pour définir et dénommer « l'écriture artiste » dont l'utilité était peut-être de pallier l'aporie ou l'imprécision langagière dont Gautier fut un des instigateurs. Peut-être sa capacité à savoir voir lui a permis de décrypter des réalités invisibles aux yeux d'un œil non aguerri ? En effet, Théophile Gautier a le souci de capter l'infiniment petit, de décomposer les objets comme s'il mettait à la lumière chaque élément, chaque nervure, dentelure, composante en ne s'arrêtant que là où l'œil ne peut aller, notamment au niveau atomique. Mais la matière quelle qu'elle soit, visible à l'œil nu, avec une rigueur dans l'observation²⁶, est appréhendée par Théophile Gautier qui regarde les reliefs, les détails, les nuances, les formes en s'opposant de manière tranchée à une vision offrant un panel pictural « gommé », aux contours flous, tels ceux des impressionnistes. Dans cet impératif qui prône la description détaillée et précise, Théophile Gautier a recours à la littérature, à la poésie et à l'art dans leur interdépendance pour pallier les lacunes que représente le langage. Il exprime d'ailleurs de manière probante l'aporie dans le passage qui suit :

S'il existait dans notre langue, si peu faite pour rendre l'expression plastique, des mots suffisamment variés, nous parlerions plus en détail de plusieurs œuvres qui le mériteraient assurément ; mais il est difficile de faire sentir avec des phrases les différences, les variations de ce thème unique, une figure debout, assise ou couchée²⁷.

La complétude, l'exhaustivité font partie intégrante de Théophile Gautier. Face au beau, il subit l'explosion des sens, tout en lui est touché et c'est pourquoi, l'expression de son ressenti, de sa vision est hétérogène, éclectique, en plusieurs dimensions, plusieurs substances. Les couleurs, les sensations tactiles, les matières, les sons sont en ébullition tellement la vue provoque un raz-de-marée des cinq sens et de l'élément émotionnel. Le résultat est d'ailleurs souligné par Balzac qui écrit : « L'Art peint avec des mots, avec des sons, avec des couleurs et des formes; si les moyens sont divers, les effets sont les mêmes²⁸ ». Il souligne la possibilité qu'offrent

²⁵ *Ibidem*, pp. 142-143.

²⁶ En effet, il ne s'agit pas de voir, il faut savoir voir, observer.

²⁷ *Ibid.*, p. 142.

²⁸ Honoré DE BALZAC, *Massimilla Doni*, M. Milner (éd.), Paris, Corti, 1964, p. 377.

les mots pour exprimer une matière artistique et l'importance du ressenti final qui engendre une admiration, une contemplation artistique. L'extrait qui suit souligne la vision éclectique de l'objet artistique et le positionnement complexe de Théophile Gautier face à l'œuvre d'art :

Quand je vois quelque chose de beau, je voudrais le toucher de tout moi-même, partout et en même temps. Je voudrais le *chanter* et le *peindre*, le *sculpter* et l'*écrire* [...] je voudrais ce qui ne se peut pas et ne se pourra jamais²⁹.

Enfin, les connaissances de Théophile Gautier du point de vue littéraire, artistique lui permettent par des transpositions artistiques, des allusions à certains auteurs ainsi que l'intelligibilité de ses écrits. Il est dans ce sens, un incontournable adepte et maître de l'ekphrasis³⁰. Il pourra recourir ainsi à des références qui sous-entendent une potentielle compréhension de ses lecteurs ou le présupposé qu'ils puissent faire les liens nécessaires à la compréhension. L'interdépendance entre l'art et l'écriture, constante chez Gautier, enrichit l'expression où les deux sont indissociables et permet la mise en application de l'« écriture artiste » qu'il a lui-même composée et dont il se qualifie lui-même dans cette dyade complémentaire : « moi, poète et peintre, je vis là³¹ ! ».

²⁹ Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier, 1831, p. 189. Il s'agit d'une phrase exprimée par le personnage d'Albert.

³⁰ Voir la définition p. 112.

³¹ Théophile GAUTIER, *Premières poésies*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1873, p. 91.

Partie 2

-

Le chromatisme

Cette partie a pour but de présenter les multiples couleurs utilisées par Théophile Gautier pour décrire ses voyages en Belgique, en Hollande, dans les Alpes, à Alger et à Saint-Pétersbourg. Pour rendre compte de la diversité chromatique, on a voulu répertorier la majorité des situations où les couleurs étaient énoncées. C'est pourquoi, des tableaux récapitulatifs sont présentés dans les annexes 4, 5, 6 et 7, à la fin de cet ouvrage, pour faciliter l'énumération des différentes nuances et envisager la complexité chromatique mise en œuvre par l'auteur.

Ainsi, cette deuxième partie sera organisée en trois grands axes : le premier présentera les couleurs froides, le deuxième, les couleurs chaudes et le troisième, les couleurs de la lumière et de l'obscurité. La division des deux premiers groupes est complexe puisqu'il peut y avoir des roses, des violets chaleureux et d'autres froids par exemple.

Dans ce sens, on choisit, pour faciliter la restitution des couleurs, de placer dans les couleurs froides : le « violet », le « bleu », le « gris », le « vert », le « blanc », le « noir » et l'« argenté ». On placera donc dans les couleurs chaudes : les « roses », les « jaunes », les tonalités orangées, les « marron », les « rouges » et la couleur dorée. Par ailleurs, la troisième partie est primordiale puisque la lumière est à l'origine du chromatisme mais aussi l'élément essentiel permettant la perception du monde réel. De même, le jeu de l'ombre et de la lumière est indispensable et indissociable de la représentation du monde.

De manière générale, pour chaque couleur ou élément, on essaiera de spécifier la manière dont sont énoncées les couleurs, leurs caractéristiques et les contextes où elles sont utilisées. Toutefois, tous les exemples où les coloris sont utilisés ne seront pas exposés. À chaque fois qu'il y aura des références chromatiques, les notes préciseront les pages où retrouver les éléments. Néanmoins, vu le nombre d'exemples cités, les notes en bas de page regrouperont les pages correspondant à chaque œuvre. On renvoie donc aux annexes à la fin qui permettent une traçabilité de chaque élément chromatique, dans chaque œuvre. On espère que ce travail réjouira les lecteurs qui pourront accéder à une partie de la palette de Théophile Gautier pour les voyages susmentionnés et envisager la particularité artistique de l'auteur à travers la couleur. La tentative de restitution des couleurs est le fruit d'un travail méticuleux pour lequel, on espère avoir réussi à répertorier la grande majorité des éléments étudiés dans cette œuvre.

IV. Les couleurs froides

Le gris

Le « gris » est souvent empreint de différentes nuances. Théophile Gautier aime associer au « gris » d'autres couleurs. Ainsi dans les Alpes, il cite des « gris violâtre », « un gris verdâtre », « un gris bleuâtre », un « gris et violet », des « gris qui se faisaient bleus », une couleur « de gris et de violets¹ », des « gris et fauves », des « tons gris argentés² », « un gris plus azuré », « un gris sale » ainsi qu'un « gris laiteux du ciel³ ».

De même, le « gris » est souvent apparenté à un métal : on retrouve ainsi, des allusions au plomb, à l'étain, à l'argent, à l'acier, au fer. Il évoque lorsqu'il est en Belgique : « les eaux du Nil plombées », « les eaux d'étain et de vif-argent », « l'acier poli », « la terne pellicule de ces rubans de plomb fondu⁴ » et à Saint-Pétersbourg, le « gris de fer luné⁵ ». Peut-être les métaux ont-ils une place dominante dans ce coloris et dans ce pays à cause de l'industrialisation et du modernisme, où les vapeurs et les usines sont décrites ?

Par ailleurs, il y a aussi des variétés et des caractéristiques de « gris » tels que le « gris de lin », « le gris de perle », « la froideur des gris⁶ », « le gris de souris (effarouchée⁷) », « les tons gris du Nord⁸ », l'adjectif « grisâtre », « le gris d'acier⁹ ». Tantôt le « gris » est utilisé pour décrire le chromatisme du pelage « gris¹⁰ », du pelage « gris fauve¹¹ », tantôt pour décrire le paysage dans ses multiples nuances, dégradés et mélanges. À noter que la neige à Saint-Pétersbourg est de couleur « grise », tout comme l'uniforme des militaires, la capote d'une voiture ou la couleur

¹ *LVDL*, pp. 62, 95, 147-148, 153, 160.

² *BEH*, pp. 44, 149.

³ *VA*, pp. 23, 24, 25.

⁴ *BEH*, pp. 38, 96, 106.

⁵ *STP*, p. 32.

⁶ *LVDL*, pp. 69, 85, 122-123.

⁷ *BEH*, pp. 59, 99.

⁸ *VA*, p. 22.

⁹ *STP*, p. 48.

¹⁰ *LVDL*, p. 130.

¹¹ *BEH*, p. 44.

des yeux. D'ailleurs, les yeux « gris d'acier à cils blonds¹² » soulignent une complémentarité des couleurs qui donne une certaine esthétique au tableau. En Belgique, le ciel est décrit comme « gris », Théophile Gautier parle de « toile grise » et de « pluie grise¹³ ».

En outre, le « gris » varie dans sa brillance et s'il s'agit du plomb, il est plutôt terne alors que l'acier poli sous-entend une brillance, comme les tons argentés ou les « gris de perle » aux possibles nuances irisées.

Bref, le « gris » habille l'atmosphère et le paysage selon une symbolique précise tant pour la Belgique que pour Paris. Cela est d'autant plus probant que ces destinations sont connues pour être grisonnantes, pluvieuses et industrialisées. Théophile Gautier, alors en voyage de Paris à Marseille pour rejoindre Alger, part du « gris » pour expliquer la maladie du bleu et exprimer son désarroi face aux « tons gris du Nord ». En effet, elle se contracte après une période de pluie dans un contexte grisonnant de brouillard attristant¹⁴. Au contraire, les paysages offrent des « gris » aux couleurs de l'arc-en-ciel tendant vers le « bleu », le « violet », le « fauve », le « vert » où les coloris sont riches de reflets. D'ailleurs, dans ce même voyage, il parle du ciel de couleur « gris plus azuré » et de « nuances égayées » grâce à l'arrivée du souffle du Midi à Macon. L'association de couleurs au sein du « gris » souligne une connotation plus chaleureuse qui crée un engouement, une invitation. Au contraire du point de vue chromatique, les objets sans importance mais présentés toutefois sont souvent illustrés par la couleur grise telle quelle.

Les tonalités violettes

Les tons violets dans les récits de Théophile Gautier semblent empreints de préciosité à travers des analogies aux fleurs lorsqu'il parle des montagnes en les colorant de « teintes de violette et de pervenches d'une suavité idéale », « de lilas » ainsi qu'en se référant à des pierres précieuses comme l'« améthyste », le « violet d'améthyste¹⁵ » pour donner l'idée chromatique.

De manière générale, le « violet » se décline dans les « roses » dont il provient et est nuancé à travers des « lilas », des tons violâtres, l'« améthyste », des « violets

¹² STP, pp. 26, 37, 47, 48.

¹³ BEH, p. 49.

¹⁴ VA, p. 21.

¹⁵ LVDL, pp. 48, 85, 142.

d'évêques », des « mauves », des « violets tendres ». Il décrit aussi des « violets » aux nuances de « gris », comme par exemple lorsqu' il parle « d'ardoise violette¹⁶ » ou de « gris violâtre » en allant jusqu'à des teintes très foncées lorsqu'il évoque le « noir violet¹⁷ ».

À Saint-Pétersbourg, il exprime la froideur et son ressenti, par cette même teinte à l'origine de l'expression « violet de froid¹⁸ » mais cette couleur est très peu citée. De même, les tons violets sont utilisés pour préciser des coloris vestimentaires : en Algérie, seule une tunique de Damas porte ce coloris¹⁹ et à Amsterdam, le « lilas » semble être la couleur suprême des femmes. Le passage qui suit évoque la dominance de cette couleur auprès de la gente féminine hollandaise :

Cette camisole est presque toujours en petite indienne lilas. Le lilas nous a paru, d'ailleurs, la nuance affectonnée par le beau sexe des Pays-Bas ; on pourrait même croire à l'exclusion de toute autre couleur, si quelques exceptions roses, très peu nombreuses, il est vrai, ne venaient prouver que le caprice est admis en fait de camisole²⁰.

En outre, il semblerait que le « violet » soit une tonalité au goût de l'auteur qui l'utilise de surcroît pour décrire des paysages. Il existe comme une admiration pour cette couleur qui a une certaine prestance, reconnaissance et sacralité. Dans les Alpes, le côté précieux de la couleur et l'amalgame à la pierre et aux métaux nobles sont évidents par ce qui suit : « des plateaux supérieurs de la montagne, entre le tumulte de grosses roches d'un gris violâtre, l'eau descendait et semblait de loin un filon d'argent incrusté dans la pierre. » ; «... le Môle, plus brusque d'escarpement, qui semblaient, au soleil, drapés d'une superbe étoffe violette à trame d'or²¹... ».

De là peut-être, les qualifications de tendresse, suavité, les analogies aux pierres précieuses, à la pierre qui colore les tableaux de ces touches assez rares dans la nature. En effet, le « violet » se retrouve dans les fleurs, les pierres et parfois le ciel. Il peut souvent être le fruit d'une superposition de couleurs, du jeu de la lumière et de l'ombre et aussi donner une idée de transparence. Théophile Gautier semble

¹⁶ *BEH*, pp. 38, 41.

¹⁷ *LVDL*, pp. 62-63, 158.

¹⁸ *STP*, p. 38.

¹⁹ *VA*, p. 40.

²⁰ *BEH*, pp. 129-130.

²¹ *LVDL*, pp. 62-63, 131.

affectionner ce jeu de matières rendant visible la tonalité violette vaporeuse comme lorsqu'il parle de « glacis violets », d'« une ombre transparente, légère [...] glacée de lilas²² », de « son voile de crêpe lilas, glacé d'argent » et de « la gaze violette du crépuscule²³ ». Le passage qui suit permet de bien envisager les multiples coloris qui accompagnent la teinte violette, la nuance et la matière légère et volatile qui la compose soulignant l'impossibilité de démarquer une seule couleur face à la palette du prisme liée à la lumière. Théophile Gautier décrit, ci-après, le mont Cervin :

Le mont lui-même était d'une couleur bleuâtre mélangée de gris et de violets, rendue vaporeuse par l'interposition de l'atmosphère où le soleil jetait ses poussières d'or. C'était un spectacle vraiment sublime, au-delà de tout ce que l'imagination peut concevoir²⁴.

Par ailleurs, en Belgique, les « violets » sont souvent empreints de nuances « roses » et de leurs reflets, avec une certaine pâleur, un ton froid comme par exemple lorsqu'il écrit : « la lune se levait par derrière et commençait à jeter sur les autres maisons de la place son voile de crêpe lilas, glacé d'argent ». Le lilas peut être clair, pâle, cendré par les reflets d'argent qui l'habillent ou « violâtre²⁵ » par la nuance due à l'éloignement spatial qui en efface la vivacité.

Au contraire, parfois le paysage décrit un coloris qui est marqué et non pas estompé, avec des éléments symétriques tels que des bandes. Le lac Léman devenant plus sombre a « de larges bandes violettes²⁶ » qui contrastent la limpidité du lac avec sa transformation sinistre.

Bref, à la lecture des passages où ce coloris est énoncé, il est possible d'appréhender l'admiration de l'auteur pour cette couleur qui lui permet de jouer à de nombreuses reprises avec les différents plans des tableaux qu'il dépeint. Le « violet » est la conséquence du jeu des astres avec leur lumière et leur symbolique de sacralité, des plans et de leur éloignement et enfin, de la superposition des matières. En effet, la tonalité violette lui permet à moult reprises l'éloignement spatial, du premier plan aux plans les plus reculés donnant sur des fonds de ciel éloignés. Le « violet » par

²² *LVDL*, pp. 60, 146-147.

²³ *BEH*, pp. 78, 125.

²⁴ *LVDL*, pp. 152- 153.

²⁵ *BEH*, pp. 78, 107, 125.

²⁶ *LVDL*, pp. 124, 153.

superposition avec finesse, légèreté et volatilité couvre souvent les reliefs du monde terrestre en proie au jeu des lumières de la lune et du soleil.

Le bleu

Il est possible de répertorier de nombreux types de « bleus » dans les récits viatiques de Théophile Gautier inhérents à cette étude. On retrouve ainsi « l'azur » utilisé en tant que substantif mais aussi en tant qu'adjectif, comme par exemple lorsqu'il parle de « nuances azurées²⁷ ». Ce chromatisme peut en outre être accentué, voire détaillé grâce à la vivacité comme c'est le cas lorsqu'il parle par exemple d'« un azur assez vif²⁸ », d'un « azur pâle²⁹ » et, dans une optique de nuance intermédiaire de « bleu progressif du ciel³⁰ ». De même, il précise la pureté et parle ainsi de « bleu pur³¹ ». Dans son voyage à Saint-Petersbourg, il parle même d'« un bleu qui n'a aucun rapport avec l'azur méridional, d'un bleu d'acier, d'un bleu de glace au ton rare et charmant³² ».

En outre, dans plusieurs cas, certains termes ont une absence de connotation qui empêche de décrire la couleur dans sa complexité. C'est le cas par exemple lorsqu'il parle de la Mer de Glace, dans son œuvre *Les Vacances du Lundi*. L'aporie exprime le manque de mot pour rendre compte d'une réalité. Théophile Gautier souhaite décrire un certain « bleu » qu'il définit comme « un bleu idéal qui n'est ni le bleu du ciel ni le bleu de l'eau, qui est le bleu de la glace, ton innomé³³ ».

De plus, cette couleur est de temps à autre sous-entendue grâce à des éléments précieux comme les pierres, ce qui est le cas par exemple lorsqu'il parle de « ciel de turquoise³⁴ », de « saphir », de « lapis³⁵ », « de lapis-lazuli³⁶ », de « cristal bleuâtre de la glace ».

Cela octroie à la couleur bleue un rang proche du divin, du sacré que l'on retrouve à travers le poème *Les Yeux bleus de la montagne*, présenté ci-après. Les yeux dans ce

²⁷ *LVDL* p. 69.

²⁸ *VA*, p. 25.

²⁹ *LVDL*, pp. 159-160.

³⁰ *VA*, p. 27.

³¹ *LVDL*, p. 63.

³² *STP*, p. 38.

³³ *LVDL*, p. 94.

³⁴ *VA*, p. 21.

³⁵ *LVDL*, p. 48.

³⁶ *VA*, p. 28.

cas sont des points d'eau qui permettent de relier l'intelligible et le monde tangible. Le « bleu » est précieux, tel un joyau où même le divin ne peut qu'admirer et envier la beauté. Il s'agit d'un « bleu » pur, cristallin, brillant, doux, calme, qui ressemble plus au bleu du ciel qu'à de l'eau. La montagne et ses lacs, dans leur perfection et leur symbiose reflètent la main de Dieu qui resplendit à la lumière du jour.

On trouve dans les monts des lacs de quelques toises,
Purs comme des cristaux, bleus comme des turquoises,
Joyaux tombés du doigt de l'ange Ithuriel,
Où le chamois craintif, lorsqu'il vient pour y boire,
S' imagine, trompé par l'optique illusoire,
Laper l'azur du ciel.

Ces limpides bassins, quand le jour s'y reflète,
Ont comme la prunelle une humide paillette ;
Et ce sont les yeux bleus, au regard calme et doux,
Par lesquels la montagne en extase contemple,
Forgeant quelque soleil dans le fond de son temple,
Dieu, l'ouvrier jaloux³⁷ !

L'idée de transparence qui est associée aux éléments précieux empreints d'une certaine brillance est évidente et l'analogie à des yeux qui reflèteraient le ciel grâce à leur surface de miroir souligne la brillance de ce chromatisme.

Globalement, les « bleus » énoncés sont multiples, on a répertorié, outre le bleu utilisé de manière générale : le « bleu de Prusse » « des bleus de cendre d'Égypte », le « bleu égyptien », « des bleus comme la gentiane ³⁸ », « l'azur », « des indigos³⁹ », le « bleu de ciel » et le « bleu cendré⁴⁰ ».

Toutefois, la démarcation chromatique est parfois difficile. En effet, il est peu aisé de vouloir décrire de manière objective et détaillée certaines nuances aux multiples pigments. Il faut donc parfois associer plusieurs couleurs et tonalités pour favoriser l'appréhension, la compréhension, la représentation de la couleur dans son ensemble. Dans ce sens, il est courant d'utiliser les adjectifs qualificatifs « foncé, clair, pâle, vif, etc. » ainsi que des adjectifs de couleur composés. Théophile Gautier parle par

³⁷ Théophile GAUTIER, *Poésies complètes*, II, Paris, Charpentier et C^{ie}, p. 108.

³⁸ *LVDL*, pp. 89, 92, 122-123, 142, 155.

³⁹ *VA*, p. 21.

⁴⁰ *BEH* pp. 56-59.

exemple de « l'azur noir », des « tons gris bleuâtres⁴¹ », de l'« azur verdâtre⁴² », d'une « teinte bleue et verdâtre comme la chair de perdrix quand elle se faisande⁴³ ». Encore, la couleur est tantôt représentée par celle qui fait la spécificité des pétales des fleurs. Théophile Gautier décrit ainsi la gentiane en faisant une analogie avec une « étoile bleue » ou parle naturellement « d'une soldanelle couleur de bluets⁴⁴ », de « la fleur d'œillette [qui] est presque pareille à celle de l'iris, d'un bleu délicat⁴⁵ ». De manière transversale, par rapport aux œuvres en lien avec cette étude, le « bleu », l'« azur », les tons bleuâtres, les éléments bleus, les nuances bleues sont souvent utilisées par Théophile Gautier pour dépeindre les coloris de la glace, du ciel, de l'ombre, des étendues d'eau ainsi que des fumées, des vapeurs octroyant une nuance supplémentaire donnant une idée de transparence.

Enfin, Théophile Gautier qui s'est lui-même affublé de la « maladie du bleu » a un lien fort avec cette couleur que l'on retrouve fréquemment dans ses écrits et dont *Voyage en Algérie* souligne l'origine de cette passion pour les voyages. Globalement, le « bleu » a une place prépondérante dans *Les Vacances du Lundi* et *Voyage en Algérie* alors que cette couleur est moins citée dans *Saint-Pétersbourg* et *Un Tour en Belgique et en Hollande*.

Par ailleurs, selon l'auteur, la couleur adorée des femmes russes, lors de son passage à Saint-Pétersbourg est le « bleu ». C'est pourquoi peut-être, ce dernier est surtout utilisé pour des éléments artificiels notamment pour décrire le chromatisme des vêtements⁴⁶, alors qu'en Algérie et dans les Alpes, le « bleu » définit plus souvent certains paysages naturels. De même, en se référant aussi à l'imagerie poétique, le « bleu » est une couleur à la connotation esthétique et spirituelle.

Le vert

Le « vert » est la couleur phare de la nature. Elle offre à l'œil nu une immense variété de nuances. Théophile Gautier en décline la multiplicité à travers les verbes « verdoyer, verdir, reverdir » et les adjectifs ou groupes nominaux de couleurs tels

⁴¹ *LVDL* pp. 45, 62, 136.

⁴² *BEH*, p.13.

⁴³ *VA*, p. 45.

⁴⁴ *LVDL*, pp. 84, 163.

⁴⁵ *BEH*, p. 39.

⁴⁶ Voir l'annexe 6.

que : le « vert », le « vert pomme », le « vert-de-gris », le « vert velouté », le « vert émeraude », le « vert de velours », le « vert tendre », le « vert sombre », le « vert le plus frais », le « vert de Scheele », le « vert minéral », le « vert Véronèse », le « vert prasin », le « vert de montagne », le « vert d'aigue-marine ou de burgau », le « bleu-vert », le « vert chaud et vivace⁴⁷ », l' « azur verdâtre », le « vert épinard », le « vert pacifique », le « vert amoureux printanier », la couleur pistache, le « vert vigoureux », le « vert russe », un « vert acide à l'œil⁴⁸ ».

Pour illustrer l'élément naturel végétal et en donner la profondeur chromatique, il fait référence à des « gazons en manière de tapis de billard », de « riches tapis d'émeraude », un « manteau de velours », jouant avec la froideur, la chaleur des tonalités ainsi que leur vivacité, leur pâleur, leur fraîcheur, leur suavité, les nuances claires et foncées. Au niveau tactile, la mousse, le tapis de billard, le velours, donnent une idée de suavité, de sensation dense et douce du végétal.

Globalement, le « vert » est très présent en Belgique et en Hollande ainsi que dans les Alpes et beaucoup moins à Alger ou à Saint-Pétersbourg. À Alger, le « vert » concerne plus des objets tels que la faïence, des contrevents, des étuis à cigares ou à parfums ou du point de vue biologique : la couleur des ailes des sauterelles, le verdissement de liquide organique, la peau fraîchement rasée qui a des teintes verdâtres ou bleues⁴⁹. À Saint-Pétersbourg, le « vert » énoncé correspond à la couleur de certains vêtements notamment un cafetan ou le « droijky » qui peut avoir la couleur « vert russe avec des filets vert-pomme⁵⁰ », c'est aussi la couleur des pommes dont le « vert » est qualifié d' « acide ».

Les « verts » décrits dans les Alpes comportent de nombreux tons sombres tels que « le vert noir des sapins », « le vert sombre, presque noir », « leur teinte d'un vert sombre », « le vert Véronèse aux matités glauques », « le vert de montagne et qui passe du noir velouté aux nuances vertes les plus tendres », des « taches de mousses sombres », une « ligne de verdure sombre », « le vert sombre des forêts », une « verdure sombre », une « tâche d'un vert sombre », une « noir verdure⁵¹ » que l'on imagine permettre le relief, la nuance chromatique d'une nature plurielle et

⁴⁷ *LVDL*, pp. 62, 48, 58, 75, 82-83, 84, 92, 93, 94-95, 99, 100, 111, 116, 125, 147.

⁴⁸ *BEH*, pp. 13, 14, 36, 39-40, 40, 59, 85, 96, 99, 100, 103, 105, 106, 128, 143, 147.

⁴⁹ *VA*, pp. 35, 38, 51, 54, 62.

⁵⁰ *STP*, p. 31

⁵¹ *LVDL*, pp. 62, 82-83, 84, 92, 96, 101, 108, 155.

hétérogène. De même, comme à son habitude, Théophile Gautier aime les contrastes et face au « vert sombre » place des « verts frais, vifs, brillants », comme c'est le cas lorsqu'il parle « de reverdissement », de « verdoyantes cultures », de « verdoyantes fraîcheurs », des « prairies verdoyantes », du « vert émeraude », du « vert idéalement tendre », de « l'herbe qui verdoie au soleil », des « mousses d'un vert émeraude », d'un « vert d'aigue-marine, de burgau », d'un « vert le plus frais », d'un « bleu-vert », d'un « vert chaud et vivace », etc.⁵² ».

En Belgique et en Hollande, on retrouve des tonalités bien plus vives telles que « le vert pomme », le « pistache », le « vert admirable », le « vert vigoureux », et toujours des « verts » plus sombres ou ternes tels que le « vert épinard », le « vert Véronèse » et le « vert-de-gris ».

Bref, le « vert », dans sa capacité à dépeindre la nature luxuriante des Alpes, de la Belgique et de la Hollande met cet élément chromatique au centre d'un jeu entre la clarté et l'obscurité de la tonalité qui permet les nuances, les dégradés, ainsi que la distinction des détails, des reliefs, des éléments, dans la complexe hétérogénéité que représentent les paysages et l'écosystème. Il n'est donc pas anodin de ne retrouver que peu de « verts » à Saint-Pétersbourg et à Alger, à cause des spécificités géographiques et saisonnières de ces villes à la nature presque absente ou recouverte de neige.

Le blanc

Le « blanc » est parfois objet de discussions quant à son appellation en termes de couleurs. Pour cette étude, le « blanc » sera considéré comme une couleur à part entière puisqu'il fait partie intégrante de la palette des peintres et qu'il est plus simple de le définir comme telle. Toutefois, il n'est pas interdit d'envisager en plus de la couleur, sa particularité à être le résultat de la somme de toutes les couleurs du prisme ainsi que l'importance de la luminosité, du rayonnement de cette couleur. Cela peut engendrer une réflexion quant à la symbolique du blanc au-delà de la couleur. Dans ce sens, lorsque Théophile Gautier parle du « blanc » dans *Les Vacances du Lundi* et qu'il souligne « c'était le blanc idéal, le blanc absolu, le blanc de lumière qui illumina le Christ sur le Thabor⁵³ », il donne une définition spécifique

⁵² *LVDL*, pp. 58, 62, 69, 73, 48, 82-83, 92, 94-95, 99, 108, 147.

⁵³ *LVDL*, p. 64.

du blanc empreint de lumière et de la symbolique qui le sous-tend. Il semblerait exister un lien étroit entre la couleur et la création, le divin. Ce lien appuyé par l'admiration des astres est rendu possible par la couleur blanche dont la lumière est l'essence originelle. Par ce qui précède, le « blanc » peut parfois être précisé par des adjectifs comme « immaculé », « vierge », « exsangue ».

Globalement, les occurrences de « blanc » sont nombreuses et la majorité est répertoriée dans les annexes 4, 5, 6 et 7. De même, à la lecture des écrits de Théophile Gautier, il est évident que le « blanc » est associé à des caractéristiques nobles, à une dimension intangible et l'attrait que l'auteur a pour cette couleur est indéniable. Dans les récits, le « blanc » est utilisé pour ce qui est de la description des personnes : pour dépeindre la couleur de la peau, des dents, des yeux, parfois des poils, de la barbe, des vêtements, etc. En outre, il est aussi le moyen d'illustrer les éléments naturels, géologiques, la neige, la glace, les éléments volatiles de vapeur et de fumée, les pierres, les oiseaux, les papillons, l'eau, les astres, le ciel, les monts, etc. Encore, au niveau architectural, le blanc est utilisé pour définir les façades des constructions, les pierres des bâtiments, la couleur des villes.

Pour ce qui concerne *Voyage en Algérie*, il semblerait globalement qu'il ressorte un panorama où le blanc, du point de vue architectural, est maître en illuminant les maisons peintes à la chaux, les dômes des mosquées, les cheminées, les rues, le marbre, les murs. Même la mer est tachetée de blanc et les ombres laissent des nuances blanches et lumineuses⁵⁴. Les hommes ont les yeux blancs, les bédouins la barbe blanche et certains accessoires et tissus sont quelquefois blancs.

Un Tour en Belgique et en Hollande met surtout en avant le « blanc » dans les aspects naturels et physiologiques. Le « blanc » est la couleur de certains troncs, oiseaux, cailloux ainsi que la couleur de la peau et des poils. La peau subit une analogie avec la blancheur de la cire par rapport à la représentation de l'imaginaire collectif lié aux populations de ces pays d'Europe centrale mais aussi en lien avec les personnes représentées dans les tableaux de Rubens. Du point de vue architectural, la description de la ville de Mons (étant le type même des villes flamandes en général) offre un panorama assez multicolore malgré certaines maisons blanches. De même, il y a une sculpture blanche et un édifice « peint en blanc⁵⁵ » que Théophile Gautier

⁵⁴ VA, pp. 46-47.

⁵⁵ BEH, pp. 59, 85.

qualifie de médiocre peut-être car il s'agit d'une peinture à l'huile utilisée dans le bâtiment.

Dans *Saint-Petersbourg*, le blanc semble être synonyme de pâleur et peut-être d'une certaine opacité devinée. Cet élément chromatique se retrouve concernant les aspects physiologiques, dans la description du teint, des yeux, de la barbe et quelquefois vestimentaires ainsi que pour décrire la dimension naturelle du paysage enneigé.

En outre, comme *Les Vacances du Lundi* ont lieu dans les Alpes, ce contexte offre une remarquable possibilité de dépeindre des paysages alpestres où le chromatisme du « blanc » peut s'épanouir et donner lieu à une grande gamme de tableaux. Le blanc illustre surtout les éléments naturels même si Théophile Gautier parle de « blanches villas ». Le « blanc » globalement ne concerne que les cimes enneigées, la neige, la glace, l'eau, les glaciers, les nuages et toutes les nuances vaporeuses, les fumées où même le ciel peut-être « laiteux, nacré, presque blanc ». En général, le « blanc » décrit symbolise la pureté lorsqu'il écrit en parlant des cimes « immaculées, vierges », de la neige « nappe blanchâtre immaculée » et de son « blanc linceul » à travers une description exempte d'éléments perturbateurs comme c'est le cas lorsque le sol est souillé par le passage des bestiaux et qu'il parle alors de « blancheur livide et salie ».

Il faut souligner la brillance et la lumière octroyées à la neige qui d'un simple élément naturel devient précieuse, presque divine, en harmonie avec les astres et le cycle universel de la vie à travers la nature intacte. Ainsi, l'auteur parle parfois de « blancheur nacrée », de « blancheur opaline », de « nuage de blanc d'argent », de « blancs d'argent et de perle ».

Théophile Gautier utilise aussi l'adjectif « blanchâtre » avec une acception assez neutre d'une couleur nuancée, mélangée et loin du « blanc » idolâtré en amont où l'adoration semble palpable face à « la glace vierge, dans toute sa pureté » où la neige couronne, domine et fait autorité sur les Alpes « d'une neige éternelle, blanc diadème des Alpes⁵⁶ ».

Enfin, le blanc est la couleur du précieux, du divin, de la pureté. Il suffit de lire le poème *Symphonie en blanc majeur*⁵⁷ qui est une sorte d'ode à cette couleur, elle est le symbole de la démarcation entre le monde des hommes et le monde de Dieu,

⁵⁶ *LVDL*, pp. 46, 48, 49, 68, 94, 97, 103, 123, 127, 146-147, 159-160.

⁵⁷ *Émaux et Camées*, *op. cit.*

naturellement scindés par les hauteurs. Encore, comme le souligne Federica Locatelli dans l'exemple qui suit, le « blanc » rappelle la position de l'homme dans l'univers et induit une idée de silence⁵⁸ lié à une nature dépourvue de vie qui ressemble aux astres, où seul « l'épiderme » au relief « égratigné » est visible.

Le contraste entre le noir et le blanc révèle le décentrement, à la fois anthropologique et esthétique, qui s'est désormais opéré : l'homme ne se situe plus au cœur de l'univers, mais il est vu au travers du télescope dans son effrayante petitesse, entouré par un blanc silencieux et absolu⁵⁹.

Le noir

Dans les écrits de Théophile Gautier, le « noir » permet de décrire des éléments paysagistes comme l'eau, la montagne, les arbres et étrangement, le ciel. Ce coloris est, en effet, rarement présent à ce niveau-là dans la nature. Cela offre la possibilité de nuancer la verticalité du panorama et sa profondeur.

Le « noir » est aussi la caractéristique chromatique des infrastructures et créations industrielles et humaines. Cela peut aussi être la couleur de ce qui est passé, d'une trace, d'une réminiscence qui marque comme lorsque Théophile Gautier, parle par exemple de la salle du bûcher reconnaissable « à sa voûte en pain de sucre, noire de la fumée grasse des sacrifices humains⁶⁰ ».

Il peut aussi permettre la caractérisation chromatique et esthétique des hommes à travers la prunelle, les yeux par exemple ainsi que leurs accessoires et artifices. La couleur noire peut-être en lien avec l'obscurité. Si l'on pense par exemple à la terre, aux cailloux, s'ils sont noirâtres, ils reflètent souvent le jeu de la lumière. Par ailleurs, le « noir » peut-être précieux par analogie avec un diamant mais il peut aussi être poisseux, insalubre, huileux, visqueux et stagnant. Le « noir » est parfois utilisé pour peindre des façades, des clôtures, des bateaux, des objets ou teindre des matières.

Le « noir » est parfois la couleur qui apparaît suite à l'éloignement et à la profondeur. La distance peut induire ce chromatisme sombre : sous forme de tâches, de petits

⁵⁸ Federica LOCATELLI, dans son intervention lors du Colloque International intitulé *Les Silences de la montagne*, Université de la Vallée d'Aoste, les 11 et 12 décembre 2019.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ VA, p. 27.

points, de vapeurs comme cela est illustré dans les œuvres impressionnistes. Dans les Alpes, Théophile Gautier parle de « tache noire » pour présenter l'ouverture caverneuse de la grotte de la Balme. Le « noir » issu de la profondeur laisse envisager des éléments à découvrir, non visibles qui titillent la curiosité. En Hollande, des vaisseaux de surveillance hollandais sont illustrés au premier abord comme « quatre petits points noirs, presque imperceptibles⁶¹ ».

La terre du cimetière de Saint-Martin, un village sur la rive droite de l'Arve, est décrite comme noirâtre. Peut-être est-ce la couleur, peut-être est-elle foncée pour marquer le symbolisme que représente ce lieu, surtout qu'il y décrit un os qui en ressort. Cela ajoute au tableau une touche de désolation aux allures macabres. Le ciel en Hollande, à un certain moment, est agrémenté par « les barres noires des nuages⁶² ».

En outre, la montagne elle-même offre toutes les couleurs de la palette, c'est pourquoi, dans les Alpes, il y figure aussi « des noirs profonds et violents ». On connaît l'intérêt de Théophile Gautier pour la photographie notamment des clichés des frères Bisson qui l'ont influencé et émerveillé. On retrouve ainsi dans ses écrits, des analogies aux photographies en noir et blanc qu'il a pu voir de son vivant. Il suffit par exemple de prendre la photographie intitulée *La Jonction des glaciers de Leschaux et de la Mer de Glace* qui souligne le contraste du noir et du blanc.

Les sapins, à leur tour, marquent le contour du relief et sont énoncés à travers leurs « aiguilles noires » et certaines vieilles feuilles avec un « vert sombre, presque noir », « une ligne de sapins à la noire verdure ». À noter que, du point de vue chromatique, « le vert de la montagne » va du « noir velouté aux nuances vertes les plus tendres » selon l'auteur. Le mont Cervin, quant à lui, est décrit comme un « immense bloc, d'un noir violet » ainsi que comme une « colossale aiguille noire » mais le lever du soleil atténue la « noirceur » des gouffres et mordore « les noirs rideaux de sapin ». Encore, la montagne, de par sa verticalité, modifie le paysage ainsi que la luminosité puisqu'elle peut être « noircie par les ombres froides qui tombent des sommets⁶³ ». À Saint-Petersbourg, les sapins au milieu de la neige forment de « noirs rideaux⁶⁴ ».

⁶¹ *LVDL*, pp. 6, 106.

⁶² *BEH*, p. 110.

⁶³ *LVDL*, pp. 48, 76, 82-83, 152, 155, 158, 160.

⁶⁴ *STP*, p. 43.

L'eau est aussi représentée comme une « veine noire » lorsqu'il est sur la Mer de Glace. Par ailleurs, il nomme le torrent de l'Eau noire qui se trouve à proximité du chemin qui monte vers la caverne Barne rousse et qui est composé de « pierres noirâtres⁶⁵ ». Quand il part en Algérie, le Rhône, au niveau de Pont-Saint-Esprit « s'envole sur votre tête comme une ombre noire⁶⁶ ». De nuit, à Amsterdam, les canaux subissent l'obscurité et jouent de la lumière et Théophile Gautier parle de « ces canaux dont l'eau noire, huileuse, endormie, reflètent en longues traînées de paillettes les lumières des fenêtres et des boutiques⁶⁷ ». Cela offre un tableau où l'aspect huileux n'est pas dégradant mais fige plutôt le moment et l'image en une sorte de peinture à l'huile.

La couleur noire est aussi celle d'éléments comme par exemple le flanc d'un bateau puisqu'il parle de « flancs noirs de la coque⁶⁸ », « la poupe goudronnée⁶⁹ » ou encore de « café noir⁷⁰ », de « quelque chose de noir », d'un « chiffon noir⁷¹ ».

Au niveau architectural, sur la route pour aller en Algérie, lorsqu'il est à Avignon, le « noir » se retrouve dans le Palais des Papes, au niveau de la salle du bûcher qui « se reconnaît à sa voûte en pain de sucre, noire de la fumée grasse des sacrifices humains ». De même, l'établissement, défini comme étant un « taudis arabe », lieu de restauration des bédouins, est « noir de suie et rouge de sang⁷² ». À noter que ce noir est huileux, suintant, collant, épais. Il fait d'ailleurs un parallèle avec les tableaux de Rembrandt et de Dietrich. En Belgique, certaines maisons sont peintes d'« un ton goudronné fort régalant ».

Lors de son passage dans la périphérie parisienne, il y souligne la misère esthétique et les réminiscences des démolitions et décrépitudes architecturales. Il écrit ainsi « la démolition des bâtiments voisins, conservent encore la noire empreinte des tuyaux de cheminée ». À Liège, une église « un vieux monument tout noir » est en vente,

⁶⁵ *LVDL*, p. 108.

⁶⁶ *VA*, p. 25.

⁶⁷ *BEH*, p. 126.

⁶⁸ *LVDL*, p. 126.

⁶⁹ *BEH*, p. 127.

⁷⁰ *VA*, p. 34.

⁷¹ *BEH*, p. 27.

⁷² *VA*, p. 27, p. 66.

destinée à la démolition ou pour des desseins multiples. En Hollande, on retrouve des clôtures « peintes en bitume⁷³ ».

Le modernisme et l'industrialisation sont parfois à l'origine de constructions, de machines, de conséquences à la couleur noire. Dans ce sens, la locomotive « crache une noire vapeur », l'établissement qui abrite les Forges de Lemnos est « toujours noir de charbon ».

Du point de vue anthropologique, la couleur noire est aussi utilisée pour définir la couleur de peau de certains habitants d'Afrique même si elle ne représente pas la couleur en soi et les yeux des personnes y sont définis comme des « prunelles de diamant noir » ou tout simplement comme de « grands yeux noirs ». Dans son voyage en Belgique, il décrit une femme aux « yeux charbonnés », un homme à la « bouche noire⁷⁴ ».

Lors de la description d'un âne, il lui attribue « un œil de diamant noir⁷⁵ » et les chats sont rayés de « quelques bandes noires⁷⁶ ».

Au niveau vestimentaire, on retrouve, dans les Alpes, un « ruban de gros grains noirs⁷⁷ » faisant office de ceinture pour la gente féminine. À Saint-Pétersbourg, la touloupe des moujiks est décrite par des « tons de bitume » dus à la crasse, à la saleté d'un vêtement porté sans interruption, par tout temps et en tout lieu. À remarquer qu'il semblerait que ce soit aussi la couleur des burnous des Arabes. Les femmes russes portent « d'amples pelisses de satin noir », les Espagnoles des « vestes de velours noir⁷⁸ ». En Hollande, un militaire porte « un casque moyen âge en cuir noir⁷⁹ ».

Bref, le « noir », tantôt somptueux à travers le satin, le diamant, le velours, tantôt aux coloris douteux s'il est agrémenté de suie, de crasse, de graisse, habille les habitations, les hommes, parfois dans la brillance d'un diamant parfois dans une couleur opaque infranchissable à la lumière. Le « noir » se décline dans sa couleur mais aussi à travers, des tons charbonneux, des « tons de bitume », des analogies au goudron qui peuvent peut-être à la longue offrir un « noir grisonnant » ou un « gris

⁷³ *BEH*, pp. 12, 99, 119, 128.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 15, 16, 90, 120.

⁷⁵ *VA*, pp. 34, 40, 49, 64.

⁷⁶ *BEH*, p. 44.

⁷⁷ *LVDL*, p. 157.

⁷⁸ *STP*, pp. 14, 26, 28.

⁷⁹ *BEH*, p. 121.

noirâtre ». Le « noir » permet d'exprimer les jeux de lumière sur les cimes et dans les méandres des reliefs et sous-entend l'ombre que les parois se font mutuellement en lien avec l'orientation des astres. Le « noir » arrive aussi de manière naturelle avec l'obscurité qui peut endormir le paysage et le figer.

Les tons argentés

Au niveau vestimentaire, la couleur « argent » a sa place. Il s'agit en général de fils qui donnent un aspect précieux aux tissus, à l'ouvrage textile. Ainsi, lorsque Théophile Gautier est en Algérie, il parle de la passementerie et nomme « les fils d'or, d'argent et de soie⁸⁰ ». À Saint-Pétersbourg, le cheval présenté est presque nu si ce n'est que quelques lacets de cuir sont enchevêtrés dans des fils au coloris précieux. Il parle ainsi de « petits ornements argentés ou dorés » qui soulignent la finesse de ces simples cordons, presque invisibles, qui ne cachent pas la beauté de l'animal somptueux. Au-delà du tissu, Théophile Gautier fait référence à des accessoires métalliques qui enrichissent les vêtements. Un cocher russe porte par ailleurs un cafetan fermé « par cinq agrafes ou cinq boutons d'argent⁸¹ ».

En Belgique, il décrit une « redingote prétentieusement coupée, d'une étoffe luisante, [qui] avait des reflets métalliques très singuliers ». En Hollande, il exprime ce chromatisme en parlant des coiffures des paysannes de certaines îles qui semblent avoir une coiffe « digne d'une reine du Moyen Âge composée de dentelles d'argent et de lames d'or plaquées sur les tempes⁸² ».

Au niveau paysagiste, l'argent représente le contour de la mer, peut-être l'écume empreinte de luminosité. Dans ce sens, lorsque Théophile Gautier est en Algérie, il parle de « la nappe bleue de la mer, ourlant une mince frange argentée⁸³ ». De même, lorsqu'il est à Saint-Pétersbourg, le vif-argent est une couleur souvent nommée pour exprimer la couleur de la gelée, de la glace, de la cristallisation due au gel. Il évoque, en effet, des « ramages de vif-argent », des « arbres cristallisés de givre [qui] ressemblent à d'immenses ramifications de vif-argent » pour exprimer ce que le froid peut engendrer sur les vitres des fenêtres ainsi que sur les arbres lorsque l'humidité est sujette au gel. Encore, il y décrit la glace qui forme alors sur les

⁸⁰ VA, p. 50.

⁸¹ STP, pp. 32, 33.

⁸² BEH, pp. 17, 130.

⁸³ VA, p. 61.

*carétas*⁸⁴ des « stores de vif-argent ». Alain Guyot parle même d'une « rêverie que lui suggèrent les fines sculptures de givre sur la vitre du train russe⁸⁵ ». En outre, les chalets à la saison froide sont décrits par la transformation du bois qui subit les effets de la neige modifiant « leurs dentelles de bois en filigrane d'argent ». Enfin, lorsque les chevaux partent, ils produisent « une poussière argentée⁸⁶ ». Dans les Alpes, la neige offre ce chromatisme précieux à certaines cimes en granit grâce au jeu de la lumière « la neige brillante de quelques touches d'argent⁸⁷ ».

De même, il est possible d'imaginer que lorsqu'il parle de cailloux polis sous l'effet de la lumière en écrivant : « le cailloutis brillanté par la chaleur et poli par le frottement⁸⁸ », la couleur représentée soit l'argenté puisque l'élément naturel rocheux a souvent ce ton-là et que la brillance ajoutée à cela ainsi que la surface lisse due au polissage donne une idée de couleur argent. Il en est de même pour le fleuve l'Escaut qui par une analogie au métal poli octroie une brillance argentée à l'eau. On peut alors lire : « L'Escaut brillait par place, comme une lame d'acier poli ». En outre, l'eau se retrouve encore caractérisée par la couleur de vif-argent lorsqu'il décrit « des rivières endormies au détail de vif-argent⁸⁹ » avec une couleur renforcée par une analogie métallique à l'étain.

Dans les Alpes, l'eau est aussi caractérisée par cette couleur assujettie à la lumière puisqu'il écrit « l'eau descendait et semblait de loin un filon d'argent incrusté dans la pierre », « l'écume argentée de la cascade des Pèlerins », « des ruisseaux provenant de la fonte des neiges supérieures filtraient de toutes parts et brillaient au soleil comme des fils d'argent éparpillés », « l'eau... comme les paillettes d'une bombe à pluie d'argent », « sous un rayon de soleil, l'eau brille comme du vif-argent ». À noter que l'eau semble former un tout avec la pierre, la montagne. Lorsqu'il décrit la continuité qui peut exister entre la cime et le ciel à travers les nuages, les plans se superposent et se fondent entre eux, prolongeant la profondeur du panorama comme c'est le cas par exemple par ce qui suit : « parfois au-dessus de la neige un nuage de blanc d'argent semble prolonger la montagne dans le ciel⁹⁰ ». Dans ce sens, le jeu

⁸⁴ Il s'agit de diligences.

⁸⁵ « L'école du regard », in *L'Art de voyager de Théophile Gautier, op. cit.*, pp. 5-6.

⁸⁶ *STP*, pp. 18, 34, 39, 45, 46.

⁸⁷ *LVDL*, p. 96.

⁸⁸ *VA*, p. 49.

⁸⁹ *BEH*, pp. 96, 106.

⁹⁰ *LVDL*, p. 123.

chromatique est intéressant puisque la roche va souligner la couleur argentée. Le passage du ruisseau est, par là même, probant puisqu'il donne lieu à une nature sans vie, sans végétation ou seuls les pierres, les cailloux et l'eau sont présents et ce, dans des nuances de gris et d'argenté. Cela soulève l'importance de la planète et du lien que Théophile Gautier entretient avec, de surcroît, lorsqu'il fait des références aux astres comme lorsqu'il parle « d'un globe d'or ou d'argent », d'« anfractuosités sur le fond d'argent de son disque ébauché à demi » en parlant de la terre et ses reliefs ou bien, qu'il souligne la lumière émise par l'astre qui a une « lueur argentée ». La montagne, à son tour, est décrite comme une « silhouette glacée d'argent », « à travers le plissement des pentes, de brusques égratignures d'argent », où globalement l'œil voit des « cascades d'argent⁹¹ » dues aux nuances, aux reflets, aux reliefs, à la profondeur de la roche. Il aime la référence à la planète en ce qu'elle lui remémore peut-être, en altitude où tout est dépouillé, un panorama lunaire ou martien.

De plus, à Saint-Pétersbourg, il décrit un cheval Orloff dans des aspects chromatiques argentés qui soulignent le côté précieux de cet animal dont la race célèbre produit un prix élevé et dont les tonalités sont proches d'un gris lumineux et noble. Il le décrit ainsi « sous robe gris de fer luné, aux performances arrondies, à la riche crinière, à la queue argentée et comme poudrée de micas brillant », « leurs chevaux frangés d'argent⁹² ».

Au niveau artistique, il compare les couleurs des œuvres d'Eugène Devéria qui se trouvent dans la chapelle de la Vierge, en Algérie, à celles de Paul Véronèse. Ainsi il s'exprime : « depuis Paul Véronèse, on n'a rien fait de plus brillant ni de plus argenté en fait de coloris⁹³ ». Encore, lorsqu'il est en Hollande, il décrit le tableau *la Leçon d'anatomie* du docteur Nicolas Tulp et en profite pour souligner la sobriété du peintre ainsi que sa précision en affirmant que « tout est moelleux, fondu, polis ; les tons gris et argentés abondent » mettant en exergue une certaine froideur en contraste avec les œuvres habituelles de ce peintre qui sont plutôt dorés et chaleureuses. Les tons gris et argentés permettent donc de dépeindre une atmosphère sans vie baignée par la gravité de la situation⁹⁴.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 45, 48, 50, 57, 62-63, 82, 120, 126, 158, 161.

⁹² *STP*, pp. 32, 41.

⁹³ *VA*, p. 27.

⁹⁴ *BEH*, p. 149. Ce tableau représente un cadavre subissant une autopsie, entouré d'hommes en noir.

Bref, en général, à Saint-Pétersbourg, la couleur vif-argent est celle du gel, de la neige, de l'eau et donne un aspect précieux aux éléments ainsi qu'aux chevaux qui ont un certain prestige. Le paysage enneigé a des allures lunaires, de sacralité, d'espace inaltéré où la nature en soi est un trésor immaculé où l'on ressent le peu de passage humain offrant une image de la nature dans sa pureté, son essence originelle. Dans les Alpes, il en est de même mais les tons argentés symbolisent aussi le vide, le désert, l'inhabité, le pur, le brut, la croûte terrestre, l'origine, la limite entre le terrestre et le divin puisque l'argent sert de frontière aux ondulations, aux crêtes des sommets qui se trouvent à l'avant-dernier plan, en général exempt de vie végétale où la roche rappelle, dans l'imaginaire collectif, l'esthétique des astres empreints de la puissance créatrice que l'on imagine. Le passage où il décrit le soleil et la lune est d'autant plus captivant que la dynamique imagée, colorée et épique met en jeu l'or et l'argent, en d'autres termes, le soleil et la lune⁹⁵. Globalement, le ballet chromatique se joue aux sommets entre les « blancs », les « gris » et « l'argent » ; l'« argenté » permet souvent la description de l'eau à l'état solide ou liquide ainsi que les éléments rocheux, toujours dans une valence noble qui colore aussi les éléments empreints de préciosité.

⁹⁵ *LVDL*, p. 161.

V. Les couleurs chaudes

Les tonalités rosées

Du point de vue physiologique et chromatique, le « rose » est utilisé pour qualifier la couleur de type incarnat, évidente dans des expressions telles que « rougir les joues de quelques petits nuages roses¹ », « la chair rose », « la couleur de chair livide », « deux cousines, l'une rose et blanche » qui semble courante pour des pays ou villes tels que la Belgique, la Hollande ou Saint-Pétersbourg et surtout en référence aux blondes de Rubens. Ironiquement, alors que certaines voyageuses se lèvent trop tard pour voir le lever du soleil, Théophile Gautier parle de l'opposition des « roses de leur teint aux roses de l'Orient² ».

Du point de vue architectural, en Belgique et en Hollande, certaines maisons sont roses et Gautier cite, à plusieurs reprises, les briques roses « la couleur rose tendre de la brique », des maisons aux « feuilles de roses sèches³ ». Toutefois, cet adjectif qualificatif rose pour les briques est parfois une appellation dont varie toutefois la nuance. En effet, les briques roses ont souvent la tonalité de la brique qui tire vers un « orangé » d'argile chaleureuse oxydée donnant l'idée de rouille comme c'est le cas à Toulouse qui est aussi appelée la « ville rose ». Néanmoins, tout dépend de la brique en soi, de la luminosité et des reflets conséquents où la brique peut varier du rose, au saumon, aux orangés, aux bruns, aux rouges dans une pléthore de variantes chromatiques. Pour se rendre compte de cela et envisager la manière dont la teinte d'une pierre peut varier, il est possible de regarder la place du marché de Bruges où de multiples teintes de briques sont visibles. À Saint-Pétersbourg, il parle de maison au « crépi rosé » et de granit rose⁴. En Algérie, seul l'extrait qui a lieu dans la boucherie met en avant cette couleur qui ressort de la comparaison entre les lobes des poumons qui ressembleraient à des « éponges roses⁵ ».

En général, dans les Alpes, le « rose » est surtout une caractéristique chromatique utilisée pour qualifier certaines colorations des paysages, certaines fleurs et la

¹ *STP*, p. 38.

² *LVDL*, pp. 89, 162.

³ *BEH*, pp. 8, 99, 36, 38, 49, 59, 113.

⁴ *STP*, pp. 16, 21.

⁵ *VA*, p. 54.

luminosité. Les multiples fleurs telles que les rhododendrons, les fleurs d'églantier, les hortensias, sont ainsi d'un « rose vif », « d'un rose le plus vif », « fraîches et roses ». Le paysage, quant à lui, est illustré par « des roses d'une fraîcheur idéale », des colorations au lointain « d'un rose de Chine⁶ ».

La lumière a parfois des reflets roses et les passages qui suivent et qui sont listés ont pour but d'illustrer la force de la lumière dans sa production chromatique. Ainsi, à Saint-Pétersbourg, il parle, à propos du ciel, de « la faible lueur rosée du couchant⁷ », en Belgique, il écrit « le ciel était d'un bleu très pâle qui tournait au lilas clair en s'approchant de la zone de reflets roses que le soleil levant suspendait au bord de l'horizon⁸ ». Dans les Alpes, les passages sont nombreux et le lien entre le soleil et la couleur est évident comme il est possible de l'envisager lorsqu'il écrit : « dans le pli des ravins, l'air paraissait tout bleu et ses portions éclairées s'illuminaient d'un ton rose mauve d'une finesse extraordinaire » ; « aussitôt s'alluma sur l'extrême pointe du Cervin une légère flamme rose, comme si un guetteur invisible eût voulu signaler la présence du soleil » ; « le soleil se couchait et sa réverbération rose flambait sur les glaciers du Balferin... » ; « le soleil montait et la teinte divine descendait, illuminant la moitié du pic gigantesque ; mais déjà des nuances d'or se mêlaient à cette pourpre idéalement rosée⁹ ».

De manière transversale, si le « rose » est une couleur assez présente dans *Un Tour en Belgique et en Hollande* ainsi que lorsque Théophile Gautier voyage dans les Alpes, il n'en est pas de même pour Saint-Pétersbourg et Alger. Par ailleurs, même si le « rose » est évoqué à plusieurs reprises, il est possible de remarquer une certaine différence de tonalité quant aux « roses » puisqu'en Belgique et en Hollande, il s'agit plutôt de tons pâles, clairs, de « lilas », de tons tendres, de la couleur des roses sèches qui induisent une couleur délavée, fanée, des tons gommés, floutés et souvent cendrés. Dans *Les Vacances du Lundi*, en revanche, les tons roses sont empreints de fraîcheur, de vivacité, de profondeur dans leurs pigments et lorsque cela est le fruit de la luminosité, il est flamboyant, céleste.

Dans les Alpes, le « rose » sert à dépeindre le panorama qui est majoritairement végétal, lumineux, céleste et le paysage est décrit dans sa verticalité et son

⁶ *LVDL*, pp. 48, 84, 85, 99, 112, 122-123.

⁷ *STP*, p. 18.

⁸ *BEH*, p. 39.

⁹ *LVDL*, pp. 96, 144, 160-161.

horizontalité alors qu'en Belgique et en Hollande, il est surtout architectural, physiologique même si quelquefois, il dépeint le paysage dans son horizontalité et sa luminosité.

Bref, le « rose » est la couleur des fleurs, des maisons, de la peau mais surtout un coloris qui offre les dégradés lumineux de l'astre chaleureux qui nuance l'horizon et éclaire les reliefs de la nature et l'œuvre de l'homme en jouant avec la vivacité et la pâleur de la palette ainsi qu'avec la chaleur et la froideur des tons.

Les tons jaunes

Théophile Gautier décline les « jaunes » à travers des « ocres », le « blond », le « jaune d'ocre », le « jaune indien », le « jaune blafard », la « couleur de safran », la couleur apparentée au soleil dans sa pâleur, la teinte jaunâtre, le « jaune serin », le « jaune paille », le « jaune citron », le « jaune putride », le « cuivre jaune ». Le « jaune » n'est toutefois pas présent lorsqu'il va à Saint-Pétersbourg.

D'un côté, cette couleur est utilisée pour décrire l'apparence physique, les dents, la chevelure, les poils comme c'est le cas par exemple lorsqu'il parle de « dents d'un ivoire jaunâtre¹⁰ », de « deux grands cils jaunes », de « cheveux blonds comme le lin¹¹ » ou encore en parlant des habitants de Cambrai « jaune paille », ayant pour certains « de longues mèches de cheveux d'un blond de filasse ». En Belgique, il souligne que les chevaux n'ont pas la couleur du « jaune serin ». Au niveau vestimentaire, il évoque un cuir de couleur jaune, des décorations militaires de couleur « cuivre jaune » et les vêtements jaunes d'une jeune fille.

De l'autre, le « jaune » est tantôt une couleur noble, tantôt l'expression d'une couleur aux allures malsaines. En effet, lorsque Théophile Gautier fait référence au soleil, les couleurs sont chaleureuses à travers par exemple les « ocres », une chaleur accrue par la comparaison avec la froideur des gris « chaleurs des ocres... le jaune d'ocre... ». Il en est de même lors de la description de certaines fleurs ou végétaux : « la renoncule des glaces semait dans l'herbe son étincelle jaune », « une anémone jaune », « une renoncule couleur de safran¹² ». En Belgique, il décrit « les champs étoilés des fleurs

¹⁰ *BEH*, p.15.

¹¹ *VA*, p. 63.

¹² *LVDL*, pp. 62, 89, 91, 92, 99, 163, 147-148, 156.

d'or du colza ». Les fleurs, la chaleur octroient au chromatisme une connotation positive.

Au niveau architectural et paysagiste, Théophile Gautier dépeint en Belgique « des jardins anglais avec des allées jaunes » et des façades où il met en exergue deux types de jaune : celui des façades à la couleur vive « jaune citron », « citron », propres et certainement fraîchement peintes et le « jaune » qui dix ans après s'est transformé en teintes « engluées et poissées de cet horrible badigeon jaune dont au Moyen Âge on barbouillait le logis des traîtres ». Dans cette optique de couleur qu'il qualifie de « faux ton », il nomme aussi le « jaune putride¹³ ». Lorsqu'il voit la Saône, il la qualifie de « rivière endormie, d'une teinte jaunâtre, au cours huileux, qui ne semble pas pressé d'arriver » qui dénote peut-être une eau ayant une tendance à la stagnation et aux allures visqueuses peu invitantes. Théophile Gautier semble ainsi avoir une certaine aversion pour certains « jaunes » et lorsqu'il est à Alger, le tableau, où il décrit les étaux des bouchers et les carcasses accrochées au mur, met en avant un « jaune » au goût amer qui verdit le mur et rappelle une substance nauséabonde où le « jaune » et le « vert » se mélangent dans une matière infâme : « les poches de fiel accrochées à des clous verdissent le mur de leur suint amer ». Encore, la description des sauterelles ne semble pas dépeindre un tableau où l'animal serait mis sur un piédestal. Il décrit en effet : « des espèces de larges taches jaunâtres, semblables à des détritrus de paille hachée » en parlant de « foetus jaunâtres¹⁴ » et les compare à des « milliers de paillasses ». Ce tableau semble exprimer le désamour de l'auteur pour cette couleur et peut-être ces insectes.

La couleur jaune étant une couleur primaire notamment à la base du vert, il précisera les mélanges en énonçant certains « jaunes » spécifiques comme le « jaune d'ocre », le « chrome de Naples », le « jaune indien ». Dans ce cas, la connotation est neutre.

Enfin, les astres et le ciel ont leur place dans cette caractéristique chromatique puisque la lune dans *Les Vacances du Lundi* est décrite comme un disque ayant la couleur du « jaune blafard » alors que le soleil diffuse « sa chaude lumière¹⁵ » ou est défini comme « le pâle soleil ». Dans son voyage en Belgique, il décrit le ciel

¹³ *BEH*, pp. 38, 44, 72, 96, 97, 113, 114, 121, 139.

¹⁴ *VA*, pp. 54, 61, 67.

¹⁵ *LVDL*, pp. 62, 89, 91, 92, 163, 147-148, 156.

parsemé de « traînées d'ocres et de lueurs blondes accrochant quelques bouquets d'arbres lointains ».

À la lecture de ces récits, le lecteur distingue bien la dichotomie appréciative induite par la couleur jaune et le positionnement de Théophile Gautier semble souligner qu'il affectionne peu cette couleur. Il semble en effet, rendre ses lettres de noblesse au jaune lorsqu'il modifie des couleurs par le jeu des pigments, à travers l'art des coloristes ou lorsqu'il est empreint de lumière et de reflets. L'anecdote, concernant la couleur jaune que les petits pois ont normalement à la fin du mois d'août qui permet à Théophile Gautier un passage ironique, souligne une couleur que le lecteur imagine délavée, d'un légume qui arrive sur le tard et qui a perdu sa vivacité¹⁶.

Les tons orangés

Théophile Gautier exprime la couleur orange à travers plusieurs nuances telles que « des ocres », des tons « fauves », des « terres de sienne », des « tons ocreux qui oxydent¹⁷ », la « couleur potiron », le « saumon pâle », les reflets de cuivre, le « roux », « l'œil de corbeau ». Parfois, la démarcation entre le « jaune », le « rouge », l'« orange » et le « marron » est difficile et il en résulte des reflets, des nuances et la complexité chromatique évidente face à des horizons en mouvement et à une nature colorée grâce à la lumière.

L'orangé est une couleur qui définit quelquefois les paysages et parfois, elle est aussi utilisée pour caractériser la couleur des personnes « habitants, potiron clair », des animaux ou des maisons. Dans un paysage, les éléments orangés tachètent l'homogénéité des tableaux pour représenter les tuiles des maisons et les bestiaux au milieu des champs qui sont comme des tâches au loin. À noter qu'il imagine - après avoir retracé l'histoire de Rembrandt et son évolution artistique avec une attention particulière pour l'œuvre *la Garde*¹⁸ ou *la Ronde de nuit* - le peintre se laissant aller à l'expression de sa créativité explosive et l'imagine tel un lion à la crinière « fauve et rutilante » qui sied, là encore, à un tableau aux tons chauds où la chaleur représente l'émotion, l'affect, la fougue d'un peintre qui s'installe avec l'âge et se laisse aller librement dans une peinture passionnelle.

¹⁶ *BEH*, pp. 40, 72.

¹⁷ *LVDL*, pp. 62, 136, 145, 153, 157.

¹⁸ *BEH*, pp. 133-140. Ces pages exposent sa réflexion artistique quant à Rembrandt.

Parfois, la nuance est empreinte des couleurs qui l'accompagnent sur la palette. Ainsi, les tons orangés sont en lien étroit avec les tons jaunes qui les précèdent et les tons marron qui les suivent. L'oxydation, par ailleurs, souligne la transformation de la couleur vers un orangé terreux et lumineux grâce au pigment jaune. De plus, la vapeur, alors que Théophile Gautier est proche de Berg-op-Zoom, l'empêche de voir à l'horizon, la ville a « des reflets de cuivre et d'airain ».

Il aurait été étrange de ne pas envisager que le soleil puisse avoir de tels coloris puisqu'il est assez aisé de pouvoir admirer cette nuance chromatique lors du crépuscule et de l'aube. Dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, les vapeurs sont cuivrées et rougeâtres, les lueurs flamboyantes comme le possible effet que produirait un volcan. Dans ce tableau, le « rouge », l'« orangé » se mélangent et semblent cote à cote puisque là encore, il est impossible d'avoir une couleur tranchée et unie pour des éléments naturels en mouvement. En effet, les vapeurs quant à leur volatilité sont forcément nuancées et il en est de même pour la lumière rayonnante apparentée à la flamme chaleureuse qui crée inconsciemment un ondoisement de reflets où se suivent, où s'intriquent les nuances. Par ce qui précède, à la lecture de la phrase qui suit : « le soleil, comme un immense bouclier de feu passé au bras de l'archange destructeur, rayonnait au milieu de ces teintes rousses... », le « rouge » et l'« orange » vont de pair pour « réchauffer » le tableau. De même, en Algérie, les sauterelles dans le ciel forment « des nuages roussâtres », « un brouillard fauve¹⁹ » qui sous-tend la véhémence, la vivacité du mouvement. En outre, les poils des chameaux ont aussi ce chromatisme²⁰ qui rappelle la couleur des animaux et souligne la chaleur de l'Orient.

Au niveau architectural, le parquet dans l'hôtel où séjournent Théophile Gautier et Fritz est de couleur « saumon pâle ». De même, les façades d'Anvers ont la couleur orangée des cucurbitacées qui semble faire partie de ces faux tons que Théophile Gautier considère de mauvais goût. Il écrit ainsi « c'est par autorité supérieure qu'ils sont forcés à ce crime antipittoresque : un arrêt municipal condamne une ville innocente à s'affubler d'une robe potiron, à revêtir la livrée de l'infamie²¹ ».

¹⁹ *BEH*, p. 38, p. 83, p. 106, p.107, pp. 107-108, p. 109, p. 114, p. 118, p. 119, p. 140.

²⁰ *VA*, p. 61, p. 64.

²¹ *BEH*, p. 83, p. 114.

Le rouge

Le « rouge » colore les visages ayant été au contact d'un soleil assez « violent ». Théophile Gautier parle dans les Alpes de « physionomies enluminées de bons coups de soleil », de « teint de peau rouge », en Belgique, de « joues...écarlates », d'« yeux passablement rouges », de « nez pudiquement rouge », de « jambes nues et rouges de froid », d'« une figure splendidement cramoisie, écarlate... diapré de rougeurs printanières », « de joues vermeilles²² » lorsqu'il parle d'un tableau et à Saint-Pétersbourg, de visage « tanné, rougi par l'air²³ ». À Alger, il parle de lèvres « de grenade ».

De même, le « rouge » est la couleur du sang, celui que le boucher algérien a sur ses avant-bras, celui du mouton abattu dont les narines sont « pleines de caillots pourpre²⁴ » et enfin, celui qui n'arrête pas les Bédouins dans leur appétit et qui est « rouge de sang²⁵ ».

Le paysage des Alpes offre des tonalités rouges concernant les sapins, les rochers en lien avec la luminosité qui colore et rougit de manière flamboyante la nature²⁶. Les maisons en Belgique sont : « rouges comme des pommes d'api » et les « briques rouges ». Les calvaires y sont de « couleur de chair livide et sillonnés de longs filaments rouges » eux-mêmes éclairés par des « lanternes rougeâtres ». La ville d'Alost a « ses toitures d'un rouge vif ». À Berg-op-Zoom, les vapeurs sont « rougeâtres » et l'atmosphère volcanique, « aux lueurs flamboyantes ». Près de Liège, se trouvent les Forges de Lemnos dont l'établissement est « toujours rouge de flammes²⁷ ». En Hollande, les briques sont caractérisées de « joyeuses et rougeaudes » grâce peut-être au contraste avec le « blanc » des linteaux environnants et, il est possible de voir du port « des koff aux voiles rouges ». De même, en longeant la mer de Harleem, Théophile Gautier parle des maisons bien entretenues « aux toits d'un rouge vif²⁸ ».

²² *BEH*, p. 15, p. 16, p. 33, p. 146.

²³ *STP*, p. 48.

²⁴ La citation est fidèle à l'auteur. L'orthographe a donc été maintenue telle quelle.

²⁵ *VA*, p. 54, p. 70, p. 66.

²⁶ *LVDL*, p. 62, p. 76, p. 99, p. 108, pp. 160-161.

²⁷ *BEH*, p. 40, p. 43, p. 49, p. 99, p. 106, p. 107, p. 120.

²⁸ *BEH*, p. 125, p. 127, p. 143.

Du point de vue vestimentaire, dans les Alpes, il souligne le contraste des vêtements de flanelle rouge qui illumine le tableau aux tons plutôt gris et fauves²⁹. À Alger, la couleur rouge pour les vêtements est fréquente, il parle de tunique de Damas « de couleur grenat et brochée d'or », d'une « calotte rouge » et de « pantalon garance³⁰ ». À Saint-Pétersbourg, « la tunique est rouge » et les Espagnoles portent des « jupes écarlates ». À noter, que lorsqu'il parle de l'Espagne, le « rouge » est une couleur importante qui habille les femmes dans les corsages, les bijoux, les éventails et où le rouge est même considéré comme étant la couleur locale où même la soupe qu'on lui sert est « rouge³¹ ».

Bref, globalement, en lien avec les œuvres retenues, même si le « rouge » se retrouve pour décrire des accoutrements traditionnels, il est surtout utilisé pour décrire une couleur issue de la chaleur créée par l'homme à travers le feu et la métallurgie ainsi que la couleur naturelle du sang, des lèvres ou bien celle qui provient de l'exposition au soleil qui transforme le coloris de la peau en tannant, rougissant, brûlant ou gelant. On retrouve des éléments de l'architecture ainsi que l'atmosphère des villes, des usines aux vapeurs flamboyantes, surtout en Belgique et en Hollande. Le tableau de la boucherie qu'il peint en Algérie offre au lecteur à travers l'isotopie du sang, une amplification de ce chromatisme qui rend la situation assez effroyable.

Les tons marron

Les tonalités du marron se retrouvent dans toutes les œuvres constituant le corpus de cette étude avec des proportions différentes et avec moins d'occurrences que d'autres couleurs. Toutefois, la variété est intéressante et il est possible de lister : le « brun », l'adjectif « basané », la couleur « bistrée³² », la « couleur « fauve », la teinte « chocolat », la « terre de sienne brûlée », la couleur « ventre de biche », la couleur « cuivrée », le « bronze », le teint « de cuir de Cordoue », la couleur « de pins rôtis », la couleur « tannée³³ », la couleur « praliné ».

²⁹ *LVDL*, p. 153.

³⁰ *VA*, pp. 40, 47, 52.

³¹ Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne (Tra los Montes)*, Charpentier, 1879, pp. 15, 23, 92, 94, 249.

³² Il s'agit d'un pigment goudronneux issu du traitement de la suie de bois dont la couleur varie du jaune safran au brun foncé. Il s'agit en général de la couleur brun foncé.

³³ *STP*, p. 48.

Le « marron » a une place peu fréquente dans *Les Vacances du Lundi*, lors du récit sur Saint-Pétersbourg ainsi qu'en Belgique et en Hollande. Souvent, cet aspect chromatique est utilisé pour la description des personnes et en particulier, pour illustrer la couleur des cheveux et de la peau. C'est pourquoi, les « marron » ont une place particulière dans *Voyage en Algérie* où la carnation varie par rapport au teint blanc des Russes, des Belges et des Hollandais même s'il dit avoir rencontré peu de blondes au teint pâle comme il pensait en rencontrer dans le plat pays.

Pour définir la couleur de peau des personnes rencontrées au Maghreb, il utilise à plusieurs reprises l'adjectif « basané » ou encore les expressions « teint de cuir de Cordoue », « teint légèrement bistré ». Il parle de la peau couleur de bronze comme si les membres inférieurs étaient sculptés dans ce métal « des jambes... coulées en bronze », « des gaillards cuivrés³⁴ » aux reflets dorés. Gautier fait preuve d'ethnocentrisme et défend les différentes ethnies et leurs particularités. Cela est probant dans l'exemple qui suit qui fait preuve d'ouverture et d'humanisme :

Nous croyons que tels n'ont pas été les desseins de Dieu qui a modelé chaque pays d'une façon différente, lui a donné des végétaux particuliers, et l'a peuplé de races dissemblables de conformation, de teint et de langage. C'est mal comprendre le sens de la création que de vouloir imposer la même livrée aux hommes de tous les climats, et c'est une des mille erreurs de la civilisation européenne³⁵.

La distinction de la couleur de peau est empreinte de respect, loin d'une hiérarchie humaine entre les occidentaux et les orientaux. On retrouve un positionnement qui prône la différence malgré une époque peu encline à l'acceptation des Noirs. Comme le souligne Moussa Sarga, Théophile Gautier suit la conception monogéniste de Buffon qui défend une seule humanité riche en diversité³⁶ qu'il prend le temps de dépeindre dans ses écrits. Cela passe à travers la description des habitudes vestimentaires, de la couleur de la peau, des yeux, des cheveux, des coutumes, des traditions et moult éléments permettant d'illustrer la riche diversité humaine.

³⁴ VA, pp. 36, 45, 70.

³⁵ Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier, 1843, p. 210.

³⁶ Moussa SARGA, « Éloge du divers : anthropologie et esthétique dans les *Voyages méditerranéens* de Gautier », in *Romantisme*, n°114, L'expérience du relatif, 2001, pp. 51-60.

Dans *Les Vacances du Lundi*, le « marron » permet de mettre en avant des colorations de paysages insolites à la palette qui présentent des contrastes par le biais de « bruns sombres ». Il parle aussi de « chaleurs... des terres de sienne brûlée », d'une couleur « fauve comme le Tibre³⁷ ». Dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, les tons « marron » sont variés avec le « brun », la « terre brune », la couleur « ventre de biche », la couleur « chocolat³⁸ ». La couleur « praliné³⁹ » est évoquée lorsque Théophile Gautier parle des chevaux à Saint-Pétersbourg et le cuir est souvent décrit par une couleur « brune ». En général, la couleur « marron » donne souvent lieu à une analogie avec la cuisson, la chaleur qui tanne, qui brunit, qui colore la peau comme lorsqu'il parle de « couleur de pins rôtis⁴⁰ ».

Bref, les tonalités « marron » sont utilisées pour décrire les personnes ainsi que les paysages et la chaleur liée à la flamme ou au soleil est en lien étroit avec la couleur marron qui est le fruit de la transformation chromatique. L'influence de la chaleur sur la couleur marron induit l'expression d'une couleur chaude et chaleureuse. Cette chaleur illustre bien les couleurs attendues en Orient et souligne l'exotisme chromatique. Théophile Gautier, en plus de la couleur, utilise des procédés discursifs et stylistiques - qui seront analysés dans la troisième partie de cette étude - et qui permettent, sans même utiliser la couleur, de l'accentuer à travers des éléments ayant ce chromatisme. Pour se rendre compte de cette stratégie scripturale, il suffit de lire l'exemple qui suit :

Comme il n'y a pas de table, vous êtes obligés de tenir votre tasse à la main ou de la faire asseoir à côté de vous, jusqu'à ce que l'impalpable poudre brune se soit précipitée.

Les pipes n'ont rien de particulier, sinon qu'elles sont bourrées d'un tabac fort doux et se fume sans bouquins, à même le tuyau. Les Européens payent cette consommation de sols et les indigènes la moitié ; mais aussi les rousi (c'est le nom que les arabes nous donnent) jouissent en plus de la douceur d'une pincée de cassonade. Il régnait dans cet établissement sauvage et primitif une chaleur à faire éclater

³⁷ *LVDL*, pp. 48, 62, 145.

³⁸ *BEH*, pp. 113-114.

³⁹ *STP*, pp. 38-39.

⁴⁰ *VA*, p. 26.

les thermomètres [...] Le pain y aurait cuit. Les hommes y
fondaient en sueur⁴¹ ...

En effet, on peut imaginer une tasse en terre glaise puisque dans ces pays, la poterie fait partie de la tradition. La « poudre brune » rappelle le café, sa couleur et son odeur. Les pipes sont généralement en bois ce qui induit encore ce chromatisme. Le tabac est indubitablement de cette couleur. Là encore, les odeurs habillent le tableau. Enfin, « la cassonade » et l'idée de « pain » viennent parfaire la palette avec leurs tons doux et nuancés. Ainsi, sans même énoncer la couleur « marron », elle est omniprésente.

L'or

L'or sous-entend d'emblée une préciosité et octroie aux éléments caractérisés par ce chromatisme une certaine prestance, noblesse, importance. Le doré se retrouve assez fréquemment dans les tissus et matières qui ennoblissent les vêtements et accessoires. En général, Théophile Gautier utilise plus fréquemment le substantif « or » que l'adjectif « doré ». Peut-être est-ce une manière sous-entendue d'exprimer son engouement pour la couleur, son attachement à ce riche chromatisme qui par l'adjectif « doré » détériore un tant soit peu la préciosité ? Le goût de l'auteur pour les éléments précieux est indubitable puisqu'il exprime de manière explicite dans son œuvre *Émaux et Camées*, la recherche de l'objet précieux parnassien. Peut-être le doré est-il aussi plus sujet à la nuance, au floutage, aux jeux de lumière ?

Globalement, les références à cette couleur sont bien plus présentes lorsqu'il est dans les Alpes et à Saint-Pétersbourg. En effet, à Alger, les références sont moins fréquentes et concernent le textile. De même, on ne retrouve que très peu de références à l'or dans *Un Tour en Belgique et en Hollande* qui d'ailleurs ne donne pas l'idée de prestige que souligne l'or en général puisqu'il s'agit, par exemple, d'une référence à la dentition, « trente-deux dents couleur d'or⁴² ».

Du point de vue vestimentaire, à Alger, il parle de « fils d'or », « de mouchoirs de Tunis rayés de soie et d'or⁴³ ». À Saint-Pétersbourg, il semblerait que cette couleur

⁴¹ *Ibidem*, p. 46.

⁴² *BEH*, p. 32.

⁴³ *VA*, pp. 50, 70.

soit importante pour embellir les étoffes. Les *povoïniks*⁴⁴ sont étoffés de « broderies d'or », la tunique est bordée par un « galon d'or » et l'habit de cérémonie, de gala est « ruisselant d'or, constellé de diamants ». En Espagne, les jupes sont aussi agrémentées de « bande d'or ».

Certaines constructions sont, en outre, caractérisées par ce chromatisme. Ainsi, « la flèche de l'Amirauté », qui subit les effets de la lumière et du soleil, induit que le mât ressemble à celui « d'un navire d'or ». De même, l'église de Saint-Isaac « ce grand temple d'or », éclairée par la lune de l'hiver offre une image de « miroir d'or ». Par ailleurs, parfois, les enseignes ont des allures précieuses puisque certains écriteaux ont cette couleur comme par exemple pour indiquer le marchand de vin où « des grappes d'or sculptées ou peintes » sont mises en évidence pour présenter et intituler le commerce.

Le domaine équestre en Russie garde ses allures de noblesse. Ainsi, le cheval, à Saint-Pétersbourg n'est pas entravé par un mors ou des « volets noirs » qui l'aveuglent mais juste par de légers fils entrelacés et précieux d'argent et d'or pour parfaire sa beauté. Le cocher d'un *drojky*⁴⁵ a, quant à lui, aussi sa part de préciosité puisqu'il porte « une ceinture circassienne tramée d'or⁴⁶ ».

Si les références à cette couleur donnent une image où les personnes, les animaux, les constructions brillent par la couleur de ce métal, l'utilisation de cette couleur dans les Alpes diffère en termes d'objets. Cela correspond peut-être à la rare présence humaine et au faible nombre de références architecturales, urbanistes, anthropologiques. En effet, la nature y est maîtresse et protagoniste des tableaux qui sont dépeints. Ainsi, globalement, l'or est la couleur du soleil « un globe d'or », « un disque d'or » qui « émaillait, d'un rayon pareil à l'or vert des buprestes⁴⁷ » qui sous-entend une dorure superficielle, posée sur les éléments. La montagne éclairée par le rayonnement du soleil aux allures de « donjons », « de forteresse » est teintée d'une « belle couleur d'un blanc doré ». Le lever du soleil colore et réchauffe le paysage avec sa « lueur d'or rougi » et ses conséquentes « nuances d'or ». La lumière du soleil est décrite comme des « cascades d'or ». Encore, par ce qui suit, l'importance de l'astre est indéniable et si l'« argent » caractérise la lune, l'« or » est la couleur

⁴⁴ Il s'agit d'une coiffe de la tradition russe utilisée par la gente féminine. .

⁴⁵ Le drojky est un moyen de transport russe attelé par des chevaux et conduit par un cocher.

⁴⁶ *STP*, pp. 21, 28, 23, 32, 33, 41.

⁴⁷ Il s'agit de coléoptères.

du soleil : « le soleil descendait de branche en branche et semait au pied des sapins les pièces d'or qui terminent ses rayons », « le soleil jetait ses poussières d'or ». Le tableau qui suit illustre la dyade « soleil or » :

Le soleil, dépassant la crête de la chaîne qui le masquait projeta enfin sa chaude lumière sur un des revers de la vallée, tandis que l'autre restait dans son gris bleuâtre, et une foule de détails inaperçus, touchés par le rayon, reprirent leur valeur. Ce fut comme un coup de théâtre. Les assises des rochers, les plis des ravins, les escarpements abrupts, les formes si variées et si bizarres de la montagne s'accusèrent par le contraste du clair et de l'ombre. Avec quelques touches d'or, le tableau si admirablement ébauché s'acheva et la vallée apparut dans toute sa magnificence⁴⁸.

Néanmoins, la lune peut aussi être affublée de ce coloris. On peut ainsi lire : « la lune brillait toujours à côté du Cervin comme un bouclier d'or au bras d'un Titan ». L'or est aussi la couleur de la terre lorsqu'il écrit : « on comprend que c'est bien là l'épiderme d'un astre, et que la terre, vue de la Lune, doit briller comme un globe d'or ». Il imagine cette couleur, là où la nature est dépouillée et riche des multiples tonalités de la palette dans ses nuances les plus fraîches. C'est pourquoi, l'éloignement, depuis la lune, laisse certainement Théophile Gautier envisager le floutage de tous ces coloris légers, translucides et frais se mélangeant à celui de l'or qui reflète et illumine les couleurs du prisme sous la lumière.

La chaîne du Mont-Blanc par analogie avec un théâtre au « rideau de velours vert » produit une lumière aux « miroitements dorés ». Les Voirons offrent sous l'action du soleil « une superbe étoffe violette à trame d'or, et par-dessus tout un tumulte de montagnes le mont Blanc, le roi des Alpes⁴⁹... ».

Bref, de manière générale, l'or parfait les toilettes comme il parfait les paysages. Cette couleur donne des touches de luminosité et attire l'œil guidé par la lumière. La couleur or est une valeur ajoutée qui rend le matériel encore plus somptueux, à la prestance noble. Il en est de même dans la nature, où l'or est l'expression de la lumière avec une valence chaleureuse qui nuance et retouche de mille points les

⁴⁸ *LVDL*, p. 148.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 45, 62, 82, 85, 91, 131, 148, 153, 159, 160-161.

reliefs, les éléments dans les multiples formes, matières, plans qui composent les tableaux.

VI. Les couleurs de l'ombre et de la lumière

La lumière, la brillance

La lumière est la grande magicienne du réel. On doit lui attribuer l'origine du chromatisme qui, sans elle, n'aurait pas lieu. Elle est au centre de l'attention de l'auteur, comme l'expression divine sur terre et grand stratège de la palette environnante. C'est pourquoi, les allusions à la lumière sont nombreuses, presque omniprésentes ou du moins sous-entendues. L'extrait qui suit, qui compose le début de l'œuvre *Les Vacances du Lundi*, donne l'idée d'un univers gouverné par le cycle des astres, à l'origine de la lumière :

Quand on habite les villes ou les plaines, il est facile d'oublier qu'on circule à travers l'insondable espace, emporté par une planète gravitant autour du soleil avec une prodigieuse vitesse. L'épiderme de l'astre disparu sous l'encombrement des bâtisses et la culture humaine, et il faut un effort d'imagination pour croire que cette terre vue de Mars ou de Vénus prenne sur l'azur noir du ciel l'aspect d'un globe d'or ou d'argent, reflet du phare central de notre monde¹.

On retrouve dans les écrits de Théophile Gautier une terminologie variée pour exprimer la luminosité de manière explicite que l'on peut diviser en trois grandes catégories grammaticales : l'adjectif, le substantif et le verbe.

En effet, dans les œuvres sélectionnées pour cette étude, on peut lister de nombreux adjectifs : « illuminé », « éclairé », « pailleté », « luisant », « perlé », « étincelant », « verni », « flamboyant », « étoilé », « constellé », « diamanté », « cristallisé », « éclatant », « brillant », « poudré de micas », « scintillant », « verni », « irisé », « diamanté », « lumineux », « éblouissant », « pur », « doré », « vif », « pulvérulent² ».

Il en est de même pour les substantifs et syntagmes nominaux utilisés : « lueur », « paillette », « clinquant », « étincelle », « brillant », « éclat », « paillette de lumière », « soleil glacé », « ce point lumineux », « un trait de diamant », la

¹ *LVDL*, p. 45.

² Pulvérulent est un adjectif qui traduit la consistance de la poudre.

« scintillation », la « réverbération », le « reflet », l'« irisation prismatique », la « phosphorescence », la « vivacité de ton », les « ruissellements de clartés », « l'atmosphère lumineuse », « l'éblouissement », « un rayon de lumière », « un brouillard lumineux », « la lumière avare ».

Enfin, les verbes permettent un dynamisme aux tableaux peints et redonnent à la Lumière ses lettres de noblesse en la rendant maîtresse de ses actions et en la légitimant dans son rôle de peintre de la réalité. On retrouve ainsi « dorer », « filtrer », « rayonner », « illuminer », « miroiter », « briller », « enluminer », « reluire », « flamber », « teinter », « éblouir », « briller au soleil », « brillanter », « luire », « scintiller », « mordorer », « émailler ».

En Algérie, la couleur de la lumière est parfois plutôt dorée et les références au soleil et à ses rayons assez fréquentes : « [...] que dore un rayon attiédi », « la plus pure lumière comme des diamants sur un fond d'or », « de larges bandes de lumières dorées ». On peut souligner une idée de floutage de la lumière car il parle de « brouillard lumineux », de « filtrer la lumière avare d'une chandelle de cire ». Encore, on retrouve la lumière du feu à travers « une chandelle de cire » mais aussi « un grand feu brûlant ». On remarquera qu'il n'y a pas de référence à l'énergie électrique lumineuse. Par ailleurs, Théophile Gautier souligne l'intérêt que les boutiquiers algériens ont pour les aquariums et il décrit les coloris des poissons à travers des « arcs-en-ciel de pourpre, d'argent et d'or qui ondoie dans la transparence du cristal³ ».

À Saint-Pétersbourg, la lumière, comme analogie à des éléments précieux est indubitable. Les allusions au marbre, au mica, au diamant, au cristal, à la glace, à la gelée renforce la préciosité et la brillance.

On retrouve des passages qui amplifient l'action illuminatrice du soleil « au moindre rayon de soleil une paillette de lumière y brille ». Dans ce cas, le soleil produit une lumière chaleureuse. Néanmoins, à Saint-Pétersbourg, on retrouve la particularité d'une lumière froide comme lorsqu'il écrit « la lumière étincelle sans chaleur, et le soleil glacé », tout comme à la sortie de l'Opéra, il y a « un clair de lune d'une froideur étincelante ». Dans le ciel, « la lumière étincelle sans chaleur, et le soleil glacé fait rougir les joues de quelques petits nuages roses ». Ainsi, le paradoxe de la froideur et de la chaleur offre une lumière rosée et glacée. Il évoque à nouveau cette

³ VA, pp. 22, 29, 33, 34, 43, 44, 53.

froider lorsqu'il parle de « rayons bleus d'une lune d'hiver », de « ces immenses dalles de verre, à reflet de saphir », de « la lune [qui] resplendit claire et glaciale⁴ ». La tonalité « polaire », « glaciale » est décrite dans les Alpes par des nuances « d'acier bleui » qui reflètent un « ciel polaire ». Par ailleurs, même en l'absence de lune, « les étoiles ont une vivacité de scintillation que produit la gelée⁵ ».

Du point de vue paysagiste, la neige est un élément qui brille. À Saint-Pétersbourg, la phrase « la neige étincelante succédait la neige grise⁶ » souligne la première neige, pure, « jeune », lumineuse qui sera entachée par la réalité qui la salira. Elle ressemble à un « trait de diamant » au milieu des sapins foncés ; Encore, « la neige diamantée scintille, prend des micas de marbre de Paros, et redouble de blancheur sous la gelée qui l'a durcie ». La neige se transforme en voile, elle poudre les reliefs, offrant à la vue une brillance légère et superficielle : « le voile rabattu et déjà diamanté de mille points brillants », les « cochers poudrés de micas ». Les arbres sont « cristallisés de givre », ayant « quelques touches brillant sur la sombre verdure ».

De même, les boutiques sont « vivement éclairées » et si l'on considère que certaines enseignes peuvent être dorées, le paysage est lumineux. Il y a quelques références à la lumière électrique comme « la boule lumineuse » sur la tour de vigie. Les militaires, quant à eux, ont l'uniforme parsemé d'éléments brillants, « la poitrine presque toujours étoilée de décorations ». Encore, les vêtements de cérémonie, de gala, sont « constellé[s] de diamants ». Le dôme à son tour, au coucher du soleil, brille en un seul point qui ressemble de loin à une lumière électrique, tellement l'éclat est intense⁷.

En Belgique, le ciel nuageux laisse entrevoir le réel grâce à la « lueur de deux ou trois étoiles » ou tantôt à travers, « une lueur intermittente [...] sous les barres noires des nuages ». On retrouve une lumière qui provient d'illuminations artificielles lorsqu'il s'agit du palais gothique, défini comme « une espèce de maison votive », « vivement illuminé », « tout illuminé », surtout que le contexte environnant est très sombre. Encore, la ville d'Anvers permet « d'y voir clair, même la nuit, grâce au christ lanternophores ».

⁴ *STP*, pp. 21, 38, 41, 42, 46.

⁵ *LVDL*, pp. 46, 158.

⁶ *STP*, p. 37.

⁷ *STP*, pp. 19, 25, 29, 37, 38, 41, 42, 43.

Le fleuve l'Escaut brille et a l'aspect de « l'éclat mat d'une glace » qui paillette. Encore, l'élément aquatique parsemé au sol souligne le reflet de la lumière : « de grandes flaques d'eau, pareilles aux écailles dispersées d'un poisson gigantesque, miroitaient de loin en loin ».

On admire avec Théophile Gautier lorsqu'il est à Berg-op-Zoom : « le soleil, comme un immense bouclier de feu passé au bras de l'archange destructeur, [qui] rayonnait sinistrement au milieu de ces teintes rousses ».

Au niveau architectural, près de Laeken, il rencontre « des ponts chinois enlumines de couleurs brillantes ». Enfin, lorsqu'il va voir le Polichinelle hollandais, « une petite poupée étincelante de gaze et de clinquant » arrive sur scène et danse la polka. On retrouve aussi, à plusieurs reprises, les substantifs et adjectifs « poli », « luisant⁸ ».

Dans les Alpes, les allusions à la lumière sont récurrentes. Elle transforme le chromatisme du panorama : « une vague infiltration de lumière modifiait la teinte farouche des escarpements », « la lumière teinte de reflets roses », « une lueur d'or rougit colora ». Il écrit : « dans le pli des ravins, l'air paraissait tout bleu et ses portions éclairées s'illuminaient d'un ton rose mauve d'une finesse extraordinaire ». À Sion, la transformation de la lumière opère et la couleur des toits change avec les rayons : « au centre d'un amphithéâtre de montagne qui prenaient sous ces voiles de lumière, des teintes de violette et de pervenches d'une suavité idéale ».

On retrouve l'action directe du soleil à travers : « les montagnes [...], noyées de vapeur ou fantasquement illuminées d'un rayon », « les rayons du soleil vibraient dans l'air pur, et l'atmosphère lumineuse, dégagée de vapeur, laissait apercevoir les moindres détails », « le soleil éclairé en plein », « le soleil se couchait et sa réverbération rose flambait sur les glaciers du Balferin », « la lumière se jouait à leurs cimes avec de petits nuages qui s'envolaient par flocon comme des plumes de cygnes dispersées », « sous un rayon de soleil, l'eau brille comme du vif-argent, et si le vent la frise, c'est un clapotis lumineux, un fourmillement diamanté qui vous éblouit », « la morsure du soleil était déjà vive ». Lorsque Théophile Gautier arrive sur le plateau des *treize arbres*, il dit être « comme enveloppé d'un éblouissement d'air et de lumière ». Enfin, l'extrait qui suit expose merveilleusement la lumière

⁸ *BEH*, pp. 17, 24, 28, 33, 78, 79, 80, 96, 100, 106, 107-108, 110, 142.

produite par l'astre nocturne. Théophile Gautier est alors en train d'admirer le Cervin :

La clarté de l'astre, assez vive pour éteindre les étoiles, illumine de sa lueur argentée la façade de l'hôtel et le plateau sur lequel nous étions. Autour de nous une ombre dure et froide approfondissait encore les abîmes, et on eût dit que nous flottions sur une île de lumière⁹.

On retrouve, en basse altitude, là où la nature vit encore et est empreinte des couleurs des fleurs et de la couverture de verdure, « des irisations prismatiques » qui soulignent l'aspect précieux des couleurs au chromatisme de pierres précieuses telles que « des tons d'améthyste et de saphir, des verts d'aigue-marine, des blancs d'argent et de perle, des roses d'une fraîcheur idéale¹⁰ ». À ce propos, Federica Locatelli exprime bien la symbolique représentée par la rupture chromatique des montagnes en altitude dans l'extrait qui suit :

On remarque que cette extraordinaire variété chromatique s'arrête pourtant à la limite de la basse montagne, voire à l'endroit où règne une nature vivante (comme le dit Gautier, « l'art ne monte pas plus haut que la végétation ») ; au-delà de cette frontière, qui marque les confins entre l'accessible et l'inaccessible, la seule tonalité mentionnée par le poète est le blanc¹¹.

On peut peut-être voir dans la préciosité des couleurs présentées le symbole de la vie, de l'abondance pastorale offrant un contexte bucolique et fleuri où l'analogie avec des étincelles donne l'idée de nativité, d'explosion de la création. Les paysages de montagne subissent l'altitude et offrent une flore riche là où la vie pullule sous forme d'« étoffes gorge-de-pigeon » exprimant la multitude de fleurs et de coloris. La démarcation naturelle permet une distinction chromatique majeure entre le « blanc » du sommet et l'« arc-en-ciel » du bas. De même, les fleurs peuvent ressembler à des étincelles : « une éblouissante profusion de mignonnes fleurs d'une vivacité de ton qui les faisait ressembler à des étincelles ». Ainsi, en parlant de la bordure du lac Léman, il fait un tableau où, on peut à nouveau retrouver « l'arc-en-ciel chromatique

⁹ *LVDL*, p. 158

¹⁰ *Ibidem*, pp. 48, 58, 63, 69, 96, 126, 130, 142, 144, 145, 160.

¹¹ L'intervention a eu lieu lors du colloque *Les Silences de la montagne*, déjà mentionné en amont.

floral de la nativité » et dans lequel il souligne surtout, l'importance de la lumière, sous-jacente à tout et partie intégrante de tout :

Ce sont des gris de lin, des violets tendres, des roses d'hortensias, des bleus de cendre d'Égypte, des blancs nacrés, mais tout imprégnés et traversés de lumière, baignant dans une brume transparente et se distinguant à peine des eaux du lac où ils se reflètent et se prolongent¹².

La neige, élément naturel indubitable qui couvre les cimes, se retrouve au centre de l'attention du jeu optique de la lumière. Théophile Gautier compare même le spectacle qui se présente à lui dans les Alpes à celui qu'il a lui-même décrit dans la *Symphonie en blanc majeur*¹³. D'ailleurs, la comparaison n'est pas possible vu la caractéristique parfaite du blanc de la neige se présentant à lui : « l'éclat de la neige étincelante que frappait le Soleil [et qui] eût rendu noires toutes les comparaisons de la *Symphonie en blanc majeur*¹⁴ ». On ressent que ce « blanc absolu », l'éclat général n'existent que parce que la luminosité le permet. L'extrait qui suit est probant en ce qu'il montre le lien inéluctable entre le visible et la lumière :

Ce mélange de nuages et de neige, ce chaos d'argent, ces vagues de lumière se brisant en écume de blancheur, ces phosphorescences diamantées voudraient, pour être exprimées, des mots qui manquent à la langue humaine et que trouverait le rêveur de l'Apocalypse dans l'extase de la vision ; jamais plus radieux spectacle ne se déploya à nos yeux surpris, et nous eûmes à ce moment la sensation complète du beau, du grand, du sublime¹⁵.

Parfois, la lumière est vaporeuse, voilée et elle atténue les contours aigus de la montagne, lui ôtant par sa caresse, son animosité, sa violence esthétique comme cela est bien décrit dans l'exemple qui suit :

Une brume comme une fumée de lumière adoucissait ce jour-là les arêtes aigues des pics, le déchirement brusque des falaises, les grands plis des ravins, le contour des sommets sur le ciel, et tout arrangés avec une admirable harmonie dans

¹² *LVDL*, p. 123.

¹³ Voir l'annexe 3.

¹⁴ *LVDL*, pp. 58, 64, 123.

¹⁵ *Ibidem*, p. 65.

une gamme tendre, légère, vraie caresse de la couleur pour le regard¹⁶.

Encore, lorsque Théophile Gautier donne l'image de paillon¹⁷, il souligne cette surface superficielle qui donne de la brillance tels des émaux et rappelle à maintes reprises, à travers différents termes, dans une seule phrase, le lumineux : « sur les cimes brillaient de vives touches de neige, et comme le paillon dans une étoffe chiffonnée, scintillaient ça et là à travers le plissement des pentes, de brusques égratignures d'argent ». On constate aussi une brillance concernant « les cristaux des glaciers ». De même, il exprime « la splendeur de la lumière » et la compare à plusieurs reprises à celle de la Grèce.

L'eau à son tour reflète la lumière comme peuvent le démontrer les exemples qui suivent : « une brise assez forte, qui emportait la cascade et la vaporisait en fumée lumineuse », « des ruisseaux provenant de la fonte des neiges supérieures filtraient de toutes parts et brillaient au soleil comme des fils d'argent éparpillés », « l'éclat du ciel et de l'eau », « l'eau brille comme du vif-argent ». En outre, lorsqu'il parle « d'eau opalisée » et lorsqu'il décrit la cascade de Pisse -Vache comme « panachée d'un arc-en-ciel », l'idée d' « irisations prismatiques », de reflets gorge-de-pigeon s'affirme.

Entre le ciel et la terre, dans une continuité, il présente la prolongation de « la nappe d'azur » dans la « vapeur lumineuse » terrestre ; il existe une harmonie verticale : « Un ciel d'un bleu égyptien versait une clarté étincelante et les cailloux luisaient comme s'ils eussent été frottés¹⁸ ».

Enfin, en général, la lumière illumine le paysage, le fait briller, le rend précieux et fait vibrer en rappelant la puissance divine et la création. Ainsi, après avoir passé Viège, Théophile Gautier se retrouve dans un lieu où « les rayons du soleil ne pénétraient pas encore » et le déploiement du ciel au-dessus de la ligne qui dessine les cimes lui inspire une sensation vibratoire, « une lumière ascendante » qui lui rappelle « le trémolo de violons dans le *Lever de soleil* de Félicien David¹⁹ ».

Bref, la lumière est omniprésente et ne peut pas être retranscrite de manière objective tellement il y a d'occurrences et souvent, elle demeure sous-entendue aux résultats

¹⁶ *Ibid.*, p. 126.

¹⁷ Il s'agit d'un élément métallique utilisé en joaillerie pour plus d'éclat.

¹⁸ *LVDL*, pp. 57, 63, 84, 93, 123, 126, 131, 140, 142, 143, 148.

¹⁹ *LVDL*, p. 147.

chromatiques entrevus. De manière transversale, on peut reconnaître que la brillance et la lumière sont particulièrement décrites à travers des éléments naturels tels que l'eau, la neige, les fleurs. De même, la lumière est exprimée dans sa valence artificielle lorsqu'il est question d'éclairage comme il est notamment possible de le voir en Belgique et en Hollande et parfois à Saint-Pétersbourg. Elle est soulignée aussi par l'élément naturel que représente le feu et qui permet à son tour l'expression de la lumière, notamment en Algérie. Enfin, la lumière est décrite en général par les astres. En effet, en Algérie, la lumière du soleil semble dorée et chaleureuse, à Saint-Pétersbourg rosée et parfois froide tout comme dans les Alpes. La lune est plutôt bleue. En Belgique, elle a du mal à percer et l'endroit où on s'en rend le plus compte est sur les étendues d'eau. Le soleil et la lune sont évoqués de manière explicite dans leur travail qui permet de rendre visible le monde et les références à des « effets de lumière et les jeux d'optique²⁰ » et aux « jeux que la lumière et l'ombre produisent²¹ » sont la démonstration de la dynamique sous-jacente au rayonnement lumineux. Le tableau qu'il dépeint de la salle de bal lorsqu'il est à Saint-Pétersbourg est une sorte d'ode à la lumière²².

L'obscurité, l'ombre, l'opacité

Les jeux de lumière sont à la base de tous les tableaux de Théophile Gautier qui dépeint les nuances de tons et leur vivacité. Tout comme la lumière, l'ombre y joue un rôle primordial.

Parfois, il parle de « tons de bitume » qui soulignent un aspect crasseux, graisseux, notamment pour des vêtements portés à long terme qui « se miroitent ». À Saint-Pétersbourg, la teinte sombre est surtout utilisée pour décrire les volets des maisons, mais aussi, les vêtements et les accessoires des véhicules.

Du point de vue artistique, Théophile Gautier souligne que ce « coloris » est adulé par les peintres espagnols. On retrouve dans ses dires, une nuance assez sombre qui exprime d'une certaine façon la saleté et l'opacité ou bien le glacis qui colore le fond des clairs-obscur. Il semblerait que la crasse crée ce film impénétrable et imperméable huileux où la lumière semble emprisonnée dans l'impureté qu'elle reflète de manière sombre.

²⁰ VA, p. 52.

²¹ LVDL, p. 124.

²² STP, p.68.

Lorsque Théophile Gautier parle des yeux, on y retrouve une certaine opacité : la tonalité n'est pas sombre, elle est plutôt vide de lumière comme dans l'exemple qui suit : « aucun éclair d'envie n'allume les yeux pâles²³ ». Cela donne une idée d'absence de lumière qui semble symboliser la vie. En effet, ces personnes semblent accepter la situation qui leur incombe, de manière automatique, offrant une sorte de résignation, de passivité, un manque de réaction, une sorte d'absence.

Du point de vue urbaniste et architectural, lorsque Théophile Gautier est en Belgique et qu'il traverse Péronne, il décrit ce qu'il voit depuis sa voiture : « je distinguais dans l'obscurité une autre obscurité plus opaque et plus intense, comme du velours noir sur un drap noir : c'était Péronne ». Lorsqu'il est à Anvers, il visite la cathédrale et en montant les marches, il écrit : « l'obscurité d'abord très intense, à cause de l'ombre des édifices voisins ; mais à mesure qu'on s'élève, le jour augmente dans une progression symbolique, pour faire comprendre qu'en s'éloignant de la terre, les ténèbres se dissipent, et que la vraie lumière est en haut²⁴ ». À noter qu'il est surpris par la luminosité de la ville d'Anvers qu'il imagine plutôt sombre et qui ne l'est pas grâce à la lumière que dégagent les christs lanternophores. La symbolique religieuse de l'élévation spirituelle empreinte de lumière est évidente dans l'exemple qui précède. De même, lorsqu'il visite la chapelle du Palais des papes d'Avignon, alors devenue magasin, l'ombre est le reflet du passé, de restes effacés par le temps. Il écrit ainsi : « on voit encore au mur de la chapelle, transformée en magasin, quelques ombres de fresques peintes par Giotto²⁵ ».

Par ailleurs, les arbres par leur position verticale et perpendiculaire à la terre offrent automatiquement de possibles zones ombragées. Ils peuvent ainsi produire une ombre sur ce qui les environne : l'eau qu'ils surplombent, les routes qu'ils bordent, les prairies qui les entourent : « leurs masses de feuillages d'un vert vigoureux sur des étangs, des lacs, des rivières dont la surface tranquille berce leurs sombres reflets ». Ce passage décrit un contexte végétal marécageux dont il souligne « l'opacité du feuillage » et la luxuriante végétation. Plus loin, il découvre un parc marécageux qu'il qualifie de « vaste et ombreux²⁶ ».

²³ *STP*, pp. 14, 26, 29, 30, 31.

²⁴ *BEH*, pp. 33, 104.

²⁵ *VA*, p. 27.

²⁶ *BEH*, pp. 144-145, 147.

Dans les Alpes, les arbres ombragent : « De beaux arbres d'une verdoyante fraîcheur jetaient leur ombre sur la chaussée, que côtoyaient des sources vives ou des torrents en miniature descendus des hauteurs. », « l'herbe veloutée de ces prairies que moiraient²⁷ les ombres allongées des arbres²⁸ ». L'eau aussi peut être sombre, c'est le cas lorsqu'il parle du Rhône qui « s'envole sur votre tête comme une ombre noire²⁹ » ou encore des « tons glauques et sinistres³⁰ » qui peuvent la caractériser.

Par ailleurs, la luminosité peut être entravée et ainsi offrir une obscurité empreinte d'opacité. Lorsque Théophile Gautier est en Algérie, il s'exprime ainsi en parlant du soleil : « ces nuages qu'aucun rayon de soleil ne vient jamais percer », « nous marchions dans l'obscurité la plus opaque, tâtant les murailles jusqu'à ce que la ligne, se redressant, permit au pâle rayon d'arriver à nous³¹ ». Dans les Alpes, il parle « du balancement de l'ombre trouée de soleil³² » qui souligne un équilibre entre l'ombre et la lumière qu'il décrit par un contexte harmonieux et empreint de tranquillité.

De même, il se rappelle la photographie des frères Bisson à l'occasion de l'expédition guidée par Auguste Balmat qui dépeint une montagne violente, égratignée où le noir et le blanc, l'ombre et la lumière permettent un tableau contrasté des reliefs de la glace, bien illustré par l'extrait qui suit et qui, en amont, est annoncé par « un vide opaque et noir fait de nuages qui rampent au lieu de flotter » :

Cette vaste photographie, où vingt personnages ne s'aperçoivent pas, n'est qu'un pli de cette mer immobile, plus accidentée et plus houleuse que l'océan dans ses fureurs. On la voit se continuer par-delà le cadre de la planche sous son écume de neige. Cela donne tout à fait l'impression qu'on éprouve en observant la lune au télescope, lorsque l'ombre tombant de ses montagnes en dessine les anfractuosités sur le fond d'argent de son disque ébauché à demi³³.

Encore, l'ombre peut-être empreinte de légèreté et avoir une connotation positive comme lorsqu'il traverse la vallée où court la Visp. Cela laisse envisager qu'il ne

²⁷ Le verbe « moirer » est utilisé pour exprimer un reflet vif et changeant, chatoyant.

²⁸ *LVDL*, pp. 62, 69.

²⁹ *VA*, p. 25.

³⁰ *LVDL*, p. 124.

³¹ *VA*, pp. 22, 43.

³² *LVDL*, p. 59.

³³ *Ibidem*, p. 50.

s'agit pas de l'obscurité la plus totale et que même si elle ne perce pas le paysage illustré, la lumière semble environnante : « les rayons du soleil ne pénétraient pas encore jusque-là, et le passage, resserré entre les hautes montagnes, était baigné d'une ombre transparente légère ». De plus, après avoir vu le mont Cervin, Théophile Gautier décrit la transformation chromatique qu'opère la lumière de l'aube. Là encore, la couleur sombre est empreinte de reflets et de transparence : « les gouffres avaient perdu leur noirceur, et, à travers une ombre froide, d'une transparence bleuâtre, on discernait les coulées de cristaux des glaciers », « l'ombre des ravins ou des déchirures de grise se faisait bleue³⁴ ». Elle peut légèrement être nuancée et laisser ainsi deviner une lumière sous-jacente qui assombrit de manière colorée le paysage, tel un glaciais. L'exemple qui suit souligne, en outre, le contraste entre l'ombre et la lumière, d'une montagne faisant de l'ombre à une autre, de l'importance de la verticalité des éléments naturels qui, à la manière d'un cadran solaire, sont marqués par l'orientation du soleil :

Le soleil éclairait le côté de la montagne dont la route longeait la base et donnait un singulier relief aux anfractuosités, aux accidents et aux déchirures de ces énormes masses presque perpendiculaires.

L'autre côté baignait dans une ombre transparente, légère, glacée de lilas, qui contrastait heureusement avec les portions illuminées, et n'avait pas cette froideur qu'on peut souvent reprocher aux paysages alpestres³⁵.

Parfois, l'obscurité est représentée par un fond sombre qui illustre le dernier plan du tableau alpestre. Ainsi, en regardant, à la longue-vue, la cascade Barberine, Théophile Gautier écrit : « il fallut donc nous contenter de regarder à la lorgnette Barberine secouant son écharpe argentée sur le fond sombre de la montagne ». Ce même fond permet d'offrir un contraste marqué entre les éléments des autres plans, comme il est possible de le voir à nouveau à travers les exemples qui suivent : « les couleurs du prisme jouent sur cette fine gaze qui a pour fond la paroi sombre du rocher », « le ciel [...] avait des teintes d'acier bleui [...], et sur le bord il était dentelé bizarrement par les silhouettes sombres des montagnes formant le cercle de l'horizon ». La montagne est alors la ligne de démarcation entre un plan et l'autre,

³⁴ *Ibid.*, pp. 146, 160.

³⁵ *Ibid.*, p. 60.

entre les éléments terrestres et ceux du ciel : elle marque la frontière physique de l'astre.

En outre, l'opacité souligne une sorte d'obstacle à la lumière qui ne peut percer les éléments de ses rayons. Elle est représentée assez souvent par un voile, une gaze, une sorte de buvard qui bloque la profondeur et la transparence de la lumière. La luminosité est ainsi évincée par la brume, la fumée. À ce propos, il écrit : « on n'eût pas soupçonné derrière ce voile brumeux l'étincelante montagne [...] un peu de fumée qui monte de terre, et voilà le roi des Alpes supprimé ! », « les nuages montant du fond de la vallée comme la fumée d'un feu invisible nous voilaient à demi le revers opposé de la gorge ».

Par ailleurs, la couleur sombre peut symboliser l'éloignement, la hauteur inatteignable, la présence fantasque de la montagne, l'invisible, vraisemblablement représentés par exemple par la montagne *Tête-Noire* « toute couverte de verdure sombre et dont le sommet ne peut s'apercevoir d'en bas » ou encore, lorsqu'il parle du gouffre où passe l'Eau noire « avec une rapidité convulsive, dans une ombre où ne descend jamais un rayon de soleil, au fond d'une coupure de quelques pieds, invisible parfois et trahie seulement par ses sourds abois, s'élève une montagne plus haute encore que celle qui donne son nom au défilé ».

Certaines tonalités peuvent de surcroît avoir une valence lugubre. C'est le cas lorsqu'il parle de la superficie du lac Léman aux tons glauques et sinistres ainsi que lorsqu'il décrit une vallée après la Wisp : « toute cette partie est d'une sauvagerie étonnante, obstruée de rochers, de sapins, noircis par les ombres froides qui tombent des sommets, ruisselante de cascades et de torrents. On se croirait au bout du monde³⁶ ». Ce paysage est violent, rocheux, froid, noir et il en découle une sensation de malaise. Encore, alors qu'il présente le summum de la clarté, de la luminosité, face au Cervin, il décrit la partie non éclairée qui les entoure : « autour de nous, une ombre dure et froide [qui] approfondissait encore les abîmes ». L'analogie entre le vide et les abîmes souligne le désarroi du manque de lumière mais aussi tout simplement le contraste entre l'ombre et la lumière. Cela rappelle encore les lignes, les creux, les pics que dessine l'obscurité, particulièrement bien illustrée dans les photographies des frères Bisson.

³⁶ *Ibid.*, pp. 67, 107, 108, 111, 120, 158.

L'ombre et la lumière sont indissociables des tableaux de la vie : l'un contraste l'autre pour en définir les contours, les particularités. On retrouve d'ailleurs la formation artistique de Théophile Gautier à travers sa prédisposition pour le clair-obscur et son intérêt pour les jeux d'ombre et de lumière. L'obscurité est le résultat du manque de lumière, de l'ombre produite par les constructions, les arbres, les montagnes, les espaces exigus aux parois hautes, les ravins. La profondeur, de par sa caractéristique géologique entraîne une certaine obscurité qui peut être légère, transparente, nuancée, glauque, opaque, ou encore froide.

La transparence, la légèreté

Tout au long de ses écrits, Théophile Gautier « joue » avec les nuances et les superpositions de couleurs, de matières. Les toiles qu'il peint verbalement offrent un ballet de reflets, de variantes chromatiques. Si le paysage est plutôt sombre, parfois mystérieux, il le décrit souvent avec des tons profonds, marqués, épais, dans le sillage de Rembrandt ainsi que de Dietrich et qui « feraient tomber Eugène Isabey en extase ». Néanmoins, il joue aussi avec les transparences sombres notamment de l'ombre. Il énonce dans un tableau de ce type un « glacis de terres de Sienne, de momie ou de bitume³⁷ » qui souligne la tonalité marron.

Si les tons sont clairs, lumineux, purs, il utilise fréquemment la transparence, les reflets et la légèreté chromatique qu'il matérialise à travers une multitude d'éléments comme par exemple : des éléments textiles : « un linceul », « une gaze », « un voile », « une toile », « un filtre », « l'ouate » ; des éléments atmosphériques tels que : « la brume », « la vapeur », « la poussière », « le brouillard », « la fumée », « un nuage », « l'écume » ; des éléments artistiques comme : « le glacis », « le lavis », « la teinte neutre des aquarellistes », dans le sillage de Turner ; la composition de la matière : « translucide », « limpide », « transparente » ; la légèreté énoncée à travers des qualificatifs tels que : « aérien », « léger », « clair », « lumineux », « transparent », « voilé », « opalisé » ; l'analogie aux pierres, à l'élément minéral comme : « le cristal », « le diamant », « le verre ».

Ce qui précède démontre la variété lexicale, sensorielle, atmosphérique, matérielle qui permet à Théophile Gautier d'enrichir ses descriptions par des touches légères et

³⁷ VA, p. 66.

transparentes. Tout comme pour le clair-obscur, les effets de la transparence, et il y en a énormément, sont inextricablement liés à la lumière³⁸. Comme on connaît l'attrait de l'auteur pour les jeux de la lumière et de l'ombre, il faut aussi y ajouter l'intérêt de la transparence qui habille et complète ses « tableaux ». L'extrait qui suit donne une idée de transparence intéressant puisqu'on y retrouve des éléments artistiques, atmosphériques et sensoriels :

Les rayons du soleil ne pénétraient pas encore jusque-là [...] et le passage était baigné d'une ombre transparente légère. Des glacis violets s'étendaient sur les verdurees froides, toutes frissonnantes de rosée nocturne ; les murailles de rochers semblaient drapées d'une immense gaze [...] et les anfractuosités s'amassaient comme une fumée l'air bleu du matin. Au-dessus de la ligne sombre des sommets se déployait un ciel laiteux, nacré, presque blanc, pareil à ses premières teintes de lavis que les aquarellistes jettent sur le bristol. On y sentait comme une vibration de lumière ascendante qui rappelait le trémolo de violons dans *Le lever de soleil* de Félicien David³⁹.

La transparence est soulignée par le syntagme : « une ombre transparente légère » qui déjà de prime abord accroît cet élément par trois termes qui se recoupent, synonymes, complémentaires. Deux techniques artistiques sont énoncées : le lavis et le glacis. Il s'agit là encore d'octroyer de la nuance par la superposition d'une teinte transparente pour ce qui concerne le glacis et d'une solution majoritairement aqueuse pour le lavis. Dans les deux cas, les éléments sont translucides. Encore, le simple fait de décrire des rochers qui seraient « drapés d'une immense gaze » souligne la transparence, la légèreté, la volatilité qui accroît ce phénomène que Théophile Gautier décrit souvent par l'adjectif « vaporeux » et qui pourrait être souligné par « la fumée bleue » qui comble l'atmosphère et la pigmente avec finesse. Quelquefois, il définit l'air comme étant « transparent » ou constate « la transparence de l'atmosphère⁴⁰ ». Cela, lorsque l'horizon offre une bonne visibilité et qu'il n'y a vraisemblablement aucun obstacle atmosphérique et une luminosité qui favorise le dessin des contours.

³⁸ Voir par exemple l'annexe 5 qui répertorie la transparence dans *Les Vacances du Lundi*.

³⁹ *LVDL*, pp. 146-147.

⁴⁰ *VA*, pp. 25, 32.

Lorsqu'il parle de « diamant liquide⁴¹ », la métaphore concerne l'eau et l'idée de transparence est accrue par la pureté que représentent la pierre et la limpidité de l'élément aqueux. Encore, l'eau, lorsqu'il est à Saint-Pétersbourg est souvent comparée à du verre ou à une glace comme lorsqu'il écrit : « une glissoire polie comme une glace⁴² », « d'immenses dalles de verre, à reflets de saphir », « de la pâte de verre⁴³ ». Cette matière donne une préciosité qui semble emprisonner l'élément gelé et le préserver tel le cercueil de verre de Blanche Neige. Le verre offre « un écrin » à la nature, au cheval qui sont comme figés par et dans le temps. L'exemple qui suit illustre de manière assez précise le lien entre la transparence et la glace :

Est-ce que l'on est en train de construire, comme dans le fameux hiver de 1740, un palais de glace, que de longues files de traîneaux transportent d'énormes blocs d'eau figée en pierre de taille, d'une transparence de diamant, propres à former les murailles diaphanes d'un temple au mystérieux génie du pôle ? Nullement ; ce sont les approvisionnements des glaciers ; la provision de l'été a fait couper dans la Néva, au moment le plus favorable, ces immenses dalles de verre, à reflets de saphir⁴⁴.

L'analogie au contexte architectural laisse envisager des blocs assez imposants et bien taillés. L'eau figée, la glace, le diamant, le verre amplifient la transparence que représente l'élément aqueux devenu solide. Les reflets de saphir soulignent la limpidité, la pureté, la préciosité de la glace qui laisse passer la lumière.

De même, quand il parle d'« écume de diamant⁴⁵ », l'élément précieux ajoute une brillance, une profondeur qui rompt l'opacité de l'écume, qui de surcroît est légère, comme posée sur la superficie. Lorsqu'il écrit « le voile rabattu et déjà diamanté de mille points brillants⁴⁶ », la volatilité et la finesse de l'étoffe soulignent la transparence enjolivée par les reflets lumineux sur la matière qui laisse envisager une pièce somptueuse et précieuse.

Théophile Gautier, lors de certaines descriptions, fait parfois référence à des savoir-faire de joaillerie comme « le paillon » et « l'émail » ou au procédé du vernissage en

⁴¹ *Ibidem*, p. 108.

⁴² *STP*, p. 45.

⁴³ *Ibidem*, pp. 39, 40, 41-42, 38-39.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 41-42.

⁴⁵ *LVDL*, p. 126.

⁴⁶ *STP*, p. 42.

peinture. Le vernis va refléter la lumière et octroyé de la brillance à la couleur qui va alors miroiter. On retrouve peut-être une allusion au vernis, ou du moins à la brillance que produisent les objets listés ci-après lorsqu'il exprime :

Dans une demi-teinte transparente, étincellent les tuyaux de pipes enjolivés de houppes, les bouquins d'ambre, de corail et de jade, les flacons d'eau de rose, les vestes chamarrées de broderies, les babouches pailletées, les tapis, les ceintures de soie et les cachemires, objets ordinaires du commerce levantin⁴⁷.

En effet, cela souligne l'harmonie des couleurs et la préciosité de tous les éléments présentés qui sont luxueux. Dans la nature, la transparence peut résulter d'une fine couche translucide qui attire la lumière, c'est le cas par exemple dans la description d'une « tente vernie par la gelée⁴⁸ ».

La transparence est par ailleurs énoncée à travers des stratégies qui dépeignent les contextes selon leur niveau de gradation chromatique notamment à travers le floutage, les demi-teintes, les couleurs estompées. La transparence aérienne est souvent nuancée dans des tons violets pour décrire le ciel crépusculaire, la nuance de l'ombre, les reflets. On constate à de nombreuses reprises l'expression de l'horizon teinté de tons violets et roses. Les exemples qui suivent attestent de l'utilisation de ce chromatisme spécifique et de la transparence qui l'accompagne : « des glacis violets [qui] s'étendaient sur les verdure froides, toutes frissonnantes de rosée nocturne », « l'autre côté baignait dans une ombre transparente, légère, glacée de lilas⁴⁹ », « la gaze violette du crépuscule », « son voile de crêpe lilas, glacé d'argent⁵⁰ ». Cette couleur fait penser au « rose de Parme » empreint de « rose », de « violet », de « bleu » qui soulignent la nuance « glacée », la tonalité froide de ce chromatisme irisé.

Bref, l'intérêt de la transparence pour Théophile Gautier est indéniable vu le nombre d'occurrences qu'il fait dans ses descriptions. Le recours fréquent au lavis et au glacis puisque c'est ce qui lui permet implicitement de décrire la transparence offre des tonalités nuancées, dégradées, harmonieuses, qui se fondent les unes aux autres

⁴⁷ VA, p. 50.

⁴⁸ STP, p. 49.

⁴⁹ LVDL, pp. 60, 146.

⁵⁰ BEH, pp. 78, 125.

comme dans des aquarelles ou des clairs-obscurs, selon le degré de luminosité et les tonalités.

Partie 3

-

Analyse rhétorique, stylistique et artistique de l'énonciation

Cette troisième et dernière partie a pour but d'envisager les procédés, les stratégies que Théophile Gautier a mises en œuvre pour dépeindre des paysages dans le sens global du terme, à travers la couleur. En effet, à ce stade, on a défini en premier lieu, le contexte professionnel, personnel, artistique et littéraire de l'auteur. En deuxième lieu, on a listé, et appréhendé l'utilisation de la couleur dans les récits de voyages qu'il a écrits lors de ses escapades en Hollande, en Belgique, dans les Alpes, à Alger et à Saint-Petersbourg. En troisième lieu, il reste donc à envisager les moyens techniques, littéraires et artistiques auxquels a recouru Théophile Gautier pour offrir des tableaux de la réalité.

C'est pourquoi, cette partie sera divisée en deux grands axes : le premier listera les procédés stylistiques et rhétoriques en lien avec le chromatisme. Le deuxième exposera les contenus techniques et artistiques permettant de dépeindre les réalités présentées dans les récits.

Dans tous les cas, la particularité de Théophile Gautier repose sur les deux aspects : littéraire et artistique. Le résultat du tableau est l'association des deux, sous l'œil expert de l'auteur et sa plume aguerrie.

VII. Les procédés linguistiques, rhétoriques et stylistiques

La richesse lexicale

Les noms et les adjectifs sont à la base de la description chromatique des paysages et objets décrits ou dépeints par Théophile Gautier. On retrouve différents types de moyens pour exprimer un chromatisme. La richesse lexicale permet à l'auteur des variations stylistiques, d'exprimer des nuances, de décrire la complexité des coloris. Il joue avec la langue en variant, les adjectifs, les substantifs, les associations de mots, en utilisant des suffixes, en recourant au jargon artistique ou en modifiant les éléments syntaxiques.

Il y a des noms de couleur simples tels que le « bleu », le « vert », l'« indigo », etc. ; des adjectifs de couleur simple « vermeille », « jaune », « rouge », etc. Puis, il y a aussi des adjectifs de couleur composés par deux adjectifs de couleur comme par exemple : « le vert noir », « le noir violet¹ ». Ce ne sont, bien sûr, que quelques exemples pour illustrer le propos.

Les adjectifs de couleur sont souvent associés à d'autres adjectifs qualificatifs, on retrouve par exemple la couleur en premier lieu accompagnée d'un autre adjectif de couleur ayant le suffixe « âtre ». C'est le cas lorsque l'on a « les tons gris bleuâtres² », « l'azur verdâtre³ ». Cela souligne une nuance du deuxième élément chromatique. Cela peut-être dans une optique de reflets, de tonalité sous-jacente, pour exprimer une couleur « qui tire sur une autre couleur ».

Utilisé seul, le nom qui est complété par un adjectif formé avec le suffixe « âtre », comme par exemple lorsque l'on a : « des brumes grisâtres », « des taches blanchâtres⁴ » accroît l'idée de demi-teinte où la tonalité n'est pas bien définie, elle est nuancée, atténuée. Comme le souligne Tatiana Bottineau, le suffixe « âtre » peut avoir une valence positive ou péjorative⁵.

En général, Théophile Gautier utilise majoritairement ces adjectifs pour dépeindre des paysages où il n'y a pas forcément d'appréciation critique mais plutôt une

¹ *LVDL*, pp. 62, 158.

² *LVDL*, p. 136.

³ *BEH*, p. 13.

⁴ *VA*, p. 33.

⁵ Tatiana BOTTINEAU, « Les valeurs sémantiques du suffixe français -âtre, marqueur d'opérations sur le plan notionnel », in *Syntaxe et sémantique*, n°11, 2010/1, p. 35-54, DOI : 10.3917/ss.011.0035. URL : <https://www.cairn.info/revue-syntaxe-et-semantique-2010-1-page-35.htm>

description artistique. Par ailleurs, il déprécie assez souvent la couleur jaune et lorsqu'il parle « d'un ivoire jaunâtre⁶ », pour décrire la dentition, la représentation sociale qui s'ensuit peut laisser envisager une connotation péjorative.

Au contraire, lorsqu'il parle de « vague bleuâtre⁷ », de « traînées d'air bleuâtres⁸ », il s'agit simplement du reflet chromatique d'un bleu presque invisible, pâle, fondu dans le coloris. Il en est de même avec « l'eau blanchâtre⁹ » qui peut refléter la fonte des neiges, des ruisseaux de montagne et qui n'a pas de valence négative. Théophile Gautier décrit tout, il décortique les paysages et la transparence est primordiale. C'est pourquoi, une « eau blanchâtre » souligne, en plus du chromatisme, l'absence de limpidité et la présence d'une certaine opacité.

Il y a aussi les noms de couleur composés tels que « le vert pomme¹⁰ », « le vert épinard », « le vert prasin », « le vert Véronèse », le « vert-de-gris¹¹ », « le jaune serin », « le vif-argent¹² », l'« œil de corbeau¹³ ». Tous ces coloris ont une nuance précise et singulière. Par ailleurs, ces couleurs soulignent une certaine technicité et certains sont une sorte de référence explicite au jargon artistique. En effet, certaines couleurs sont reconnaissables parmi tant d'autres grâce à leur appellation particulière : on a les couleurs « vert-de-gris », « gorge-de-pigeon », « arc-en-ciel » par exemple et maintes autres.

De même, l'association d'un adjectif et d'un nom facilite l'intelligibilité chromatique. Un simple « rouge » laisse envisager une multitude de coloris présents sur la palette. Toutefois, le simple fait de préciser la couleur avec un nom comme par exemple lorsqu'on parle de « rouge cerise », « rouge brique », rend la définition et la compréhension de la couleur plus fiable. D'ailleurs, la langue française permet de multiples transformations morphosyntaxiques pour parfaire les descriptions en étant fidèle à l'image de départ. Théophile Gautier utilise ainsi une grande partie des possibilités qu'offre la langue pour décrire des paysages qu'il souhaite transformer en tableaux.

⁶ *BEH*, p. 15.

⁷ *LVDL*, p. 130.

⁸ *BEH*, p. 109.

⁹ *LVDL*, pp. 69, 154.

¹⁰ *BEH*, p. 113.

¹¹ *Ibidem*, pp. 14, 39-40, 128

¹² *STP*, p. 18.

¹³ *Ibidem*, p. 31.

En général, du point de vue linguistique, il est possible d'associer deux adjectifs de couleur pour souligner un chromatisme nuancé comme par exemple à travers les : « bleu-vert », « gris-bleu », « bleu-noir », « vert-jaune », « gris-bleuâtre », « noir métallique », « jaune-doré ».

En outre, Théophile Gautier associe parfois aux couleurs, des adverbes ou des adjectifs comme ceux qui représentent la base de la dichotomie chromatique : « clair, foncé, pâle, vif, sombre, opaque, transparent, etc. ».

De plus, à la lecture de ses récits, il est possible d'appréhender une subjectivité sous-entendue dans l'énonciation chromatique. En effet, les adjectifs qui complètent les couleurs sont de l'ordre de l'affect et engage son point de vue personnel, cela crée une emphase. On retrouve par exemple des couleurs auxquelles on associe les adjectifs ou adverbes : « joli », « exécration », « dérisoirement », « putride¹⁴ », « tendre », « suave », « amoureusement printanier », « pacifique », « facétieux », « admirable », « délectable¹⁵ », etc. La valence affective, énoncée de cette manière, est fréquente, il n'est donc pas possible de répertorier tous les adjectifs. Toutefois, l'idée transmise par ces associations lexicales donne un positionnement de Théophile Gautier quant à la couleur.

Par ailleurs, comme cela a été décrit dans le chapitre sur la synesthésie, certains chromatismes sont détaillés grâce à l'énonciation d'adjectifs ou de substantifs permettant de souligner la matière et d'envisager la composante sensorielle que représente le toucher ou un autre sens. Dans cette optique, il parle par exemple de couleur « de velours » ou de la couleur « veloutée¹⁶ », « vaporeuse ».

Du point de vue lumineux et chromatique, Théophile Gautier souligne parfois la froideur et la chaleur des tons : les couleurs peuvent être « glacées¹⁷ », il exprime d'ailleurs « la froideur des gris », ou plutôt chaleureuses, avec des expressions comme : « flamboyantes¹⁸ », « chaude lumière¹⁹ ».

Par ailleurs, pour favoriser la couleur, habiller son « tableau » d'un fond, d'une atmosphère, Théophile Gautier recourt à l'utilisation de champs lexicaux où les objets vont rappeler une couleur qui à son tour sera aussi déclinée à plusieurs reprises

¹⁴ *LVDL*, pp. 63, 103, 114, 127.

¹⁵ *BEH*, pp. 14, 36, 40, 85, 100.

¹⁶ *LVDL*, p. 106.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 62, 110-111.

¹⁸ *BEH*, pp. 107-108

¹⁹ *LVDL*, pp. 147-148.

pour amplifier le coloris dominant qu'il souhaite donner à la scène. Les extraits ci-après mettent en exergue la capacité de Théophile Gautier à associer des objets pour accentuer un chromatisme. Ce « tableau » présente l'isotopie des tonalités marron :

Comme il n'y a pas de table, vous êtes obligés de tenir votre tasse à la main ou de la faire asseoir à côté de vous, jusqu'à ce que l'impalpable poudre brune se soit précipitée.

Les pipes n'ont rien de particulier, sinon qu'elles sont bourrées d'un tabac fort doux et se fume sans bouquins, à même le tuyau. Les Européens payent cette consommation de sols et les indigènes la moitié ; mais aussi les rouni (c'est le nom que les arabes nous donnent) jouissent en plus de la douceur d'une pincée de cassonade. Il régnait dans cet établissement sauvage et primitif une chaleur à faire éclater les thermomètres [...] Le pain y aurait cuit. Les hommes y fondaient en sueur²⁰...

Les objets qui rappellent ce chromatisme sont « les pipes, la poudre brune, le tabac, la cassonade, le pain ». L'atmosphère est soulignée par la chaleur, la fumée et de manière générale, l'image qui se produit est un tableau aux nuances fauves de la fumée et où le fond est globalement fait de nuances marron. L'exemple qui suit souligne l'isotopie du sombre, de la poix accentuée par le contexte :

L'intérieur, où l'œil plonge librement de la rue, ferait tomber Eugène Isabey en extase – ses plus chaudes esquisses d'alchimiste courbé sur le grand œuvre paraissent froides auprès de ce sublime bouge algérien ; les murs sont culottés, par une fumée perpétuelle, de glacis de terres de sienne, de momie ou de bitume, comme il n'en existe que dans les tableaux de Rembrandt et de Dietrich ; un reflet de feu livrant bataille à un rayon de soleil, éclaire un angle de l'antre. Le maître de ce splendide établissement est un rôtiiseur-friturier-restaurant, à l'usage des naturels du pays – c'est le Borrel, le vrai four, le Véfour, le Véry des Arabes. Des quartiers de viande d'un aspect charogneau se balancent à la devanture, d'où coulent des cascades d'entrailles ; ce qui n'empêche pas les Bédouins de trouver fort appétissants les mets qui se cuisinent dans ce repaire, noir de suie et rouge de sang²¹.

²⁰ VA, p. 46.

²¹ VA, p. 66.

Théophile Gautier souligne la dominance de deux couleurs : le « noir » et le « rouge ». Le contexte est plutôt noir, les murs sont recouverts d'une épaisseur noirâtre telle une théière culottée qui amasse à chaque boisson une strate supplémentaire de résidus. D'ailleurs globalement, la suie semble dominer, noircissant l'infrastructure. L'atmosphère est enfumée, sombre et transparente avec des nuances qui passent « du bitume », « à la terre de sienne ou de momie ». Le contexte comparé à une « antre », « un repaire » amplifie l'idée de mystère et de lieu mal famé. À noter que ce dernier n'est pas utilisé de manière anodine, puisque le substantif « repaire » était à l'origine un lieu où se trouvaient des bêtes sauvages et donc, un lieu dangereux pour les hommes. Aujourd'hui, ce substantif s'utilise surtout pour désigner le quartier général de personnes malhonnêtes. Néanmoins, l'utilisation de ce nom commun par Théophile Gautier souligne peut-être, car on doute qu'il l'ait utilisé à mauvais escient, un lieu à la dangerosité avérée.

Le contexte descriptif d'ailleurs va plutôt dans ce sens-là. Encore, globalement, en plus de ce chromatisme sombre, la matière est poisseuse. La singularité de la superficie est accrue par l'utilisation de substantifs tels que « bitume », « friturier » ou de l'adjectif « culotté » qui englobe la totalité des éléments grâce à l'élément volatile que représente la fumée et grâce à la strate transparente que représente le glaci. On peut souligner le paradoxe qui met en évidence un engouement prononcé de Théophile Gautier pour la scène qui s'offre à lui et qui est extraordinaire en matière de tonalités et l'ironie qui l'habite quant à la particularité d'un lieu de restauration aussi poisseux et qu'il qualifie de « sublime bouge » et de « superbe établissement ». On ressent à la lecture de ce « tableau » la tension due au clivage d'une posture mitigée face à la scène qui assouvit la soif de découverte de l'écrivain-voyageur malgré une possible répulsion. L'oxymore présent lorsqu'il écrit « sublime bouge » atteste du contraste de la situation et du ressenti de Théophile Gautier mitigé entre l'admiration et le ressentiment. La couleur rouge rappelle la viande, le sang et offre au tableau la symbolique sous-jacente même si la couleur n'est pas omniprésente. Aux antipodes, le « tableau » qui suit illustre l'isotopie de la lumière rosée et l'allégorie de l'aurore :

Aucun mot humain ne peut rendre ce rose céleste, qui fait paraître livides les joues et les fleurs les plus fraîches, et se posait comme un papillon de lumière au front de la montagne. Ainsi Psyché devait rosir sous le premier baiser de

l'amour. Le soleil montait et la teinte divine descendait, illuminant la moitié du pic gigantesque ; mais déjà des nuances d'or se mêlaient à cette pourpre idéalement rosée. Alors toutes les cimes s'allumèrent comme des trépieds à l'entour d'un candélabre colossal et, selon les rites mystérieux de la nature, célébrèrent en chœur le lever de l'astre²².

Les occurrences chromatiques du « rose » se retrouvent à travers les expressions : « rose céleste », « cette pourpre idéalement rosée », la fraîcheur de la tonalité et le verbe « rosir ». La lumière est soulignée par « la nuance d'or », « le soleil », « l'astre », « le candélabre », les verbes « illuminer et s'allumer ». La particularité de ce « tableau » est l'association, le mélange de la lumière à la tonalité rosée qui représente exactement les couleurs qui caractérisent l'aurore. Il définit alors cette tonalité par l'appellation de « teinte divine ».

Bref, Théophile Gautier use de tous les moyens linguistiques à sa disposition pour varier son discours et être fidèle aux descriptions qu'il souhaite faire. Les exemples en amont démontrent par ailleurs, l'importance de l'œuvre dans sa totalité. En effet, les paysages qu'il dépeint prennent forme car d'une part, Gautier est précis dans la discrimination des teintes, des reliefs, de la matière qu'il souligne lorsqu'il évoque certains chromatismes. D'autre part, les descriptions moins succinctes où il illustre de manière détaillée ce qu'il voit donne lieu à une visibilité, puisque le lecteur est à même de voir le panorama, qui est rendu possible grâce à la complexité de la description dans son ensemble : chaque élément est lié à l'autre et chaque élément concourt à produire le « tableau ».

La comparaison

Cette figure de style rapproche deux objets et/ou deux idées ou l'un et l'autre, établissant alors une certaine analogie de ces deux éléments : le comparé et le comparant. En général, la comparaison est possible grâce à une terminologie permettant le rapprochement des objets. Théophile Gautier utilise fréquemment la comparaison pour rendre l'idée de ce qu'il présente. Par ailleurs, cette figure de style est d'autant plus importante qu'elle permet de pallier l'aporie. Ainsi, face à la

²² *LVDL*, p. 106.

méconnaissance d'un contexte et à la lacune lexicale liée à l'inconnu, le recours à des connaissances diffuses, des clichés, permet d'aller de l'inconnu vers le connu.

Face à la récurrence des comparaisons, il n'est pas possible de toutes les répertorier et seules quelques-unes seront illustrées pour appréhender la stratégie scripturale de Théophile Gautier en la matière. Ainsi, la description en aval illustre bien le recours à ce procédé stylistique et l'intérêt énonciatif qu'il représente : « ces eaux sont blanchâtres et ressemblent pour la couleur à l'eau des baquets où les statuaires mettent tremper leur terre glaise²³ ». La comparaison permet alors plus de précisions quant à la nuance, au coloris. On imagine bien cette eau légèrement argileuse, qui rend la limpidité impossible et offre une opacité laiteuse et mate. De même, alors qu'il est en Belgique, il précise le chromatisme des façades en illustrant : « de petites maisons de briques, enfouies dans des feuillages, et rouges comme des pommes d'api montées sur de la mousse²⁴ ». Le « rouge » est alors envisagé par les lecteurs comme se rapprochant de la couleur du fruit, dans sa tonalité assez profonde et foncée et il devient plus facile d'imaginer les briques décrites.

Toujours pour définir l'eau par exemple, il parle en se référant à la grotte du Trient de « la teinte sombre de l'eau qui ressemble au Cocyte, au Styx ou à quelque autre torrent d'enfer, tout cela compose un tableau étonnant, grandiose et sublime²⁵ ». Là encore, le rapprochement au fleuve des Enfers permet d'imaginer un degré de nuances sombres inégalables en termes de coloris puisqu'il s'agit du chromatisme mystique de l'au-delà et de la mythologie. La comparaison au fleuve des Enfers permet, en plus de la couleur très sombre, une valence morbide, magique en ce qu'elle n'appartient pas à la dimension terrestre. L'eau sombre semble alors lourde, aux profondeurs infinies, opaque, nuancée dans la palette de tons foncés. Au contraire, lorsqu'il est dans le Valais, l'eau d'une fontaine est si claire qu'il la qualifie d'« excellente et pareille à du diamant liquide²⁶ », ce qui accroît les caractéristiques qui sont octroyées à l'eau qui est qualifiée de « fraîche, saine et limpide » et que les passants sont invités à boire.

De plus, il offre au lecteur, par le biais de la comparaison, une couleur précise du tapis herbeux. En effet, il en fait la description en le comparant à un insecte qui a la

²³ *LVDL*, p. 69.

²⁴ *BEH*, p. 40.

²⁵ *LVDL*, p. 119.

²⁶ *Ibidem*, p. 107.

tonalité recherchée par l'auteur. Le coléoptère dont il parle a cette couleur que l'on connaît à travers le vert doré des scarabées. Seule l'énonciation de l'insecte permet un coloris précis, rare, reconnaissable parmi tous. Cette comparaison par exemple permet une symbiose entre les rayons du soleil dorés et l'herbe qui crée une sorte de paillon précieux où la lumière est reine : « le soleil émaillait, d'un rayon pareil à l'or vert des buprestes, l'herbe veloutée de ces prairies que moiraient les ombres allongées des arbres ».

De plus, il fait une comparaison entre la couleur des escaliers faits avec du « bois [de] sapin rouge dont le ton ressemble au frottis de bitume de Rembrandt²⁷ ».

Encore, lorsqu'il écrit « une croûte de glace semblable à de la pâte de verre », la similitude permet de souligner la transparence, la dureté de la glace, comme une plaque de verglas qui peut ressembler à une vitre. À noter qu'il le fait à plusieurs reprises, tant avec le verre qu'avec les pierres précieuses.

Les femmes russes sont dépeintes par un épiderme qui n'aurait jamais été effleuré par le soleil, on peut ainsi lire : « Dans la blancheur de leurs visages, leurs traits délicats s'estompent à demi comme les traits du visage de la lune²⁸... ». Ce procédé est de surcroît amplifié par le biais de la personnification du « visage de la lune ». Cette comparaison donne une idée supplémentaire quant à une pâleur sous-entendue ainsi que l'amplification d'une peau protégée des rayons, de l'atmosphère.

En Algérie, il décrit la couleur de la peau après un rasage et la comparaison permet une meilleure intelligibilité de la couleur : « la tête rasée de frais se colorait de teintes bleues et verdâtres comme la chair de perdrix quand elle se faisande²⁹ ». Cette analogie permet d'appréhender un chromatisme charnel très particulier puisqu'il s'agit du résultat d'une action : le rasage, avec la singularité de la carnation.

Encore, la description d'un âne présenté en aval permet de dépeindre un tableau où le « portrait » de l'animal est bien illustré, grâce aux éléments précieux, luisants et brillants mais aussi, grâce aux comparaisons qui permettent de bien envisager la couleur, la posture et la gueule de la bête. On peut ainsi lire :

Leurs flancs, goudronnés, luisaient sous le lacis de cordelettes et de bâtons destinés à retenir les ballots. L'un deux allongeait dans la poussière son coup fauve, qui rappelle

²⁷ *LVDL*, p. 62.

²⁸ *STP*, pp. 39, 57.

²⁹ *VA*, p. 45.

celui de l'autruche et du vautour, et se termine par une petite tête aplatie comme celle d'un serpent où brille, entre deux grands cils jaunes, un œil de diamant noir, où se dessinent des naseaux velus et coupés avec une obliquité sardonique³⁰.

L'exemple qui suit est particulièrement intéressant parce que la comparaison va complètement annihiler le pouvoir poétique et sublime de la situation. Le contexte chromatique est suave, la nuance omniprésente et la dégradation chromatique rapide. Néanmoins, la comparaison du soleil à « un œuf sur le plat », réduit considérablement la souveraineté, l'admiration pour l'astre. Théophile Gautier souligne la chute du « Roi des astres » :

Les teintes roses de l'horizon devenaient violettes ; le paysage s'embrouillait, et le soleil, au milieu de la brume, avait l'air d'un œuf sur le plat ; ce qui est humiliant pour un astre à qui M. Malfilâtre a fait une ode trouvée admirable par d'Alembert³¹.

Bref, la comparaison complète les descriptions par le détail qu'elle octroie et la précision de la similitude avec le comparant. Théophile Gautier puise dans l'imaginaire collectif, les connaissances communes, pour dépeindre le nouveau avec le connu. La référence à des images, des objets, des éléments cristallisés dans les représentations humaines font lumière sur ce qui est décrit et dont a besoin le lecteur pour imaginer à son tour la description.

La personnification, la prosopopée

La personnification permet d'animer des éléments, des objets inanimés. Cela donne une certaine dynamique, une action, une mouvance. Les occurrences en la sont conséquentes et on ne retiendra que quelques passages permettant d'illustrer la nature de manière anthropomorphe.

Dans la phrase « Le soleil glacé fait rougir les joues de quelques petits nuages roses... », la personnification est double puisque les nuages « ont des joues » et le soleil « fait rougir ». Cela révèle une émotion affectueuse renforcée par l'image des nuages qui soulignent une douceur, le sentiment d'amour. On peut ressentir une

³⁰ *Ibidem*, pp. 63-64.

³¹ *BEH*, p. 31.

certaine suavité, tendresse dans la finesse du lien qui relie le soleil au ciel, aux nuages. Il y a une sorte de paradoxe puisque le soleil glacé, par l'action de rougir, souligne une chaleur symbolique. D'ailleurs, quand il parle de « vert le plus amoureux printanier³² », cela fait ressortir la vivacité d'une végétation précoce, fraîchement éclos qui amplifie la densité, la suavité du tapis herbeux et rappelle la natalité et la douceur chromatique de ce « vert ».

Encore, lorsqu'il est à Saint-Pétersbourg, il donne certaines caractéristiques au froid : « le froid est une volupté, une fraîche ivresse, un vertige de blancheur³³ ». Il s'agit aussi d'un climax et de l'allégorie du froid décrite par le biais de l'alcool. Le froid est ainsi personnifié puisqu'il semble se comporter en humain.

En outre, dans l'exemple qui suit, la lumière agit sur l'environnement, elle est au centre de l'attention puisqu'elle transforme l'atmosphère, comme si une force invisible contrôlait la scène. Il écrit ainsi « la lumière des lampes s'entourait d'auréoles sanglantes dans la rousse brume de poussière soulevée par ces forcenés et ses reflets rougeâtres donnaient un air encore plus fantastique à cette scène bizarre dont le souvenir nous est resté comme celui d'un cauchemar³⁴ ».

De plus, il a recours à la prosopopée pour animer et donner vie à des objets, animaux ou éléments inanimés. Il l'utilise notamment lorsqu'il donne des caractéristiques à des éléments fantasmagoriques comme par exemple lorsqu'il parle « de longs fantômes blancs [qui] filaient silencieux » ou bien des « ombres disparues laissaient voir des teintes d'une blancheur éblouissante, tranchant avec netteté sur le bleu du ciel ». Ce procédé permet un dynamisme aux tableaux qui prennent vie et où les éléments sont en action. On le retrouve aussi lorsqu'il écrit : « ayant aperçu une lueur assez vive qui sortait d'une porte basse ouvrant sa gueule rouge dans les ténèbres ».

Encore, il décrit l'ombre active puisqu'il dépeint « deux grands platanes [qui] jettent leur ombre sur le monument vénéré³⁵ » ou encore, « une barre de lapis-lazuli se dessinant avec vigueur à l'horizon³⁶ ». À noter que les éléments peuvent tantôt être actifs et tantôt passifs. En Belgique, il parle des canaux « dont l'eau noire, huileuse, endormie³⁷ » souligne l'inaction, la passivité, la lenteur.

³² *BEH*, p. 40.

³³ *STP*, p. 38, 46.

³⁴ *VA*, p. 86.

³⁵ *VA*, p. 28, 44, 43, 46-47, 65.

³⁶ *STP*, p. 38.

³⁷ *BEH*, pp. 126 -127.

La personnification et la prosopopée confèrent un dynamisme aux personnes, aux éléments, aux objets, qui sont partie intégrante du tableau et actifs. Cela offre une mouvance qui reflète le cycle de la vie, de la nature, de l'instabilité des éléments qui ne sont pas figés et qui sont en relation constante les uns avec les autres. C'est d'ailleurs la richesse des tableaux que dépeint Théophile Gautier puisqu'il les anime de l'essence qui les habite.

L'exagération, l'ironie

L'hyperbole vise à exagérer, à octroyer des quantités, des caractéristiques, des qualités disproportionnées. Comme toutes les figures de style auxquelles a recours Théophile Gautier, on retrouve aussi l'exagération. Dans le syntagme « la peau qu'il étend sur vos genoux est semée d'un million de petites perles blanches³⁸ », il est possible que l'élément soit quantifiable de la sorte, toutefois, cela souligne une multitude, une abondance qu'il est difficile de vérifier algébriquement mais qui confère une élégance, une richesse à la scène.

Encore, lorsqu'il est en Belgique, il décrit les femmes qu'il ne s'attend pas à voir aussi foncées de peau et de cheveux et s'exclame, dans l'exagération et l'ironie :

Je n'ai jamais vu rien de plus brûlé, de plus rôti, de plus dérisoirement brun que ces femmes. Les blondes, j'en suis sûre, doivent immanquablement être fort nombreuses en Abyssinie et en Éthiopie, car les mulâtresses et les négresses abondent en Belgique³⁹.

De même, lorsqu'il essaie de décrire la couleur blanche qui se présente à ses yeux il écrit : « c'était le blanc idéal, le blanc absolu, le blanc de lumière qui illumina le Christ sur le Thabor⁴⁰ ». Dans ce cas-là, le terme « absolu » et la référence au divin soulignent la blancheur incommensurable et indéfinissable, si ce n'est grâce à l'élément divin dont la pureté est au-delà des mots existants. L'exagération a lieu dans une tentative de périphrase visant la définition de la couleur face à l'aporie : ce blanc là est indéfinissable. Il représente le summum de la pureté, l'intelligible puisqu'il n'est pas de ce monde, il est l'œuvre de Dieu.

³⁸ *STP*, p. 38.

³⁹ *BEH*, p. 63.

⁴⁰ *LVDL*, p. 64.

Parfois, il fait une comparaison même s'il la dément ou l'amoindrit comme lorsqu'il est dans les Alpes et qu'il écrit : « Comparer à des fourmis en marche les hommes de la caravane conduite par Auguste Balmat seraient une similitude assurément trop grandiose⁴¹ ». Cette exagération, sous le signe de l'ironie, est mise en exergue par le recours à l'antiphrase.

La gradation, l'isotopie

Lorsqu'il est à Saint-Pétersbourg, il donne certaines caractéristiques propres à l'ivresse, au froid dont la couleur blanche est le symbole : « le froid est une volupté, une fraîche ivresse, un vertige de blancheur⁴² ». On peut y voir un zeugma⁴³, associant ainsi des éléments de nature différente, en l'occurrence certains qui sont concrets comme la volupté et d'autres abstraits comme « le vertige de blancheur ». De même, il y a une sorte de climax puisque la froideur induit tout d'abord, une joie, « une ivresse » et enfin, un « vertige ». À noter, la gradation lexicale faite par le biais de l'isotopie de la neige : froid, frais, blanc. On retrouve de manière assez explicite les effets que l'alcool peut produire. Les sensations passent graduellement d'un plaisir à un mal-être. Globalement, dans les écrits de Théophile Gautier la gradation chromatique est fréquente et l'alternance des couleurs suit l'ordre logique d'enchaînement des couleurs du prisme comme c'est le cas ci-après :

La fleur d'œillette est presque pareille à celle de l'iris, d'un bleu délicat, où le blanc domine ; ces grandes nappes azurées avaient l'air de morceaux de ciel qu'une lavandière divine aurait étendus par terre pour les faire sécher. Le ciel lui-même ressemblait à un carré d'œillettes renversé, si la comparaison vous plaît mieux tournée de cette manière ; pour la transparence, la finesse et la légèreté du ton, on eût dit une des plus limpides aquarelles de Turner, il n'y avait cependant que deux teintes dominantes, du bleu pâle et du lilas pâle⁴⁴.

Ce passage est suivi par d'autres couleurs qui sont toutefois secondaires et rares. Dans cet extrait, on remarque la dominance des tons bleus et lilas dont la pâleur est

⁴¹ *LVDL*, p. 49.

⁴² *STP*, p. 46.

⁴³ Il s'agit d'une figure rhétorique qui associe des éléments de nature différente, par exemple sémantique et syntaxique.

⁴⁴ *BEH*, p. 39.

amplifiée par l'idée d'aquarelle sous-jacente. Le tableau est pastel et la couleur bleue est rappelée à travers les fleurs d'œillette et d'iris ; l'analogie au ciel définie par de « grandes nappes azurées » et le ciel lui-même. Encore, la lavandière est une blanchisseuse qui lave le linge à la main mais le substantif rappelle inconsciemment l'élément floral et son chromatisme violet. Tout cela ajoute au tableau une intrication verticale où le ciel rappelle les fleurs et les fleurs rappellent le ciel. L'isotopie chromatique du bleu-violet s'étale sur toute la toile et les tons sont graduels : du lilas, à la couleur lavande, à l'iris, au bleu, à l'azur. Le tout, nuancé par des tonalités pâles, délavées, séchées, estompées qui offrent une continuité chromatique.

L'énumération

Cette figure de style permet de souligner, d'insister, à travers une accumulation des éléments à décrire ou des situations. Les syntagmes nominaux et adjectivaux, les épithètes, les propositions et moult éléments linguistiques qui forment la phrases sont ainsi listés ce qui favorise une idée d'accumulation qui crée un certain parallélisme qui accroît la valence de l'élément énoncé. De même, l'énumération peut être évoquée par le biais de la parataxe qui permet la juxtaposition de plusieurs propositions dont le lien est implicite. L'absence d'élément de coordination favorise l'effet d'accumulation et la perception implicite du lien entre les éléments. L'exemple qui suit est éloquent en matière de luminescence et l'énumération, par le biais de l'isotopie de la lumière, favorise un tableau aveuglant de luminosité et de brillance. Théophile Gautier se trouve alors sur les hauteurs d'une salle de bal à Saint-Pétersbourg :

La première impression, surtout à cette hauteur, en se penchant sur ce gouffre de lumière, est comme une sorte de vertige ; d'abord, à travers les effluves, les rayonnements, les irradiations, les reflets, les bluettes des bougies, des glaces, des ors, des diamants, des pierreries, des étoffes, on ne distingue rien. Une scintillation fourmillante vous empêche de saisir aucune forme ; puis bientôt la prunelle s'habitue à son éblouissement et chasse les papillons noirs qui voletaient devant elle comme lorsqu'on a regardé le soleil⁴⁵.

⁴⁵ STP, p. 68.

D'ailleurs, on peut aussi souligner lorsqu'il dit ne rien voir, le recours à la litote. En effet, il énonce des éléments visibles puis termine en niant la possibilité même de voir.

Encore, l'extrait, qui suit, offre un tableau soulignant une mouvance titillant les sens où la vision cauchemardesque est empreinte de tonalités rouges qui accentuent le côté infernal, diabolique. Cette sensation est renforcée par l'idée de chute amplifiée par : « la hauteur, le gouffre, le vertige » et l'action de se pencher. Dans ce passage, il fait la description des « aïssaoua⁴⁶ » lors de son séjour en Algérie. Ses dires sont marqués par l'accumulation, l'énumération des postures, la raideur corporelle qui donnent une dynamique particulière à la scène et qui intensifient, de surcroît, le degré de « transe ».

Le désordre était au comble, l'exaltation touchait à son paroxysme. Par la persistance du chant, du tambour et de l'oscillation, les aïssaoua avaient atteint le degré d'orgasme nécessaire à la célébration de leurs rites ; le délire, la catalepsie, l'extase magnétique, la congestion cérébrale, tous les désordres nerveux traduits en sanglots, en contorsions, en roideurs tétaniques convulsaient ces membres disloqués et ces physionomies qui n'avaient plus rien d'humain. La lumière des lampes s'entourait d'auréoles sanglantes dans la rousse brume de poussière soulevée par ces forcenés et ses reflets rougeâtres donnaient un air encore plus fantastique à cette scène bizarre dont le souvenir nous est resté comme celui d'un cauchemar⁴⁷.

Cette description est d'autant plus percutante par la luminosité qui est multi-matérielle puisqu'elle est exprimée sous forme « d'auréoles », de « poussière », de « reflets ». Le tout, dans les tonalités : « couleur sang », « rousse[s] », « rougeâtres » qui rappellent l'enfer et le sang. Grâce à la lumière et à l'obscurité, on imagine des ombres, des déplacements liés aux multiples postures énoncées en amont, dans une dynamique ininterrompue de danse « macabre ». À noter que le sang, la couleur rouge en grande quantité peuvent peut-être engendrer une certaine folie, ou du moins, un malaise qui semble attesté par Théophile Gautier. La description de la

⁴⁶ Il s'agit des disciples de l'ordre de Sidi-Mhammet-ben-Aïssa.

⁴⁷ VA, p. 86.

scène souligne l'utilisation de l'hypotypose qui alimente la description. Grâce à ce procédé, la scène se déroule sous les yeux du lecteur transporté et vivant le moment. En général, l'énumération est très utilisée par l'auteur qui souligne souvent la richesse des fleurs en listant, par exemple, les couleurs qui les composent comme on a pu le voir dans la partie sur le « chromatisme précieux » mais aussi, lorsqu'il met bout-à-bout la multitude de couleurs qui composent le paysage. L'exemple, lorsque Théophile Gautier s'exprime à propos du lac Léman du côté de Villeneuve, est éloquent à ce propos :

Cette couleur un peu froide et dure qu'on peut reprocher aux plus beaux sites de la Suisse se fond ici en des teintes d'une suavité incomparable. Les montagnes qui bordent cette nappe de saphir [...] revêtent des tons que nous avons retrouvés seulement dans les montagnes de Grèce et les rochers des Cyclades baignés par l'azur intense de l'Archipel. Ce sont des gris de lin, des violets tendres, des roses d'hortensias, des bleus de cendre d'Égypte, des blancs nacrés, mais tout imprégnés et traversés de lumière, baignant dans une brume transparente et se distinguant à peine des eaux du lac où ils se reflètent et se prolongent⁴⁸.

On retrouve, en effet, une multitude de couleurs aux tonalités bien définies grâce aux qualificatifs, aux épithètes qui les précisent et qui donnent, grâce à l'énumération, une sensation de diversification, de variété, de nuances, de tonalités qui enrichissent le tableau et soulignent l'hétérogénéité chromatique. Les exemples où l'énumération est présente sont nombreux et ceux présentés en amont ont le dessein d'illustrer l'utilisation de cette figure de style sans en répertorier de manière exhaustive les passages.

Bref, Théophile Gautier recourt très souvent à l'énumération pour amplifier, intensifier la quantité, la variété, la particularité des situations et objets décrits. Cela octroie au tableau une singularité à part entière avec un effet d'accumulation qui permet à l'auteur d'insister sur une pluralité d'éléments hétérogènes qui prennent vie, dans le tableau, grâce à cette figure de style qui étoffe la description par l'énumération.

⁴⁸ *LVDL*, pp. 122-123.

La métaphore

La métaphore est une forme de comparaison implicite puisqu'il n'y a, en général, pas d'outil de comparaison comme c'est le cas dans la figure de style du même nom. Là encore, la métaphore est récurrente chez Théophile Gautier. C'est pourquoi, le but n'est pas de les répertorier mais juste de faire remarquer l'importance de cette dernière, dans la stratégie scripturale de l'auteur.

Il parle du Mont-Blanc « avec toutes les pointes de son diadème neigeux ». Dans ce cas, les cimes enneigées sont comparées à une couronne puisqu'il octroie aux cimes des montagnes, le rôle de souverain qui dépasse le terrestre dans une verticalité symboliquement élevée, à la position supérieure hiérarchique. Encore, les crêtes peuvent donner cette idée en vue de leurs pics acérés qui terminent les hauteurs des montagnes tel un couvre-chef. D'une part, l'allusion au « diadème » est symbolique, d'autre part, elle est pragmatique, géologique.

De même, la neige est définie par la métaphore « blanc linceul » qui reflète déjà une analogie avec l'élément naturel mais en souligne sa pureté et la symbolique sous-jacente ainsi que l'absence de vie et de mort. Parfois, elle est décrite par l'image de « blanches nappes ». Les sortes de « draps » ou de « gazes » permettent d'illustrer la couleur, la légèreté, la mouvance, la candeur ainsi que la symbolique divine. La métaphore offre une image où on décèle la douceur d'un linge recouvrant les cimes de manière à offrir une ondulation suave de l'élément neigeux à la matérialité volatile.

Encore, lorsqu'il fait référence à l'élément précieux pour définir une couleur comme lorsqu'il parle par exemple de « ces lacs qui endorment le reflet de leurs bords dans leurs coupes d'émeraude ou de lapis⁴⁹ ». Il est évident que la référence est chromatique et la métaphore à des éléments précieux sur les tons bleus et verts permet de nuancer l'élément aqueux, dans ses contours dilués. Cela offre de la brillance et une ouverture à la palette dans les coloris de l'eau. Le dégradé est souligné par l'analogie aux pierres et les reflets énoncés qui sont le fruit des jeux de la lumière et de l'ombre. À noter, la personnification à travers le verbe « endormir » qui modifie la mouvance et offre une lenteur presque stagnante, amplifiée par la stabilité que représentent les pierres précieuses.

⁴⁹ *LVDL*, pp. 48, 49, 131, 152.

Lorsque Théophile Gautier est en Algérie, il parle de la pesanteur, de la fatigue, du sommeil qui envahit le groupe dont il fait partie. Il décrit la scène par ce qui suit : « mais la nuit s'avavançait, et nous sentions malgré nous la poudre d'or du sommeil nous ensabler les paupières, et nous nous retirâmes pour prendre un peu de repos ». On retrouve en plus de la métaphore « de la poudre d'or » qui a une valence symbolique, la personnification du sommeil qui « ensable ». Par ailleurs, il parle de « fruits d'or⁵⁰ » pour parler des oranges. Cela, dans un passage où il décrit une sorte de paradis et un état de béatitude décuplé d'une certaine manière par la préciosité du fruit.

Par ailleurs, pour dépeindre la cascade Barberine, vue à distance, il la décrit comme une : « écharpe argentée sur le fond sombre de la montagne⁵¹ ». L'écharpe donne l'idée d'horizontalité, de longueur et « l'argent » souligne les reflets de la lumière et de l'eau « qui ondule ». La métaphore lui permet, de surcroît, de varier son lexique pour enrichir le contenu d'images illustrant les paysages.

De même, on retrouve souvent le soleil, nommé « globe d'or », « disque d'or », « bouclier d'or » et la lune « l'astre de la nuit », « disque d'argent⁵² ». Ces métaphores, en plus de faire office de synonyme, octroient aux descriptions une symbolique particulière. L'analogie aux astres souligne en effet, la grandeur de la création, la petitesse de l'homme et tout simplement, l'attachement de l'auteur pour les cycles de la nature en lien avec le cosmos : les astres sont, pour Théophile Gautier, les souverains de l'univers. Le chromatisme des astres repose sur l'imaginaire collectif et souligne les tonalités et les représentations chaudes et froides, dorées et argentées attribuées au soleil et à la lune ainsi que les valences féminine et masculine qui vont de pair.

Il s'ensuit que, pour conclure, la métaphore permet de mieux illustrer certains « objets », « signifiés », en précisant certaines caractéristiques et en octroyant par là même, un côté poétique sous-entendu et induit par le jeu des mots mis en œuvre. Le poète qu'est Théophile Gautier ne peut donc pas se passer de cette figure de style qui embellit, illustre, poétise les tableaux qu'il peint avec des mots et qu'il renouvelle fréquemment avec son imagination et la dynamique qu'il octroie aux scènes qu'il présente.

⁵⁰ VA, pp. 71, 74.

⁵¹ *LVDL*, p. 107.

⁵² *Ibidem*, pp. 45, 159-160, 161.

Le chromatisme précieux

L'expression des couleurs empreintes de préciosité est souvent en lien avec un chromatisme minéral. On entend, par cela, les métaux ainsi que toutes les pierres précieuses dont chaque couleur permet de les reconnaître de manière automatique et par là même, d'énoncer des caractéristiques spécifiques. Ainsi l'améthyste rappelle des « mauves », des « violets » aux multiples nuances mais à la brillance et à la transparence certaines. L'émeraude offre un « vert » particulier que l'on reconnaît et qui est empreint de douceur. Elle est bien loin de la malachite beaucoup plus sombre et elle est, en l'occurrence, beaucoup plus proche de l'aventurine verte par exemple. Elle a une certaine opacité même si elle demeure brillante. Lorsque Théophile Gautier parle de « riches tapis d'émeraude » en traversant la Belgique, il souhaite souligner la luxuriante végétation, l'éclosion florale, dense, riche, vive. On imagine un gazon bien fourni, où la nature abonde, une herbe grasse dont l'émeraude souligne la force, la richesse du sol. De même, lorsqu'il parle de « belles feuilles d'émeraude lavée de la poussière de juin⁵³ », la couleur souligne la pureté. Le « saphir » que Théophile Gautier énonce, malgré sa possible palette, semble être sur les tons bleus assez foncés, très brillant et profond. Il caractérise en général l'eau. Il en est de même pour le « lapis-lazuli⁵⁴ ». Encore, la perle grâce à sa nacre offre d'emblée une irisation. On retrouve une pureté qui emprisonne l'arc-en-ciel dans sa coque opaque aux mille reflets. Il en est de même avec « les micas brillant⁵⁵ » aux allures de miroir et de minerai brillant. De même, lorsqu'il parle de « ciel de turquoise⁵⁶ », le « bleu » de la pierre rappelle une couleur opaque, dense, profonde vive et douce à la fois. Le coloris est important mais la brillance ou l'opacité, sous-jacentes à la préciosité qu'induisent ces pierres, le sont tout autant.

Théophile Gautier décrit le paysage alpestre par un passage qui met sur un piédestal le chromatisme varié des couleurs du tableau qui s'offre à lui et qui est empreint de brillance. Il présente au lecteur une sorte de vitrail naturel, lumineux, brillant, précieux qui reflète l'œuvre du divin dans sa perfection inégalable par la main humaine. Le passage qui suit est éloquent à ce propos :

⁵³ *BEH*, pp. 96, 147.

⁵⁴ *VA*, p. 28.

⁵⁵ *LVDL*, p. 78.

⁵⁶ *VA*, p. 21.

Ses colorations [en parlant du paysage alpestre] ne sont pas moins insolites que ses lignes et déconcertent la palette. Elles sortent de la gamme terrestre et prennent des irisations prismatiques. Ce sont des tons d'améthystes et de saphir, des verts d'aigue-marine, des blancs d'argent et de perle, des roses d'une fraîcheur idéale qui contrastent avec des bruns sombres, des verts veloutés, des noirs profonds et violents, toute une série d'effets irréductibles aux moyens de l'homme. L'art, selon nous, ne monte pas plus haut que la végétation⁵⁷.

Si l'on suit la réflexion de Marc Dominicy, les allusions minérales utilisées dans la description des fleurs permettent « d'accentuer l'allure épistémique du texte⁵⁸ » en créant, par là même, un parallélisme positif créé par l'énonciation des minerais tout au long de la description. La connotation est positive puisque le contexte est floral et l'énumération octroie à l'imaginaire collectif un paysage presque onirique.

Encore, pour décrire le lac Léman, il parle par exemple de « nappe de saphir », d'« une étroite zone d'un vert d'aigue-marine ». En outre, les couleurs de l'arc-en-ciel définies par « des irisations prismatiques », « les couleurs du prisme », la teinte « gorge-de-pigeon », « la blancheur opaline », « les blancs d'argent et de perle », l'« eau opalisée », « ces phosphorescences diamantées », « le gris de perle⁵⁹ », soulignent le jeu de l'ombre et de la lumière et l'expression du spectre lumineux dans la nature. On retrouve un passage qui expose bien cela et qui rappelle les nuances du spectre. Qui n'a pas vu sur le macadam, dans une flaque d'eau, un mélange d'essence, de goudron qui reflète ces « violets », ces « verts », ces « gris irisés », brillants, argentés, dorés ? On retrouve l'intelligence de Théophile Gautier de définir des couleurs grâce à l'imaginaire collectif, grâce à l'expérience, grâce aux similitudes. Il décrit ainsi le ciel :

Dans l'azur pâle se répandait une blancheur opaline comme lorsqu'on mêle quelques gouttes d'essence à un verre d'eau. Les gouffres avaient perdu leur noirceur, et à travers une ombre froide, d'une transparence bleuâtre, on discernait les

⁵⁷ *LVDL*, pp. 47- 48.

⁵⁸ Marc DOMINICY, « Pour une approche cognitive des genres : L'Espagne de Théophile Gautier », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 75, fasc. 3, Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde, 1997, p. 718.

DOI : <https://doi.org/10.3406/rbph.1997.4191>

www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1997_num_75_3_4191

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 65, 85, 93, 122, 123, 125, 159-160.

coulées de cristaux des glaciers, les sombres sapinières, les anfractuosités des rochers et les mouvements de terrain s'enfonçant en vallées⁶⁰.

D'ailleurs, lorsqu'il est en Algérie, il fait de même avec la description de l'aquarium qu'il voit chez les boutiquiers algériens. Là encore, l'irisation des poissons et la lumière qui traverse l'élément aqueux et le verre offrent souvent un moment de contemplation où chacun est transporté par les couleurs, les effets, les nuances, la brillance et le rythme des allées et venues. Le passage qui suit souligne le jeu de la lumière et l'illustration des couleurs du prisme :

Le goût des poissons rouges paraît général chez les boutiquiers algériens ; presque toujours, un globe rempli d'une eau limpide où jouent quelques hôtes à nageoires, fait luire sur la devanture la paillette de son ventre ; ils se plaisent à suivre les grossissements, les effets de lumière et les jeux d'optique que produisent les allées et venues des poissons. – les arcs-en-ciel de pourpre, d'argent et d'or qui ondoient dans la transparence du cristal, les tiennent attentifs des heures entières⁶¹.

Pour souligner la richesse chromatique, les métaux précieux tels que l'or et l'argent sont souvent énoncés pour décrire les rayons du soleil et la couleur qui s'ensuit ainsi que les paysages enneigés, les reliefs de la montagne ou le reflet de l'astre nocturne. On peut remarquer que ces éléments précieux sont parfois utilisés avec parcimonie, légèreté comme par exemple lorsqu'il parle de « cochers poudrés de micas », « d'une poussière argentée⁶² », de « lueur d'or », de « poussières d'or », de « dentelle d'argent », des « paillettes d'une bombe à pluie d'argent », de « quelques touches d'argent », de « quelques touches d'or », de « l'écume argentée⁶³ ». Cela donne l'idée d'une brillance utilisée avec délicatesse et finesse pour en souligner la richesse. On retrouve aussi le cuivre et le bronze pour caractériser la couleur de la peau des personnes qu'il rencontre lorsqu'il est en Algérie⁶⁴. À noter que « la couleur d'ébène », issue d'un élément minéral puisqu'il s'agit d'un bois souligne la préciosité de la couleur.

⁶⁰ *Ibid.*, pp.159-160.

⁶¹ *VA*, pp. 52- 53.

⁶² *STP*, pp. 41, 48.

⁶³ *LVDL*, pp. 96, 120, 148, 153, 160.

⁶⁴ *VA*, pp. 34, 36.

De même, la transparence est accrue par la référence à des minerais. On retrouve le cristal pour parler des glaciers dans les Alpes mais aussi de la glace à Saint-Pétersbourg comme par exemple lorsqu'il écrit « ce plancher de cristal ». D'ailleurs, l'eau glacée devient un « étui transparent ». Cela souligne l'aspect précieux d'un élément naturel comparé à un accessoire de joaillerie. Toujours dans cette idée, il énonce « une transparence de diamant », un élément « constellé de diamants », « d'immenses dalles de verre, à reflet de saphir », « de la pâte de verre⁶⁵ ». À noter qu'il parle de « diamant noir » pour parler des yeux lorsqu'il est en Algérie, ce qui souligne la beauté du regard profond et unique. La préciosité est, de surcroît, soulignée par le contexte « ses prunelles de diamant noir nageaient sur une cornée de nacre de perles d'un éclat et d'une douceur incomparable, avec cette mélancolie de soleil et cette tristesse d'azur qui font un poème de tout œil oriental⁶⁶ ». Il décrit une tunique « de couleur grenat et brochée d'or » qui donne encore de la richesse à l'image globale de la personne décrite.

Bref, comme Théophile Gautier l'a déjà démontré à travers son recueil *Émaux et Camées*, son intérêt pour ce qui est précieux et brillant est indubitable. Toutefois, à la lecture de ces écrits et avec du recul, on peut surtout y voir son attachement à la luminosité et au jeu de la lumière et de l'ombre. La brillance, la transparence ou l'opacité des pierres précieuses reflètent le spectre solaire qu'il traduit comme l'expression de l'essence divine et c'est peut-être la raison pour laquelle ce qui en subit les effets est riche, sublime, majestueux, brillant et précieux. S'il s'agit d'accessoires, d'artifices ou de descriptions moins empreintes à la luminosité, on comprend que la préciosité souligne l'attachement à l'objet, à la personne ainsi que son admiration.

L'ekphrasis

On peut définir l'ekphrasis, qui a évolué avec le temps, comme un procédé qui met en avant « la notion d'*évidence* », c'est-à-dire, « la clarté, la visibilité » et qui est basé sur le principe « d'exhaustivité ». Il s'agit d'une description, d'une « *exposition détaillée* ». Barbara Cassin parle même d'« une mise en phrase qui épuise son sujet ». En effet, *ek-* signifie « jusqu'au bout », *phrazô* « faire comprendre, montrer,

⁶⁵ *STP*, pp. 28, 39, 40, 41-42, 38-39.

⁶⁶ *VA*, pp. 40, 64.

expliquer⁶⁷ ». L'ekphrasis, dont l'hypotypose fait partie, permet donc de dépeindre une réalité, un tableau, une scène avec une rigueur où aucun détail n'est mis de côté. Cette figure traduit et retranscrit par écrit une image, une œuvre d'art : la nature devient un paysage dans le sens artistique.

L'objet est ainsi présenté dans toutes ses acceptions, à « trois cent quatre-vingts degrés », envisagé dans son ensemble et dans ses particularités. Théophile Gautier « joue » avec cette figure de style qui lui permet de recréer à son tour, grâce à l'outil discursif de l'écriture, des tableaux, des situations extrêmement précises. La lecture de ses œuvres atteste de manière évidente son attraction pour ce procédé stylistique. En effet, il ne laisse rien de côté : il s'attache à illustrer chaque élément, chaque relief, chaque couleur, chaque matière, chaque forme. Il va même jusqu'à décrire la composition de l'atmosphère puisqu'il s'attarde sur des éléments vaporeux, poussiéreux, atomiques qui soulignent l'importance de la fragmentation d'un contexte pour en envisager la totalité depuis l'infiniment petit jusqu'à la grandeur des astres.

Cette figure, qui fait la particularité des écrits de Théophile Gautier et de son style, est possible grâce à l'hétérogénéité des éléments définis. L'ekphrasis met donc en scène de nombreuses figures de style et rhétoriques. Sa particularité de l'ekphrasis est basée sur la complexité du tableau à dépeindre.

Par ailleurs, les éléments qui composent le tableau sont décrits dans leur spécificité et, de surcroît, dans leur dimension de mouvance, de dynamisme liés aux jeux de la lumière et de l'ombre et à l'interrelation des éléments entre eux. Le tableau acquiert une certaine vie grâce à l'entrelacement des objets, matières, géométries, natures etc. Cela offre une valeur ajoutée aux tableaux que Théophile Gautier peint de manière littéraire grâce à l'application de cette figure de style et à sa rigueur, ainsi que son souci du détail. La dynamique des objets, des situations offre une mouvance qui fait vivre le tableau, qui l'active et où chaque partie, particule a un rôle dans la construction de la toile qui représente le réel décrit par Théophile Gautier.

Ainsi l'exemple qui suit, grâce à la comparaison, l'hyperbole mais aussi à l'énonciation d'éléments précieux souligne l'action des éléments. Il part en effet de

⁶⁷ Yves LE BOZEC, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », in *L'Information Grammaticale*, n°92, 2002, pp. 3-7.

DOI : <https://doi.org/10.3406/igram.2002.3271>

www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2002_num_92_1_3271

l'image d'un kaléidoscope qui peut changer les formes et les couleurs et offrir une sorte de vitrail magique aux multiples couleurs pour parler de l'explosion lumineuse, précieuse qui précède l'entrée de la famille impériale dans la salle de bal, alors qu'il est à Saint-Pétersbourg :

Le kaléidoscope, avec son écroulement de parcelles colorées qui se recomposent sans cesse, formant de nouveaux dessins ; le chromatope, avec ses dilatations et ses contractions, où une toile devient fleur, puis change ses pétales pour des pointes de couronne, et finit par tourbillonner en soleil, passant du rubis à l'émeraude, de la topaze à l'améthyste autour d'un centre de diamant, peuvent seuls, grandis des millions de fois, donner une idée de ce parterre mouvant d'or, de pierreries, de fleurs, renouvelant ses arabesques étincelantes par son agitation perpétuelle⁶⁸.

À la lecture de cet extrait dont la qualité scripturale est indubitable et le rendu du « tableau » majestueux, la mouvance est mise en avant de différentes manières : tout d'abord, grâce à des verbes d'action tels que : « recomposer, former, devenir, changer, tourbillonner, passer, mouvoir, renouveler » qui permettent le changement ; puis, par le biais de substantifs et adjectifs tels que : « écroulement, sans cesse, millions, agitation, nouveau, perpétuelle ». L'énumération des multiples pierres et transformations d'éléments soulignent, de surcroît, ce dynamisme ininterrompu et la variété chromatique.

L'ekphrasis permettant la représentation d'un tableau, d'une « capture de la réalité », il est intéressant de présenter un exemple qui illustre un paysage pastoral, pour s'éloigner un peu des exemples où le sublime est au summum de son expression. Cela permet d'envisager la « peinture scripturale » d'une réalité commune. Il décrit ainsi la campagne belge qu'il rencontre sur son chemin :

Le pays que nous traversions était parfaitement plat et parfaitement vert ; ça et là, les blanches maisons de Laeken, semblables à des marguerites, s'épanouissaient sur ces riches tapis d'émeraude, mouchetés de grands bœufs nageant dans l'herbe jusqu'au ventre ; des jardins anglais avec des allées jaunes, des rivières endormies aux eaux d'étain et de vif-argent, des ponts chinois enluminés de couleurs brillantes,

⁶⁸ *STP*, p. 68.

passaient à droite et à gauche... de grandes flaques d'eau, pareilles aux écailles dispersées d'un poisson gigantesque, miroitaient de loin en loin sur la terre brune⁶⁹...

Ce « tableau » souligne l'aspect chromatique varié, contrasté et lumineux. On retrouve une végétation importante avec du « vert » très diffusé dont l'herbe est haute, brillante et précieuse avec « du vert émeraude ». On envisage bien la luxuriance de cette verdure qui au loin est plus rare puisqu'il parle de « terre brune ». Cela offre un contraste entre « le vert », « l'argenté » et le « marron ». Le « tableau » est agrémenté de touches picturales positionnées de manière harmonieuse par : les bœufs à moitié ensevelis par la nature, certains éléments de l'architecture et l'élément aqueux qui apporte la touche de luminosité qui reflète le rayonnement du jour. Les « chemins » de la nature sont argentés, tandis que ceux créés par l'homme jaunes. Ce « tableau » met en avant le contraste d'une nature active et florissante en totale harmonie puisque les animaux se fondent dans cette dernière et une nature passive, dénudée. Dans son ensemble, le tableau reflète le calme et l'élément « argenté » souligne le reflet du ciel, au chromatisme grisonnant courant dans cette partie du pays.

De manière générale, l'ekphrasis est le résultat de l'utilisation de nombreux outils linguistiques et artistiques comme : les différents plans, les contrastes, le clair-obscur, les jeux de la lumière et de l'ombre, l'importance de la matière et des sens à travers la synesthésie. Tout cela, dans une symbiose entre les éléments qui subissent et créent un dynamisme octroyé par leurs actions réciproques et leur interconnexion concourt à permettre l'ekphrasis d'un objet, des paysages.

Définir des tons innomés

Décrire un contexte nécessite d'avoir les outils linguistiques adaptés pour en permettre l'illustration, la description, l'explication. Toutefois, parfois, un nouvel objet esthétique n'a pas encore les éléments lexicaux qui peuvent en permettre son intelligibilité : c'est ce qu'on appelle l'aporie langagière. Au sens large, il s'agit de l'absence lexicale, terminologique de certains éléments. Le milieu alpestre, à l'époque de Théophile Gautier, a tout un langage à instaurer pour qualifier les couleurs des paysages qui le composent et l'exemple ci-après illustre bien ce propos :

⁶⁹ BEH, p. 96.

Ce mélange de nuages et de neige, ce chaos d'argent, ces vagues de lumière se brisant en écume de blancheur, ces phosphorescences diamantées voudraient, pour être exprimées, des mots qui manquent à la langue humaine et que trouverait le rêveur de l'Apocalypse dans l'extase de la vision ; jamais plus radieux spectacle ne se déploya à nos yeux surpris, et nous eûmes à ce moment la sensation complète du beau, du grand, du sublime⁷⁰.

Face à l'aporie, Théophile Gautier utilise de nombreuses figures de style et rhétoriques qui lui permettent de dépeindre moult paysages en créant, grâce au détail, à la rigueur, des tableaux à part entière. La périphrase est une figure de style de substitution qui permet d'exprimer un objet par un moyen plus long, plus descriptif avec des détours en suggérant l'élément en l'expliquant et à travers les connaissances de l'objet. Ce procédé est utile lorsqu'il existe un manque terminologique spécifique. Au lieu d'énoncer le mot par exemple, il est possible d'en donner sa définition. La prétérition est une figure rhétorique qui consiste à dire le contraire de ce qui est. L'allégorie consiste à évoquer un élément abstrait avec des éléments concrets.

Théophile Gautier utilise la périphrase pour essayer de suggérer la couleur rencontrée difficilement définissable par d'autres moyens. Ainsi, dans ses récits, il décrit certains chromatismes, à sa manière, en usant de sa capacité scripturale pour détailler, nuancer, ce qui s'offre à lui. On retrouve ainsi lorsqu'il est dans les Alpes, ce qu'il appelle « la teinte divine⁷¹ ». Le passage qui suit est éloquent et exemplaire en matière d'aporie dont la tentative de définition est illustrée par la prétérition et la périphrase qui sont des clés de voûte de la naissance de la littérature alpestre. Il en résulte un tableau surprenant :

Aucun mot humain ne peut rendre ce rose céleste, qui fait paraître livides les joues et les fleurs les plus fraîches, et se posait comme un papillon de lumière au front de la montagne. Ainsi Psyché devait rosir sous le premier baiser de l'amour. Le soleil montait et la teinte divine descendait, illuminant la moitié du pic gigantesque ; mais déjà des nuances d'or se mêlaient à cette pourpre idéalement rosée. Alors toutes les cimes s'allumèrent comme des trépieds à l'entour d'un candélabre colossal et, selon les rites

⁷⁰ *LVDL*, pp. 64-65.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 160-161.

mystérieux de la nature, célébrèrent en chœur le lever de l'astre⁷².

Le résultat conteste en soi l'incapacité de décrire « la teinte divine » puisque Théophile Gautier y réussit. On retrouve dans ce passage de nombreux outils linguistiques et artistiques tels que : des personnifications, des comparaisons, la périphrase ; l'horizontalité du tableau, le mélange chromatique, l'importance de la lumière.

Le rose que l'on perçoit est doux, on y retrouve les couleurs de la flamme que l'on devine un tantinet orangées. Cette couleur est sous-entendue par l'isotopie de l'élément feu, puisqu'on retrouve : les verbes « illuminer », « allumer », les substantifs « trépieds » et « candélabre ». De même, du point de vue chromatique, le mélange de la couleur « pourpre rosée » à celle « dorée » aboutit à une tonalité à cheval entre l'« orangé » et le « rosé » aux reflets d'or. Le chromatisme est alors empreint de chaleur.

L'exemple ci-après illustre le recours à la prétérition puisque, il exprime son questionnement quant à la difficulté d'utiliser les outils linguistiques pour retranscrire des réalités aux formes et aux chromatismes différents. Ce point de vue est d'autant plus amplifié qu'il évoque clairement le manque de lexique en lien avec le domaine de la nature et sa complexité. L'expression scripturale de Théophile Gautier souligne l'exercice de style visant à trouver les mots adéquats. Par ailleurs, au tout début du passage, l'énumération des objets décrits et l'instabilité des éléments permettent à Théophile Gautier de faire part de son souci d'exactitude et de richesse lexicale. La lecture de l'extrait ci-dessous rend bien l'impuissance linguistique de l'auteur face à la richesse du paysage alpestre :

Il est bien difficile de rendre sans monotonie ou sans redites une route à travers ces paysages, qui se composent toujours des mêmes éléments, mais combinés avec cette variété infinie de lignes, d'aspects, d'accidents, de jeux de lumière et d'ombre se modifiant à toute heure du jour, qui fait qu'une montagne ne ressemble pas à une autre montagne. Comment faire sentir par des mots la différence de formes et de couleurs de ces pics dont une arête ou une courbe, une teinte sombre ou claire d'une valeur indéfinissable détermine la

⁷² *Ibid.*

physionomie et le caractère ? Si l'art a son vocabulaire, la nature, au point de vue pittoresque, n'a pas encore le sien⁷³ ?

Encore, lorsqu'il essaie de décrire le « bleu » de la Mer de Glace, il fait le constat explicite d'un manque d'outils linguistiques. Il parle en effet de « ton innomé ». Il s'adonne ainsi à l'explication du chromatisme qui sied le mieux au paysage à illustrer. L'extrait qui suit souligne l'aporie en matière de chromatisme et la stratégie discursive de Théophile Gautier pour transmettre la couleur souhaitée :

Les parois de ces crevasses revêtent des couleurs magiques, des teintes de grotte d'azur. Un bleu idéal qui n'est ni le bleu du ciel ni le bleu de l'eau, qui est le bleu de la glace, ton innomé qu'on ne trouve pas sur la palette des peintres, illumine ces gerçures splendides et y tourne parfois à un vert d'aigue-marine ou de burgau par des dégradations d'une finesse étonnante⁷⁴.

De même, lorsqu'il est à Saint-Pétersbourg, il présente un bleu spécifique et utilise la périphrase pour suggérer le chromatisme puisque qu'apparemment ce « bleu » n'existe pas sur la palette des peintres. Il essaie ainsi de le définir avec la phrase : « Le ciel devient clair et d'un bleu qui n'a aucun rapport avec l'azur méridional, d'un bleu d'acier, d'un bleu de glace au ton rare et charmant qu'aucune palette, même celle d'Aïvasovsky, n'a reproduit encore⁷⁵. ».

Toujours dans les Alpes, Théophile Gautier essaie de définir le paysage qui s'offre à lui mais le « vert » qu'il souhaite décrire n'existe pas sur la palette : il propose alors le « vert de montagne ». Pour expliciter la couleur, il en donne la définition, à l'aide de périphrases, à travers le jeu des matières et des mélanges chromatiques. Par ailleurs, dès le départ, il souligne la difficulté à définir la scène où a lieu ce tableau puisqu'il invite le lecteur à s'imaginer « une immense pièce de velours vert chiffonné à grands plis » en rétractant presque d'emblée l'intérêt de l'image envisagée puisqu'il souligne : « c'est une image bien petite pour la grandeur de l'objet, mais nous n'en trouvons pas qui puisse mieux exprimer cet effet⁷⁶ ». L'extrait en aval, illustre la définition de la couleur « vert de montagne » :

⁷³ *LVDL*, p. 149.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 94-95.

⁷⁵ *STP*, p. 38.

⁷⁶ *LVDL*, pp. 90-91.

Le vert de Scheele, le vert minéral, tous ceux qui peuvent résulter des combinaisons du bleu de Prusse avec le jaune d'ocre, de chrome de Naples, du mélange de l'indigo et du jaune indien, le vert Véronèse aux matités glauques, le vert prasin, ne pourraient rendre cette qualité de vert, que nous appellerions volontiers vert de montagne et qui passe du noir velouté aux nuances vertes les plus tendres. Dans ce jeu de nuances, les sapins font les ombres ; les arbres à feuilles caduques et les plaques de prairies ou de mousses, les clairs⁷⁷.

En outre, alors qu'il est dans les Alpes, il essaie de définir un « blanc spécifique ». Il ne s'agit pas, selon l'auteur, du blanc de la palette et il décrit ainsi, le panorama de la vallée de Maglans qui s'offre à ses yeux :

On eût dit un énorme fragment de la lune tombé là du haut ciel. L'éclat de la neige étincelante que frappait le soleil eût rendu noires toutes les comparaisons de la *Symphonie en blanc majeur*. C'était le blanc idéal, le blanc absolu, le blanc de lumière qui illumina le Christ sur le Thabor. Des nuages superbes, du même ton que la neige et qu'on n'en distinguait qu'à leur ombre, montaient et descendaient le long de la montagne, comme les anges sur l'échelle de Jacob, à travers des ruissellements de clartés, et, dépassant le sommet sublime qu'ils prolongeaient dans le ciel, semblaient, avec l'envergure de leurs ailes immenses, prendre l'essor pour l'infini⁷⁸.

Dans ce cas-là, on peut parler d'allégorie pour la définition de ce « blanc » si particulier. En effet, ce chromatisme est en quelque sorte abstrait, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle, Théophile Gautier doit user de nombreux éléments concrets pour donner l'idée de cette couleur si particulière qu'il étoffe, de surcroît, par des éléments symboliques.

Le tableau présente une sorte de « monochrome » blanc où seule la lumière nuance et fait briller le paysage. Il ne s'agit donc pas seulement de la couleur mais de la définition de l'unité de la blancheur du ciel et celle terrestre agrémentée de lumière, le tout en symbiose. L'abstraction chromatique de ce « blanc » nécessite pour être

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *LVDL*, pp. 64-65.

définie, des ponts entre les connaissances de l’imaginaire collectif pouvant souligner la pureté d’un blanc divin angélique.

Bref, Théophile Gautier essaie de suggérer certains chromatismes qui n’ont pas de définition, permettant ainsi aux lecteurs d’envisager les paysages, les couleurs grâce à des définitions précises. Cela allonge son discours qui ne peut tout simplement pas se limiter à un « bleu », un « blanc », un « rose », un « vert ». La plume de Théophile Gautier dans les extraits en amont présente au lecteur des tonalités nouvelles, particulières et bien plus complexes que la simple couleur primaire ou secondaire et surtout, des tableaux où le chromatisme a un rôle d’acteur dynamique au centre de la scène.

La synesthésie

Théophile Gautier réussit à « peindre des tableaux » grâce à son utilisation des multiples savoir-faire scripturaux et artistiques. Il décortique tous les éléments présents dans le paysage qu’il souhaite décrire en soulignant l’interrelation des objets. Cela crée une interconnexion, un lien entre les composants qui constituent alors la toile, formant une unité. La particularité du savoir-faire de Théophile Gautier est justement d’arriver à donner une dynamique à ces « tableaux de la vie » en offrant une image qui ne laisse rien de côté. La lumière, le chromatisme, les plans, les objets, les reliefs, les matières concourent à décrire de manière exhaustive l’objet. Un des points particuliers, qui permet à l’œuvre de prendre vie et au lecteur une intelligibilité, une conscience du signifié, est l’attention que Théophile Gautier porte pour les matières, les reliefs, les sons qui titillent les sens. Pour cela, il utilise la synesthésie. L’exemple ci-après propose une illustration où la vue et l’ouïe sont parties intégrantes du tableau :

D’autres fois, c’est l’azur qui domine et colore un grand espace ; plus loin sous un rayon de soleil, l’eau brille comme du vif-argent, et si le vent la frise, c’est un clapotis lumineux, fourmillement diamanté qui vous éblouit⁷⁹.

On retrouve, en effet, la vue pour les éléments chromatiques et lumineux. L’ouïe est sous-entendue à travers l’action du vent, le « clapotis » et le « fourmillement ». Ce

⁷⁹ *LVDL*, p. 126.

sens est amplifié par l'utilisation de l'hypallage puisque les termes liés à l'eau sont associés à la luminosité. De plus, l'isotopie de la lumière, de la brillance accroît aussi la sensation d'aveuglement qui affecte alors la perception physique. La lecture de ces simples mots induit une réaction du lecteur, alors en emphase. L'ekphrasis permet de peindre un « tableau » qui implique les sensations, ce qui permet, par conséquent, une immersion du lecteur dans la toile. Il ne s'agit pas de regarder ce qui se présente à la vue, il s'agit de vivre la situation, d'entrer dans les profondeurs et les méandres de l'œuvre présentée, de l'écouter, de la toucher, de la sentir.

Théophile Gautier décrit, souvent du point de vue géologique et biologique, la diversité des surfaces, des reliefs, des matières etc. Par exemple pour l'herbe, on retrouve les termes « gazonnées », des « verts veloutés », « un vert de velours », « verdie de mousse⁸⁰ », etc. La terminologie induit des sensations différentes. Par exemple, une « immense pièce de velours vert chiffonné⁸¹ » donne l'idée d'une douceur tactile aux reliefs nombreux mais à la forme adoucie. De même, un « gazon en manière de tapis de billard⁸² » souligne une herbe méticuleusement tondue, ou un prés laissé à la merci du bétail et qui au toucher devrait peut-être piquer un petit peu. Encore, en montagne, la superficie change selon l'altitude, les caractéristiques géologiques et naturelles. Lorsque Théophile Gautier écrit « dans une étoffe chiffonnée, scintillaient ça et là à travers le plissement des pentes, de brusques égratignures d'argent⁸³ », l'image produite est soulignée à travers des termes tels que : « étoffe chiffonnée », « plissement » et « égratignures ». Ces éléments font partie du procédé stylistique. Ils permettent d'appréhender la sensation tactile grâce à l'illustration d'une irrégularité prononcée de la surface. On retrouve une superficie faite de multiples pics et creux. Tout cela est accentué, de surcroît, par le terme « égratignures » qui amplifie une surface qui semble grattée, griffée, striée : le contraire total d'un aspect lisse. La reconnaissance tactile de la surface est soulignée par la récurrence des termes qui indiquent le relief : on a trois termes qui explicitent le phénomène d'irrégularité géologique dans une seule et même phrase. On peut, de plus, envisager la différence des éléments qui constituent le relief. Il semble que les surfaces des côtes soient plus suaves, adoucies puisqu'on parle « d'étoffe » que

⁸⁰ *LVDL*, pp. 48, 75, 105, 136.

⁸¹ *LVDL*, p. 92.

⁸² *BEH*, p. 14.

⁸³ *LVDL*, p. 57.

l'autre côté du versant, aux allures plus « violentes » puisqu'on parle « d'égratignures ».

Le passage qui suit est intéressant car il offre une assimilation de l'élément lumineux à l'intérieur du corps, presque comme *la déréalisation* développée par Julien Gracq. Les termes ne sont pas nombreux mais la progression de l'extérieur vers le ressenti physique est digne d'intérêt puisqu'elle permet d'envisager une sensation intérieure :

Les rayons du soleil ne pénétraient pas encore jusque-là [...] et le passage était baigné d'une ombre transparente légère. Des glacis violets s'étendaient sur les verdure froides, toutes frissonnantes de rosée nocturne ; les murailles de rochers semblaient drapées d'une immense gaze [...] et les anfractuosités s'amassaient comme une fumée l'air bleu du matin. Au-dessus de la ligne sombre des sommets se déployait un ciel laiteux, nacré, presque blanc, pareil à ses premières teintes de lavis que les aquarellistes jettent sur le bristol. On y sentait comme une vibration de lumière ascendante qui rappelait le trémolo de violons dans *Le lever de soleil* de Félicien David⁸⁴.

Le spectacle présenté souligne une progression, une gradation et il semble percutant d'envisager les trois étapes qui mènent à l'emphase de la vibration lumineuse : la pénétration, le frisson, la vibration. On retrouve une personnification lorsqu'il parle de la nature « frissonnante [s] de rosée qui laisse envisager ce transfert sensoriel qui peut être appréhender comme un hypallage puisque le contexte et le spectateur semblent se fondre dans la scène. En outre, le cycle du jour et de la nuit est présenté dans sa progression temporelle à travers : « la rosée nocturne, l'air bleu du matin, les premières teintes de lavis et le lever de soleil ».

Par ailleurs, l'air a une place importante dans ce tableau qui permet le lien entre l'énergie extérieure, le paysage alentour et l'homme. Cet aspect-là est souligné par la transparence qui accroît le lien cosmique et atomique intangible du vide, de l'air et de l'atmosphère.

Encore, alors qu'il est en Algérie, il décrit un étal de boucher et ses dires provoquent chez le lecteur une sensation, qui peut être à la limite du dégoût, cela rien qu'à la lecture du passage :

⁸⁴ *LVDL*, pp. 146-147.

Les têtes de moutons à l'œil vitreux et aux narines pleines de caillots pourpres gisent là empilées dans toute l'horreur de la tuerie. Les poches de fiel accrochées à des clous verdissent le mur de leur suint amer, des quartiers saigneux se balancent au plafond, des poumons, auxquels pend encore un bout de trachée-artère, épanouissent leurs lobes poreux comme des éponges roses ; et le boucher, à l'air truculent, les bras rouges jusqu'aux coudes, sous ce dôme de chair ruisselante, tranche et dresse la viande, disloque les membres, divise et rompt les os selon les demandes des pratiques, qui sont ordinairement de jeunes garçons ou de vieilles Nègresses, les Moresques ne sortant pas pour aller aux provisions⁸⁵.

La lecture peut entraîner un certain haut-le-cœur lorsque le chromatisme énoncé est de l'ordre du « jaune », du « vert » qui rappelle le fiel, le suint. L'adjectif « amer » accroît cette sensation générale de malaise et touche les sensations olfactives et gustatives. En outre, lorsqu'il écrit « l'horreur de la tuerie » et qu'il continue par lister les organes dont certains sont rarement exposés dans les devantures des bouchers en Occident, une sensation étrange envahit le spectateur. De même, l'omniprésence du sang à travers des « caillots pourpres », l'adjectif « saigneux », la comparaison à « des éponges roses », la métonymie « les bras rouges », l'expression « chair ruisselante » donne au tableau la prédominance de ce chromatisme. Cela induit l'odeur des boucheries en général. Encore, il existe une certaine verticalité de la scène puisque certains éléments sont accrochés au mur, d'autres pendent et d'autres coulent ou ruissellent. La sensation de liquide amplifie la vision de la « tuerie ». À noter que l'épanouissement énoncé a des allures d'oxymore qui révèle une tonalité chromatique plus suave puisqu'il s'agit d'un « rose » dans cet amas de « rouges ».

Ce passage est donc éloquent car grâce à l'hypotypose qui analyse chaque détail du tableau, le lecteur devient voyageur et se retrouve devant l'étal du boucher en train de subir le contexte sensoriel.

Pour conclure, la synesthésie apporte une valeur ajoutée aux paysages décrits par Théophile Gautier puisqu'ils permettent une implication du « lecteur-voyageur » qui ne regarde pas de loin la scène dans sa neutralité, il la vit, il en fait partie. De même, la précision des éléments rendue possible par la synesthésie offre plus de détails, plus

⁸⁵ VA, p. 54.

de nuances que ce soit aux paysages mais aussi au niveau sensoriel. Cette figure de style ne s'arrête donc pas à la superficie mais permet la définition de la matière et de son essence ainsi que de l'invisible sensoriel.

VIII. Les procédés artistiques et techniques

Les contrastes

Les contrastes permettent des distinctions chromatiques en lien avec le coloris mais aussi avec l'objet représenté et ils sont indissociables des jeux de la lumière et de l'ombre. Les contrastes sont, en général, une différence de couleur qui va faire ressortir l'une et/ou l'autre couleur. Deux points sont importants pour appréhender les contrastes : les contrastes par les couleurs ainsi que l'ombre et la lumière dont les clairs-obscur de Rembrandt, de La Tour et du Caravage ont offert de merveilleux exemples. Selon Eugène Chevreul, chimiste français, « une couleur ne peut-être déterminée qu'en fonction des couleurs de son environnement ».

Les contrastes offrent une mouvance au tableau, différents niveaux de profondeur, différents types de couleurs dans un rapport de clarté et d'obscurité, de vivacité et de pâleur, d'épaisseur, de légèreté, de matité, de brillance, de nuances, des tons unis ou agrémentés de touches contrastées, etc. L'extrait qui suit souligne bien la primauté du contraste et le résultat visible qui en résulte notamment du point de vue du relief, à travers la lumière :

Le relief, la texture, le modelé, l'intensité,... tous ces effets sont obtenus seulement par la mise en place de l'ombre et de la lumière, déterminants pour le rendu final. Ce sont ces contrastes qui donnent vie à une œuvre. [...] Plus le contraste est élevé entre l'ombre et la lumière, plus le relief est marqué¹.

Il s'ensuit que les contrastes sont toujours en lien avec la lumière et l'ombre et leur importance est capitale puisque ce sont eux qui donnent de la profondeur, des reliefs, du chromatisme, en y ajoutant, de surcroît, une certaine dynamique. De même, l'orientation de la lumière est à la base du résultat final puisque c'est elle qui va créer l'ombre.

Au niveau des contrastes par les couleurs, la luminosité s'acquiert selon la « Loi du contraste simultané des couleurs² » qu'Eugène Chevreul a attestée en 1839. Il s'agit de l'importance des couleurs complémentaires, c'est-à-dire qu'elles sont

¹ *Ibidem.*

² Définition tirée du site *Technique de peinture.com*.

diamétralement opposées si l'on regarde un cercle chromatique qui représente toutes les couleurs du prisme dans leur continuité de nuances. Les couleurs complémentaires mettent ainsi à la lumière les trois couleurs primaires. En effet, par exemple, la couleur complémentaire du vert est le rouge. Le « vert » étant composé de « bleu » et de « jaune », avec le « rouge » qui l'accompagne, on a les trois couleurs primaires réunies dans un espace proche, ce qui illumine le tableau.

Parfois, lorsque l'on regarde une œuvre d'art, il n'est pas toujours facile de distinguer les nuances chromatiques qui soulignent par exemple l'ombre ou la lumière. Toutefois, même si elle n'est pas toujours visible au premier regard, la complémentarité des couleurs est fréquemment présente. On retrouve ainsi l'idée de transparence colorée que Théophile Gautier utilise pour favoriser les reflets, les nuances et les contrastes comme par exemple lorsqu'il dépeint une « ombre azurée³ ».

Théophile Gautier joue avec les contrastes, souvent dans sa position de peintre qui excelle dans des « tableaux » à l'harmonie chromatique incontestable. De même, il expose la réalité telle qu'elle est, sans l'adoucir, sans l'embellir en présentant tout simplement ce qu'il voit. Si la nature est souvent en harmonie, puisque c'est l'œuvre du divin : le « Grand Maître » de la création, il n'en est pas toujours de même pour les œuvres issues de la main de l'homme. On peut être bien loin des règles de l'art, de l'harmonie, du bon goût. À noter néanmoins, que lorsque le poète arrive en Belgique, il souligne que le paysage ressemble à une peinture à l'huile de qualité moyenne. Il émet alors l'hypothèse de pouvoir avoir un regard biaisé de la réalité à cause de l'habitude d'admirer les peintures des grands maîtres. Ce positionnement ne se reproduira plus dans les récits analysés pour cette étude⁴.

Ainsi, dans l'exemple qui suit, l'animal de compagnie porte les couleurs du contraste puisqu'elles sont complémentaires mais l'intensité des tonalités dérange indubitablement Théophile Gautier. Cette vision qui l'offusque peut être élargie aux propriétaires de l'animal qui semblent n'avoir aucune harmonie et cela donne à la scène un aspect burlesque :

C'étaient deux femmes de vingt-neuf à soixante ans, avec des chapeaux extravagants, des manches violentes, des frisures

³ VA, p.34.

⁴ BEH, p. 13.

hors de proportion, des nez insociables, et le plus cannibale et le plus odieusement criard de tous les perroquets verts mélangés de rouge qui ait jamais fait le désespoir d'un honnête homme, prisonnier dans un coupé⁵.

La tonalité criarde et le mauvais goût deviné des compagnes de voyage laisse envisager un tableau peu commun où les règles de bienséance en matière vestimentaire et certainement aussi de savoir-être semblent bafouées. D'ailleurs, peut-être que ce qui choque, ce n'est pas tant la couleur du perroquet, mais plutôt sa présence, dans un habitat qui n'est pas le sien. On comprend malgré tout, d'après les multiples récits qu'il a faits, que Théophile Gautier n'est pas un amant des tons criards.

Par ailleurs, à partir d'un seul élément chromatique, celui du perroquet, il est possible d'appréhender le chromatisme environnant et la situation globale. En effet, Théophile Gautier énonce implicitement de multiples contrastes : celui de la liberté de l'animal et le confinement des personnes dans la diligence puisque l'animal est libre et l'auteur « prisonnier ». Encore, on retrouve le contraste de « l'honnête homme » et ces compagnes qui semblent « hors normes » en dehors des règles et auxquelles, il n'est même pas possible d'attribuer un âge. L'énonciation du mot « insociable » dans un contexte de promiscuité, de possible sociabilité accroît le contraste, lui-même amplifié par la présence de l'animal et de l'Homme contrasté encore par la différence des sexes. Le paradoxe est latent, palpable puisque le « vert » et le « rouge » sont opposés et complémentaires à la fois.

Dans les récits de Théophile Gautier, l'utilisation du chromatisme et donc des contrastes est récurrente. Globalement, on retrouve le contraste du noir, du sombre et du blanc qui rappelle les photographies en noir et blanc des frères Bisson. Comme on l'a énoncé en amont, les contrastes permettent la profondeur, le relief. Ainsi, les paysages enneigés de Saint-Pétersbourg et ceux alpestres avec leurs ravins, leurs « égratignures », leurs irrégularités, leurs hauteurs sont le lieu idéal de l'expression des différents niveaux terrestres et de l'irrégularité de la surface. Dans ce sens, la nature obscurcit le tableau à travers par exemple : « le vert noir des sapins », « le vert sombre, presque noir », des « taches de mousses sombres », la « noire verdure ⁶ ». Lorsqu'il est à Saint-Pétersbourg, il écrit « dans l'épaisse poussière blanche [...] un

⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁶ *LVDL*, pp. 82-83, 92, 108, 155.

nombre à peu près égal de chiens noirs ou paraissaient tels par le contraste des tons⁷ ». Cet exemple est probant puisqu'il met à la lumière, la possible transformation des tonalités influencées par le chromatisme environnant qui modifie la perception. Cela souligne une perception en noir et blanc d'une réalité plutôt sombre et claire où la différence est tellement marquée que la vision en est faussée et simplifiée par des opposées chromatiques. Il parle aussi explicitement du « contraste du clair et de l'ombre⁸ ». La description qui suit est joliment énoncée puisque pour souligner la luminosité qui se tarit, il écrit : « l'ombre avait enveloppé de ses plis le blanc massif d'Alger⁹ ».

En outre, la luminosité favorise les contrastes et permet des touches subtiles de lumière. On retrouve aussi les tonalités sombres agrémentées d'argenté, de brillance comme par exemple lorsqu'il écrit : « sur le fond sombre des coteaux pailletés ça et là d'étincelles d'argent¹⁰ », « l'ombre trouée de rayons¹¹ », « une ombre pailletée¹² ». Pour ce qui est vestimentaire, « l'or », et « l'argent » contrastent les couleurs en y apportant de la luminosité. On retrouve à plusieurs reprises des velours de couleur rouge, bleue, noire, écarlate, verte qui sont adoucis de « bande d'or », de « galon d'or », de « broderies d'or », de « boutons d'argent¹³ ».

Par ailleurs, la couleur dans une optique d'harmonie et de douceur utilise la complémentarité du chromatisme. Ainsi, en Russie, on retrouve le « gris », le « bleu » et le « blond » qui sont propres à la physionomie des Russes. Théophile Gautier aime cette association qui d'ailleurs met en avant des couleurs complémentaires. Il écrit : « le bleu semble être leur couleur favorite ; il va bien à leur teint blanc et à leurs cheveux blonds¹⁴ ». Encore, alors qu'il est en Algérie, il présente un tableau tranchant en matière de couleur dont les contrastes sont forts mais harmonieux grâce à la complémentarité : « des nègres aux yeux jaunes, aux lèvres violettes dont la peau luisante miroitait à la lumière comme du métal poli¹⁵ ».

⁷ *STP*, p. 44.

⁸ *LVDL*, p. 148.

⁹ *VA*, p. 41.

¹⁰ *Ibidem*, p. 34.

¹¹ *LVDL*, p. 93.

¹² *VA*, p. 64.

¹³ *STP*, pp. 28, 33.

¹⁴ *Ibidem*, p. 26.

¹⁵ *VA*, p. 45.

Il peut aussi y avoir un contraste au niveau de la matière comme lorsqu'il écrit alors qu'il est en Algérie : « les eaux troubles se distinguent dans la limpidité du courant¹⁶ ». Encore, il joue du contraste de l'Orient et de l'Occident en dépeignant la couleur des vêtements aux matières différentes : « le mantelet noir de la Parisienne effleure en passant le voile blanc de la Moresque¹⁷ ». Ce jeu de tissu, de légèreté offre un joli tableau en noir et blanc souligné par la synesthésie offerte par les matières sujettes à la vue et au toucher.

Parfois, le contraste est sous-entendu, induit par la description que Théophile Gautier en fait. D'autres fois, il le souligne volontairement pour amplifier les différences dont l'exemple qui suit est probant puisque le contraste a lieu à différents niveaux :

Ce sont des tons d'améthystes et de saphir, des verts d'aigue-marine, les blancs d'argent et de perle, des roses d'une fraîcheur idéale qui contrastent avec des bruns sombres, des verts veloutés, des noirs profonds et violents, toute une série d'effets irréductibles aux moyens de l'homme¹⁸.

En effet, les différentes tonalités sont l'expression même de la variété, de la diversité qui permettent donc d'offrir des contrastes chromatiques aux tableaux à travers : la distinction entre les coloris clairs et sombres ; le contraste entre la douceur et la violence, la fraîcheur induite par la vivacité et l'opacité induite par la matité ; celui de la surface réfléchissant versus la profondeur qui engloutit la lumière.

Cela est possible grâce à l'utilisation d'un chromatisme précieux et de l'irisation prismatique sous-entendue par les cristaux, le métal et la nacre. On a ainsi, d'un côté, les couleurs de l'arc-en-ciel et de l'autre, les tonalités des abîmes à travers l'obscurité dont le velours souligne une opacité et une épaisseur impénétrables pour la lumière.

À noter que lorsque l'obscurité est empreinte de lumière, le contraste est moins marqué, comme c'est le cas dans l'exemple qui suit : « dans une ombre transparente, légère, glacée de lilas, qui contrastait heureusement avec les portions illuminées, et n'avait pas cette froideur qu'on peut souvent reprocher aux paysages alpestres¹⁹ ». Ainsi, Théophile Gautier souligne le contraste en le nommant de manière explicite. L'ombre a une consistance de voile, au poids de plume et la nuance « lilas » amplifie

¹⁶ *Ibidem*, p. 23.

¹⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸ *LVDL*, p. 48.

¹⁹ *Ibidem*, p. 60.

l'idée des foyers de lumière qui se répandent implicitement sur la totalité. On ne retrouve d'ailleurs pas les tons énoncés dans l'exemple précédent qui soulignent l'obscurité opaque et abyssale.

Bref, le but n'est pas de répertorier tous les contrastes puisque la réalité est faite de contrastes qui sont omniprésents. L'intérêt des œuvres de Théophile Gautier est qu'il joue avec ce procédé artistique et linguistique en l'appliquant à divers contextes. Le contraste peut-être l'expression d'un clair-obscur, du noir et blanc, des couleurs complémentaires mais aussi des couleurs tout simplement dans leur association comme lorsqu'il parle par exemple de « maisons zébrées de blanc et de rouge²⁰ », d'« une blancheur éblouissante, tranchant avec netteté sur le bleu du ciel²¹ ». Le contraste peut être le fruit d'une multitude de distinctions, discriminations, antagonismes, dissonances, disparités qui, paradoxalement, accroissent le clivage et renforcent un tout qu'ils composent.

Le clair-obscur

La lumière et l'ombre sont au centre de l'attention de Théophile Gautier qui ne peut retranscrire le réel sans ces deux éléments. D'ailleurs, les œuvres étudiées dans cette étude mettent en exergue de nombreuses occurrences qui illustrent les jeux de la lumière et de l'ombre²². Cela va de pair avec sa formation artistique et son goût pour l'art.

Du point de vue artistique, le clair-obscur indique : « l'art de distribuer dans un tableau les nuances de la lumière contrastant avec un fond sombre ». On parle par exemple de « clair-obscur Rembranesque²³ ». De même, le clair-obscur peut aussi par extension signifier : « une lumière tamisée, diffuse, crépusculaire » comme c'est le cas, lorsque Balzac écrit dans son œuvre *Ursule Mirouët* : « deux bougies éclairaient la table, tout en laissant la chambre dans le clair-obscur²⁴ ». Littéralement, le clair-obscur est un oxymore et cela induit des tonalités contrastées, aux contours poreux entre la clarté et l'obscurité.

²⁰ *BEH*, p. 41.

²¹ *VA*, pp. 46-47.

²² Se reporter à la partie sur le chromatisme pour l'analyse de ces éléments.

²³ Définition provenant du site internet du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales
URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/clair-obscur>.

²⁴ Honoré de BALZAC, *Ursule Mirouët*, Paris, les Bibliophiles de l'originale, 1843, p. 86.

Ainsi, alors que Théophile Gautier est dans les Alpes, il imagine un décor « pour la fonte des balles du *Freischütz*²⁵ » qui illustre bien le clair-obscur. L'extrait ci-après expose le jeu de l'ombre et de la lumière à travers, les ombres, le reflet de la lumière de la lune et du feu avec des tonalités sombres et rougeâtres :

Faites lever le disque livide de la lune entre les aiguilles noires des sapins, allumez au fond des ombres mystérieuses du ravin quelques prunelles de hiboux, disposez un feu de broussailles sur quelques roches plates dont les reflets rougeâtres luttent avec la lueur blanche de l'astre nocturne, et vous aurez un magnifique décor pour la fonte des balles du *Freischütz*²⁶.

La présence du feu donne par ailleurs au tableau une dynamique ainsi qu'une atmosphère mystérieuse où se mêlent les profondeurs et la superficie, la main de l'homme à travers le feu en contraste avec la nature sauvage symbolisée par le hibou, l'astre, le ravin et les sapins. Le clair-obscur issu d'un éclairage tamisé octroie à la scène une valence fantasmagorique amplifiée par l'élément du feu.

De même, Théophile Gautier fait de manière assez récurrente des références directes aux jeux de la lumière et de l'ombre. Ainsi, par exemple en parlant du lac Léman, il dit : « admirons les jeux que la lumière et l'ombre produisent à sa surface²⁷ ».

Il écrit : « les assises des rochers, les plis des ravins, les escarpements abrupts, les formes si variées et si bizarres de la montagne s'accusèrent par le contraste du clair et de l'ombre²⁸ ». On ne retient que quelques exemples qui ont pour dessein d'illustrer l'importance du clair-obscur dans la vision que se fait l'auteur à travers notamment la restitution des paysages qu'il dépeint. L'exemple qui suit est particulièrement intéressant puisque les jeux de la lumière et de l'ombre sont garants de l'unicité des paysages. Dans ce sens, chaque réalité ne peut ressembler à une autre même si les éléments sont similaires et qu'une monotonie semble les illustrer car la lumière est unique, changeante, malléable et elle seule transforme le réel de manière continue :

Il est bien difficile de rendre sans monotonie ou sans redites
une route à travers ces paysages, qui se composent toujours

²⁵ Il s'agit d'un opéra de Carl Maria von Weber.

²⁶ *LVDL*, p. 76.

²⁷ *Ibidem*, p. 125.

²⁸ *Ibid.*, p. 148.

des mêmes éléments, mais combinés avec cette variété infinie de lignes, d'aspects, d'accidents, de jeux de lumière et d'ombre se modifiant à toute heure du jour, qui fait qu'une montagne ne ressemble pas à une autre montagne²⁹.

La technicité artistique

L'intérêt que Théophile Gautier a pour l'art est indubitable et se traduit par des allusions à des artistes tels que les peintres Snyders, Wœninex, Camille Roqueplan, William Wyld, Eugène Isabey, de Dietrich, Calame, Rubens, Breughel de Paradis et particulièrement Bisson, Rembrandt et Turner.

Théophile Gautier a une admiration particulière pour Rembrandt que l'on peut peut-être expliquer par son prodige en matière de clair-obscur et l'importance de la lumière et de l'obscurité pour Théophile Gautier.

Le passage qui suit souligne l'attrait de Théophile Gautier pour l'artiste qui témoigne d'une maîtrise artistique extraordinaire puisqu'il peut, selon lui, peindre une situation quelconque en l'éclairant de son coup de pinceau et la rendre majestueuse : « pour vous troubler vous rendre rêveur toute une journée il lui suffit d'un vieux bonhomme se soulevant de son fauteuil, et d'une étoile scintillante sur un fond noir³⁰ ». Rembrandt est défini comme un artiste pouvant transmettre le mystérieux, le fantastique, l'ombre et l'épouvante de possibles cauchemars³¹. C'est pourquoi, à chaque fois que l'occasion de décrire un contexte de ce type se présente, Théophile Gautier fait des allusions au peintre.

Il écrit même : « Rembrandt dans ses eaux-fortes les plus noires, n'a rien imaginé de plus bizarrement sinistre³² », tant le paysage est lugubre et noir. L'extrait qui suit illustre bien la prédisposition du peintre pour le sinistre et offre un tableau lugubre où le clair-obscur est roi :

Les maisons, à étages surplombant comme des escaliers renversés, se touchaient souvent par le haut, interceptant la faible lueur du ciel nocturne ; certains passages étaient voûtés et comme souterrains, et nos ombres projetées par la clarté tremblante de la lanterne, vacillaient sur des pans de murs éraillés, sur de vieilles portes cadencées en portes de prison,

²⁹ *LVDL*, p. 149.

³⁰ *BEH*, p. 138.

³¹ *Ibidem*, p. 134.

³² *VA*, p. 44.

comme dans ces bizarres et fantastiques eaux-fortes de Rembrandt où la réalité prend les formes du cauchemar. Nous marchions au milieu de la jaune pénombre du fanal, ayant derrière nous et devant nous l'obscurité la plus opaque³³.

Encore, alors que Théophile Gautier se trouve dans un chalet pour déjeuner, il souligne la singularité chromatique de Rembrandt et sa capacité en matière de clair-obscur, qu'il décrit de manière très poétique par l'extrait ci-après :

La pièce où l'on nous servit était toute boisée de mélèzes d'un ton brun et fauve que Rembrandt eût volontiers donné pour fond à une de ses figures, qui reçoivent un soufflet de lumière sur une joue et un baiser d'ombre sur l'autre³⁴.

On retrouve les tonalités fauves, brunes, l'ombre et la lumière. Le tout est amplifié par la simple allusion au peintre et le contexte général de chalet fait en bois souligne ce même chromatisme. De même, lorsqu'il est en Algérie et qu'il dépeint « un taudis arabe », il parle de couleurs qui n'ont été reproduites que par Rembrandt et de Dietrich et qui auraient fait « tomber en extase Eugène Isabey » : « les murs sont culottés, par une fumée perpétuelle, de glacis de terre de Sienne, de momie ou de bitume, comme il n'en existe que dans les tableaux de Rembrandt et de Dietrich ; un reflet de feu livrant bataille à un rayon de soleil, éclaire un angle de l'antre³⁵ ».

Au fil des récits, le lecteur est instruit en matière de chromatisme. En effet, Théophile Gautier fait des liens avec certains artistes comme lorsqu'il écrit : « ce joli vert pomme dont Camille Roqueplan et William Wyld attrapent si bien la nuance³⁶ ». Cela permet de bien définir le coloris puisque l'artiste renvoie à la particularité chromatique énoncée : c'est la marque de l'artiste.

De même, il définit de manière technique certains mélanges et coloris pour que le lecteur puisse envisager la couleur dans sa complexité. Il écrit ainsi pour définir un « vert » qui n'existe pas malgré la riche palette chromatique :

Le vert de Scheele, le vert minéral, tous ceux qui peuvent résulter des combinaisons du bleu de Prusse avec le jaune d'ocre, de chrome de Naples, du mélange de l'indigo et du

³³ VA, p. 93.

³⁴ LVDL, p. 181.

³⁵ VA, p. 66.

³⁶ BEH, p. 127.

jaune indien, le vert Véronèse aux matités glauques, le vert prasin, ne pourraient rendre cette qualité de vert, que nous appellerions volontiers vert de montagne et qui passe du noir velouté aux nuances vertes les plus tendres.³⁷

L'énumération des couleurs souligne, en outre, la technicité chromatique de Théophile Gautier qui énonce et liste les variantes des tonalités jaunes, vertes et bleues dont il connaît bien les nuances.

Par ailleurs, la description du tableau *La Garde de nuit* de Rembrandt donne lieu à plusieurs pages où Théophile Gautier retrace l'histoire, fait des hypothèses et fait une parenthèse artistique explicite. Le lecteur accède ainsi à des connaissances historiques et artistiques. Encore, à plusieurs reprises, il illustre la transparence à travers des techniques comme le lavis, le glacis, les *watercolours*. L'exemple qui suit, alors qu'il est dans les Alpes, est probant :

Des glacis violets s'étendaient sur les verdure froides, toutes frissonnantes de rosée nocturne ; les murailles de rochers semblaient drapées d'une immense gaze, et dans les déchirures, les ravines les anfractuosités s'amassait comme une fumée l'air bleu du matin. Au-dessus de la ligne sombre des sommets, se déployait un ciel laiteux, nacré, presque blanc, pareil à ses premières teintes de lavis que les aquarellistes jettent sur le bristol³⁸.

Le lavis donne cette idée de transparence et de teinte particulière puisque le coloris est délavé, estompé, « juteux » et que l'élément aqueux fait partie de la couleur. De même le glacis est une technique particulière qui permet de nuancer plusieurs couleurs en les superposant, sans les mélanger. Le rendu est unique et s'obtient grâce à l'effet de transparence des différentes couleurs.

Il parle aussi de « teinte neutre avec laquelle les aquarellistes ébauchent leur dessous³⁹ » pour rendre compte de la transparence de l'eau du lac Léman et des multiples nuances qui s'y retrouvent, tout cela, à travers le jeu de l'ombre et de la lumière. Il souligne la maîtrise de Turner en matière d'aquarelle et l'admiration qu'il a pour lui lorsqu'il écrit :

³⁷ *LVDL*, pp. 91-92.

³⁸ *Ibidem*, pp. 146-147.

³⁹ *Ibid.*, p. 126.

Il y a des moments où, en regardant vers Genève à travers un léger embrun⁴⁰, le ciel et le lac se confondent dans des tons laiteux et nacrés d'une délicatesse idéale, que Turner aurait seul put rendre avec la magique transparence de ses *watercolours*⁴¹.

En outre, Théophile Gautier justifie son voyage en Belgique et en Hollande car il souhaite rencontrer de son vivant les modèles qui font la spécificité de l'œuvre de Rubens : il cherche « la femme blonde ». Il écrit ainsi :

C'est une idée qui m'est venue au musée, en me promenant dans la galerie de Rubens. La vue de ces belles femmes aux formes rebondies, ces beaux corps si plein de santé, toutes ces montagnes de chair rose d'où tombent des torrents de chevelures dorées, m'avait inspiré le désir de les confronter avec les types réels⁴².

De plus, il offre un tableau où les tons dorés sont maîtres. Il fait un parallèle avec la « blonde atmosphère » que Decamps et Marilhat ont la capacité de peindre et transmettre grâce à leurs « merveilleux effets ». Il décrit, alors qu'il est en Algérie, un paysage particulièrement poétique qui illustre bien cette atmosphère :

Il était six heures du soir environ, la chaleur avait perdu de sa force et une légère brume de poussière dorée cerclait l'horizon. Ce brouillard sec, dont les atomes scintillent dans les rayons obliques du couchant sert de vapeur aux pays chauds et leur fait, à de certains instants, cette blonde atmosphère dont Decamps et Marilhat ont tiré de si merveilleux effets⁴³.

Par ce qui précède, on peut envisager la plume aguerrie de Théophile Gautier qui, grâce au jeu des matières, des éléments tels que la vapeur, la brume la poussière, les atomes, le brouillard ainsi que, l'idée de chaleur, les rayons, le couchant, la scintillation, souligne un chromatisme doré et une légèreté qui octroie à la totalité du tableau une atmosphère particulière. La singularité de ce tableau est la fragmentation

⁴⁰ Un embrun est une poussière de gouttelettes formée par les vagues qui se brisent, et emportée par le vent.

⁴¹ *LVDL*, p. 126.

⁴² *BEH*, p. 8.

⁴³ *VA*, p. 75.

de l'élément doré en de multiples matières et éléments jusqu'à l'infiniment petit relevant des nanoparticules atomiques.

En outre, le passage qui suit fait un parallèle entre les « violentes esquisses » de Decamps et *la Garde* ou *la Ronde de nuit* de Rembrandt, pour souligner le prodige du clair-obscur et les paradoxes qui en font un génie. Ce passage est d'autant plus probant qu'il démontre le positionnement de Théophile Gautier en tant que critique d'art. L'utilisation du jargon artistique et sa subjectivité en matière d'art ainsi que l'analyse qu'il produit sont éloquentes :

Ce que Rembrandt en a tiré de vraiment prodigieux ; jamais la furie d'exécution ne fut poussée plus loin ; c'est une témérité de brosse, une folie d'empâtements dont les plus violentes esquisses de Decamps ne donnent même pas une idée lointaine ; des broderies d'or sont modelées en plein relief, des doigts en raccourci enlevés d'un seul coup. Certains nez sortent positivement de la toile. Chose étrange et qui fait le génie de Rembrandt, cette exécution d'une brutalité incroyable est en même temps d'une délicatesse extrême ; c'est de la finesse à coups de pied et à coup de poing ; mais telle que jamais les plus précieux n'ont pu y arriver ; de ce chaos de touches heurtées, de ce tumulte d'ombres et de clairs, de ces tas de couleurs jetées comme au hasard, résulte une harmonie souveraine.

Rembrandt, l'homme qui s'est le moins soucié assurément des Grecs et des Romains, et dont la puissante trivialité ne recule devant aucune des misères de la nature, n'est pas pour cela dénué de style et d'idéal, comme on pourrait le croire : par l'accent singulier qu'il donne aux objets même les plus fidèlement imités, la bizarrerie romanesque de ses ajustements, l'expression pensive et profonde de ses têtes les plus empreintes de laideur, il arrive à une certaine beauté monstrueuse qu'on sent mieux qu'on ne peut la rendre. Un caractère formidable règne dans sa peinture et la rehausse au niveau de tous les chefs-d'œuvre⁴⁴.

Ce passage met sur un piédestal Rembrandt dont la particularité est basée sur les contrastes qui font sa singularité et dont son art peut être résumé par l'oxymore « beauté monstrueuse ».

⁴⁴ *BEH*, pp. 137-138.

Bref, l'intérêt de ce chapitre est de démontrer de manière brève, sans être exhaustif, certaines digressions techniques liées à l'art dont Théophile Gautier agrémente ses écrits pour parfaire l'idée des paysages qu'il décrit. En effet, l'énonciation même de certains auteurs rappelle à l'imaginaire collectif, certaines techniques, particularité des peintres qui peuvent aider le lecteur à se représenter le tableau. En même temps, Théophile Gautier semble avoir des difficultés à se retenir de donner son avis et de faire des rapprochements avec les peintres qui l'ont marqué. Cela est indissociable de sa formation professionnelle en tant que critique d'art. Lorsqu'il est en Belgique et en Hollande, il critique à de nombreuses reprises certaines villes dont les façades ont des couleurs inacceptables et déplore parfois même le type de peinture notamment celle à l'huile. De manière générale, Théophile Gautier semble adorer d'une part, les techniques du clair-obscur et particulièrement Rembrandt et d'autre part, la manifestation de la transparence dans la nature qui superpose des couleurs plutôt pastels qui se rapprochent du lavis, du glacis, des aquarellistes dont il admire fortement Turner.

Les différents plans

Théophile Gautier évoque souvent des distances permettant d'envisager le paysage sous différents points de vue et perspectives. Le contexte alpin, de par sa particularité géologique, offre de multiples possibilités de tableaux de paysages. C'est pourquoi, le positionnement de l'auteur quant à l'idée de perspective sera illustré, tout d'abord, par de nombreux exemples de son ouvrage *Les Vacances du Lundi*. Puis, l'arrivée de Théophile Gautier à Alger sera présentée, afin d'envisager l'« horizon », suivie du voyage qui mène l'auteur en Belgique pour sa description picturale du paysage et enfin, on terminera par une brève illustration de son arrivée à Saint-Pétersbourg où les plans sont envisagés à travers un itinéraire frénétique en trois dimensions.

Dans le lieu commun, il semble évident que le recul puisse offrir une vision différente du réel. On imagine clairement que le lointain puisse subir une certaine nuance, un floutage, un gommage des traits et des coloris qui peuvent se fondre dans une symbiose de reflets ou au contraire, offrir une vision des différences qui seraient invisibles de près puisque l'éloignement offre une image plus ample. De même, au loin, la vision est panoramique, l'horizon plus profond, l'image peut être envisagée à cent quatre-vingt degrés. Au contraire, au premier plan, les détails sont bien plus visibles, la définition plus marquée et chaque élément a sa particularité : la vision de

près scinde le réel de manière à le fragmenter et l'attention est portée sur des éléments spécifiques parfois dissociés du tout.

Toutefois, lorsque Théophile Gautier voit le Mont-Blanc, il explique que la distance est trompeuse, qu'il a l'impression de pouvoir le toucher et qu'il remarque « les moindres accidents de terrain sous les ondulations de la neige⁴⁵ ». Cela démontre que même de loin, le détail des reliefs et matières est visible. On peut l'expliquer par les contrastes présents puisque dans ce même passage, il décrit « ces petits chemins blancs qui rappellent les raies lumineuses rayonnant autour des volcans éteints de la lune ». La lumière, les contrastes concourent ainsi aux distinctions chromatique et géologique.

De même, Théophile Gautier, dans sa réflexion en matière de perspective, souligne dans le passage qui suit la particularité du paysage alpestre dont la duplication fidèle est difficile à cause, d'une part, de sa grandeur et d'autre part, de la verticalité due à la singularité du paysage alpestre qui peut être envisagée par le peu d'éloignement : au pied des montagnes, il est difficile d'avoir une vue de l'horizon. Néanmoins, même de loin cette verticalité semble exister à cause de la structure imposante des montagnes qui remplissent l'espace de leur hauteur, tranchant l'horizon, tel un obstacle pour le regard :

Les montagnes semblent jusqu'à présent avoir défié l'art. Est-il possible de les encadrer dans un tableau ? Nous en doutons, même après les toiles de Calame. Leur dimension dépasse toute échelle ; une légère strie au flanc d'une pente, c'est une vallée ; ce qui paraît une plaque de mousse brune est une forêt de pins de deux cents pieds de haut ; ce léger flocon de brume s'étale en nuage immense. En outre, la verticalité des plans change toutes les notions de perspective dont l'œil à l'habitude. Au lieu de fuir à l'horizon, le paysage alpestre se redresse devant vous, accumulant ses hautes découpures les unes derrière les autres. Ses colorations ne sont pas moins insolites que ses lignes et déconcertent la palette⁴⁶.

Par ailleurs, il souligne, par exemple, le recul, la distance en évoquant la douceur des tonalités lorsqu'il écrit « d'admirables montagnes nuancées par l'éloignement de teintes idéalement suaves ». De même, la visibilité dépend aussi du temps. En effet,

⁴⁵ *LVDL*, p. 68.

⁴⁶ *LVDL*, pp. 47-48.

le brouillard, la brume n'offrent pas la même qualité visuelle. Il souligne dans l'exemple qui suit, les nuances, le floutage dus à l'éloignement ainsi que l'importance de la lumière :

A droite et à gauche se dessinaient des montagnes teintées par le plus ou moins d'éloignement de nuances azurées, gris de lin, violettes, verdâtres ou brunes. Les rayons du soleil vibraient dans l'air pur, et l'atmosphère lumineuse, dégagée de vapeurs, laissait apercevoir les moindres détails à de grandes distances, sans crudité et sans sécheresse pourtant⁴⁷.

De plus, Théophile Gautier exprime explicitement son positionnement face aux représentations et aux plans inhérents, en faisant un parallèle avec les artistes peintres et photographes. Il affirme, en outre, que seule la photographie est capable de restituer la palette offerte par le spectacle de la montagne. L'exemple qui suit est probant puisqu'on y retrouve l'énonciation des différents plans :

Pour l'artiste, il ne peut que faire entrevoir, dernier et sublime plan, la silhouette glacée d'argent d'une montagne dans les fumées bleues du lointain, et c'est précisément là ce qui rend si précieuses les belles épreuves photographiques de MM. Bisson. Bien qu'elles soient admirables, nous ne nous arrêterons pas aux épreuves qui sont prises d'endroits accessibles et présentent des aspects familiers au regard, ne laissant voir les montagnes qu'au second ou troisième plan, adoucies par l'éloignement et l'air interposé, noyées de vapeur ou fantasquement illuminées d'un rayon⁴⁸.

Lorsque Théophile Gautier part pour l'Algérie, il énonce à plusieurs reprises le terme « horizon », lorsqu'il écrit « déjà le mont Ventoux dessine sa croupe à l'horizon lointain » ou encore, en allant vers Marseille en bateau, « bientôt une barre de lapis-lazuli se dessinant avec vigueur à l'horizon, au-dessus des terres plates d'une anse ». Le paysage est plat linéaire, horizontal. Lorsqu'il est sur le bateau *Le Pharamond*, les plans sont présentés à travers l'architecture naturelle et artificielle, il écrit alors : « la montagne, couronnée par Notre-Dame-de-la-Garde, domine la ville et se profile pittoresquement à l'horizon ». Ce passage démontre bien l'importance du recul face à l'objet observé et le contraste entre l'horizontalité de la mer et la verticalité des

⁴⁷ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁸ *LVDL*, p. 48.

hauteurs terrestres. De même, quand il aperçoit Alger au loin, il la décrit grâce au contraste qu'elle représente au niveau du paysage, au dernier plan : « une tâche blanchâtre coupée en trapèze commence à se dessiner sur le fond sombre des coteaux, pailletés ça et là d'étincelles d'argent dont chacune est une maison de campagne : c'est Alger ». La ville est définie comme « un amphithéâtre » avec une verticalité des bâtiments soulignée par des « maisons [qui] semblent avoir le pied sur la tête les unes des autres. Rien n'est étrange pour un œil français comme cette superposition de terrasses couleur de craie ». À noter qu'il précise ce qu'il voit au fur et à mesure qu'il se rapproche de la ville. Il écrit ainsi « quand la distance est moins grande, on finit par discerner dans l'éblouissement général le minaret d'une mosquée, le dôme d'un marabout, la masse d'un grand édifice comme la Kasbah ou la Djenina⁴⁹ ». Par les exemples qui précèdent, on peut remarquer l'importance des plans mais aussi la profondeur que ces derniers représentent puisque les récits de Théophile Gautier offrent des voyages en trois dimensions : on entre dans la scène, on passe de plan en plan, on progresse, on se rapproche des lieux grâce au passage d'un paysage à l'autre, de l'éloignement à la proximité, de l'abstrait vers le concret. Lorsqu'il part en Belgique, il est intéressant de s'arrêter sur le chemin qui l'y conduit lorsqu'il est dans la diligence. En effet, le paysage qu'il décrit se fait à la vitesse du déplacement des chevaux. Ainsi, le panorama que peut voir Théophile Gautier est gêné par les arbres qui passent à toute vitesse et qu'il qualifie de « grillage ». L'extrait qui suit est éloquent puisqu'il présente un paysage avec une organisation picturale des couleurs, des plans et des éléments :

A travers cette espèce de grillage mouvant, apparaissaient des terres labourées, des cultures de teintes différentes, quelques petites maisons avec un filet de fumée, des processions de peupliers, des groupes d'arbres à fruits, et, tout à l'extrême bord, un ourlet bleu, haut de deux doigts ; puis, par-dessus, de grands bancs de nuages gris pommelés, avec des traînées d'azur verdâtre à de certains points du ciel, et des entassements de flocons neigeux, comme une fonte de glace dans une des mers du pôle. Le ciel était très beau, grassement peint, d'une touche large et fière ; quant aux terrains, je les ai trouvés beaucoup moins bien réussis ; les lignes étaient froides, la couleur sèche et criarde : je ne conçois pas

⁴⁹ VA, pp. 24, 31, 34, 35.

comment la nature pouvait avoir l'air aussi peu naturelle et ressembler autant à une mauvaise tenture de salle à manger⁵⁰.

On retrouve les différents plans énoncés de manière implicite dans une optique de verticalité et d'horizontalité, soulignée par la densité des éléments et leur chromatisme inhérent. Par ailleurs, il est intéressant de souligner l'aspect artificiel du paysage que Théophile Gautier présente en mettant en exergue les terres cultivées qu'il accroît par un contour imaginaire grillagé. Dès le début de son voyage, il donne le ton qui souligne la place de l'homme, ses actions, sa domination, sa maîtrise de la nature. De même, ce tableau annonce aussi un ciel qui est rarement azuré et que le lecteur retrouvera au long de son périple. Du point de vue des proportions, le ciel bleu ne dépasse pas « deux doigts », les cultures se distinguent grâce aux contrastes et intervalles chromatiques et le ciel a des lignes épaisses alors que la terre en a de fines.

Par ce qui précède, on peut facilement imaginer avec « des nuages pommelés », un vrai ballet géométrique qui varie les formes : arrondies, carrées, rectangulaires, les lignes verticales et horizontales, les différentes épaisseurs, la couleur suave et la couleur criarde, le beau et le laid, le ciel et la terre : soit une image paradoxale du paysage contrasté.

L'arrivée de Théophile Gautier à Saint-Petersbourg est intéressante du point de vue des plans, de l'organisation du paysage. Il s'attache, en effet, à présenter une sorte d'itinéraire et de présentation pragmatique des éléments qui entourent son véhicule. On retrouve ainsi plus qu'un tableau, un voyage virtuel, en trois dimensions, dans les méandres de la ville russe. Pour illustrer la position, l'orientation, il utilise par exemple des propositions et termes tels que : « gauche », « droite », « de tous côtés » « devant le bureau de visite », « un pont », « deux voies mobiles », « se dresse », « se rejoignent », « au bout du pont », « tout bordés », « en les longeant », « plus loin », « le quai anglais » débouche sur l'angle d'une grande place », « en continuant à suivre la même direction », « au centre d'une dernière place », « l'on passe emporté comme dans un rêve à travers des objets inconnus, voulant tout voir et ne voyant rien⁵¹ », etc. On peut faire un parallèle entre le calme du trajet en Belgique et la frénésie de celui-ci.

⁵⁰ *BEH*, p. 12. On souligne les expressions clés dans le texte.

⁵¹ *STP*, pp. 12-17.

Il est intéressant d'envisager un « film » plutôt qu'un tableau puisque les éléments sont empreints de mouvances et la dynamique ininterrompue reflète les déplacements géographiques et la description des éléments architecturaux qui longent la voirie. La dernière phrase citée souligne notamment la vitesse du déplacement, la multitude d'éléments impossibles à admirer tellement il y en a et globalement, la sensation de passivité de Théophile Gautier dans ce voyage effréné qui montre sa difficulté d'adaptation à la réalité tumultueuse de Saint-Pétersbourg, après une période de calme et de solitude en mer.

Conclusion

Les voyages représentent un thème intéressant du point de vue social, anthropologique, géographique, géologique, historique et moult autres domaines. Cette étude a ciblé l'aspect artistique, notamment chromatique, en lien avec l'aspect littéraire, en particulier scriptural, de l'œuvre viatique de Théophile Gautier. La lecture de ses récits a, en effet, mis à la lumière une multitude de stratégies scripturales et de nombreuses connaissances et procédés artistiques qui illustrent « l'écriture artiste » élaborée par Théophile Gautier et dont le maniement fait la renommée de l'auteur. Le parcours de Théophile Gautier est bien assurément inextricablement lié à ses choix littéraires et artistiques et cela offre au lecteur des textes, des contextes pour appréhender la plume de l'auteur dans la description de ses voyages.

L'intérêt de cette étude était de pouvoir envisager le chromatisme du point de vue artistique et littéraire en se basant sur des récits aux reliefs différents : la montagne et les terres exemptes de sommets ; aux contextes météorologiques contrastés : des environnements pluvieux, chauds et froids et enfin, des réalités culturelles différentes : l'Afrique, l'Asie et l'Europe. Malheureusement, face à la richesse des écrits de Théophile Gautier, il a fallu faire un choix, même s'il est certain que les autres pays, les autres œuvres fournissent des richesses littéraires.

Les œuvres choisies s'organisent de manière intéressante sur l'axe du temps et les durées sont notables ce qui en accroît leur intérêt. En effet, son premier voyage a lieu en Belgique, il y passe un mois en 1836, en compagnie de Gérard de Nerval. En 1845, il part en Algérie en 1861 pour une durée d'environ deux mois, avec son secrétaire Noël Parfait. Puis, il va trois mois à Saint-Petersbourg avec son fils Théophile. Enfin, les Alpes représentent une destination franco-suisse qu'il a arpentée un mois, en 1866.

Le questionnement de départ était de pouvoir envisager l'utilisation du chromatisme selon certains contextes. L'étude a ainsi révélé une variété importante de tonalités qui permettaient de dépeindre les paysages variés, la singularité des contextes, les particularités en lien avec l'exotisme au sens large. Le corpus retenu illustre bien la richesse chromatique présente dans l'œuvre de Théophile Gautier. De même, la déclinaison des coloris, les variantes, les nuances et la précision de l'énonciation du

chromatisme soulignent l'œil de l'artiste et la plume de l'écrivain. En plus des couleurs froides et chaudes, il a fallu dédier une partie essentielle à l'ombre et la lumière. En effet, le regard de l'artiste est inextricablement lié à la luminosité. Le chromatisme général ne peut être envisagé sans la lumière. Toute l'œuvre de Théophile Gautier est empreinte des jeux d'optique de la lumière et de l'ombre, que les contextes soient clairs ou sombres.

Par ailleurs, l'analyse stylistique et rhétorique a démontré le maniement linguistique de Théophile Gautier qui recourt aux possibilités morphosyntaxiques et aux procédés stylistiques. Ces aspects-là ont été envisagés de manière à pouvoir comprendre le type d'outils qu'il utilisait pour la définition et l'expression chromatique. Cette recherche a donc dévoilé les différentes figures dominantes, en faisant une analyse de chacune d'entre elles. Toutefois, la complexité de l'œuvre de Théophile Gautier, pour bien rendre compte de la qualité scripturale et artistique qui met en avant, par-dessus tout, l'ekphrasis, qui transforme alors les paysages en « tableaux » est le fruit de multiples figures et procédés mis en relation : c'est « l'écriture artiste ». Le résultat d'un tableau ne peut se limiter à un procédé stylistique. Dans le cas de Théophile Gautier, l'analyse chromatique de la plume de l'auteur est indissociable des procédés stylistiques dans leur ensemble et des multiples procédés artistiques les uns liés aux autres.

L'analyse artistique a permis de mettre à la lumière les « coulisses » de la mise en scène picturale. En effet, certaines scènes reflètent des clairs-obscur ou des aquarelles et il arrive à figer certaines situations, certains paysages comme s'il les photographiait en trois dimensions. On retrouve ainsi les savoir-faire techniques et artistiques qui font le fond et la forme d'une peinture à travers les jeux de lumière qui là encore sont fondamentaux. Le résultat est indéniable : les lecteurs voient et vivent la scène. Ils sont comme projetés dans la réalité dépeinte, voyageant au niveau sensoriel et progressant dans les dimensions profondes de l'œuvre. Théophile Gautier réussit le pari de l'ekphrasis, de rendre une intelligibilité au monde. Ces « tableaux » peuvent même certainement faire office d'illustration mais aussi de voyage virtuel pour toutes les personnes en général et notamment aussi les malvoyants.

De plus, l'apport des informations est indéniable puisque Théophile Gautier se veut objectif, pour respecter les critères de base des récits de voyages. Il apporte donc des éléments figuratifs qui illustrent l'époque, les cultures et les paysages.

Pour conclure, ce travail est l'aboutissement d'un intérêt personnel et l'engouement pour ce thème s'est accru au fur et à mesure des approfondissements de l'étude qui exposait, au fur et à mesure, toujours plus de richesses. Il est envisagé de continuer cette étude pour appréhender les particularités d'autres pays ou villes dans la relation de l'homme dans son contexte naturel, toujours dans l'optique de l'expression chromatique.

L'analyse a pu mettre en exergue des chromatismes récurrents pour certaines réalités et contextes. De manière transversale, on peut retrouver des similitudes dans les paysages enneigés entre Saint-Pétersbourg et les Alpes où le blanc est à l'honneur, malgré de nombreuses différences. Au niveau floral, les Alpes offrent de merveilleux bouquets multicolores, précieux et frais. En Belgique, les champs bucoliques n'offrent pas le même chromatisme, les paysages sont plus pastoraux et les villes empreintes de la main humaine industrielle. Le sublime est envisagé dans les Alpes avec le rapprochement de l'énergie divine et de l'énergie terrestre en lien avec le cosmos. En Algérie, on ressent le clivage du blanc des habitations et de l'azur du ciel et Théophile Gautier offre des tableaux symboliques : du paradis, d'un cauchemar, d'un restaurant, d'un taudis arabe. En général, l'influence des astres est omniprésente à travers la lumière, l'obscurité et la transparence qui sont les clés de voûte de l'expression artistique et littéraire de Théophile Gautier. Les tableaux où il met à l'honneur les astres offrent un ballet de lumière où l'atmosphère est appréhendée dans son infiniment petit et son aspect intangible et vaporeux.

Bibliographie

Œuvres de Théophile Gautier :

- *Émaux et Camées*, Paris, G. Crès et Cie, 1913.
- *Italia*, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1855, p. 384.
- *Histoire du Romantisme* suivi de *Quarante Portraits romantiques*, Paris, Gallimard, 2011.
- *Les Vacances du Lundi*, Seyssel, Champ Vallon, 1994.
- *Loin de Paris*, Paris, Charpentier, 1899, p. 356.
- *L'Orient*, tome 2, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, pp. 324-325.
- *Œuvres choisies*, Paris, Librairie de Lagrave, 1930, p. 21.
- *Poésies complètes*, II, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1876, p. 108.
- *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier, 1831, p. 189.
- *Premières poésies*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1873, p. 91.
- *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Paris, Charpentier et Cie, 1874.
- *Saint-Pétersbourg*, Paris, Magellan & Cie, 1867.
- *Un Tour en Belgique et en Hollande*, Paris, L'Ecole des loisirs, 1836.
- *Voyage en Algérie*, Paris, La Boite à Documents, 1845.
- *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1873, p. 260.
- *Voyage en Espagne(Tra los Montes)*, Charpentier, 1879, pp. 15, 23, 92, 94, 249.
- *Voyage en Espagne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981 pp. 252-253.
- *Voyage en Russie*, tome 2, Paris, Charpentier, 1867, p. 36.

Œuvres littéraires :

- BALZAC H.-de, *Massimilla Doni*, M. Milner (éd.), Paris, Corti, 1964, p. 377 ;
Ursule Mirouët, Paris, les Bibliophiles de l'originale, 1843, p. 86.
- BAUDELAIRE C., *L'Art romantique*, Paris, Calmann Lévy, Éditeurs, 1880, p. 165 ; *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p. 2.
- CHATEAUBRIAND F.-R., *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, préface de la première édition, GF–Flammarion, 1998, p. 42.

Études sur la production de Théophile Gautier :

Monographies :

- BERGERAT E., *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879, p. 241.
- BOILEAU N., *L'Art poétique*, Paris, Hachette, 1850, pp. 25, 28.
- MECACCI L., *Storia della psicologia del Novecento*. Roma-Bari, Laterza, 1992.
- SCHEFER O., « Préface », in *Histoire du Romantisme de Théophile Gautier*, Paris, Editions du Félin, 2011.
- TORTONESE P., *La vie romantique : Hommage à Loïc Chotard*, Paris, PUPS, 2002, p. 483.

Articles de revue :

- BERTHIER P., « F. Brunet, *Théophile Gautier, écrivain et voyageur* », in *Studi Francesi*, n°182, 2017, pp. 380-381.
- BOTTINEAU T., « Les valeurs sémantiques du suffixe français -âtre, marqueur d'opérations sur le plan notionnel », in *Syntaxe et sémantique*, n°11, 2010/1, pp. 35-54.

- DOMINICY M., « Pour une approche cognitive des genres : L'Espagne de Théophile Gautier », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 75, fasc. 3, Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde, 1997, p. 718.
- FOURNOU M., « L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférence », in *Postures*, Dossier « Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences », n°7, 2005, p. 138-157.
- GUYOT A., « *L'art de voyager selon Théophile Gautier* », in *Viatica*, Presses Universitaires Blaise Pascal, fihal-02358105f, 2016.
- LACOSTE C., « Le style épistolaire de Théophile Gautier », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, pp. 191-205.
- LE BOZEC Y., « *L'hypotypose* : un essai de définition formelle », in *L'Information Grammaticale*, n°92, 2002. pp. 3-7.
- MORTELETTE Y., « *Histoire du Parnasse* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°12, Paris, Fayard, 2005, p. 212.
- PONZETTO V., « Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme suivi de Quarante Portraits romantiques* », *Studi Francesi*, n°167, 2012, pp. 346-347.
- *Revue des deux mondes*, I, Paris, Dix-neuvième année –Nouvelle période, 1849, p. 312.
- SARGA M., « Éloge du divers : anthropologie et esthétique dans *Les Voyages méditerranéens* de Gautier », in *Romantisme*, n°114, L'expérience du relatif, 2001, pp. 51-60.

- SENNEVILLE G., « Théophile Gautier, journaliste littéraire », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°59, 2007, pp. 269-280.
- Travaux de littérature, *Architectes et architectures dans la littérature française*, ADIREL, 1999, p. 307.

Sitographie :

- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. [En ligne], [consulté le 5 janvier 2020]. Disponible sur le site : <https://www.cnrtl.fr/definition/clair-obscur>.
- Dictionnaire le Robert. [En ligne], [consulté le 22 janvier 2020]. Disponible sur le site : [https://vep.lerobert.com/Pages_HTML/\\$DESCRIPTION1.HTM](https://vep.lerobert.com/Pages_HTML/$DESCRIPTION1.HTM).
- Éléments sur le Parnasse, « l'art pour l'art » et le culte du travail. [En ligne], [consulté le 7 mars 2020]. Disponible sur le site short edition : <https://short-edition.com/fr/classique/courant/parnasse>
- Gallica. Les essentiels littératures. Ressources et études littéraires. [En ligne], [consulté le 20 janvier 2020]. Disponible sur le site Gallica : <https://gallica.bnf.fr/essentiels/gautier>
- La société Théophile Gautier. [En ligne], [consulté le 5 janvier 2020]. Disponible sur le site : <http://www.theophilegautier.fr/>.
- Éléments sur le chromatisme. [En ligne], [consulté le 30 janvier 2020]. Disponible sur le site Technique de peinture.com : <https://techniquedepinture.com/tout-comprendre-sur-les-couleurs/>.
- FILIPPI F., *L'art pour l'art*. Rubrique universalis.fr. [En ligne], [consulté le 5 mars 2020]. Disponible sur le site universalis : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-pour-l-art/>.

- LE HUENEN R., Conférence *L'écrivain, le voyageur, l'écrivain-voyageur*. Université de la Réunion, 2018. [En ligne], [consulté le 23 septembre 2019]. Disponible sur la plateforme de podcasts UR. Pod: <https://pod.univ-reunion.fr/video/1267-lecrivain-le-voyageur-lecrivain-voyageur/>.

- MOUREAU, F., Conférence *Qu'est ce que la littérature des voyages*, Université de la Réunion, 2018. [En ligne], [consulté le 23 septembre 2019]. Disponible sur la plateforme de podcasts UR. Pod: <https://pod.univ-reunion.fr/unt/video/1279-quest-ce-que-la-litterature-des-voyages/>

- MOUREAU, F., Conférence *Voyage et récit de voyage*, l'Université de la Réunion, 2018. [En ligne], [consulté le 23 septembre 2019]. Disponible sur la plateforme de podcasts UR. Pod : <https://pod.univ-reunion.fr/video/1282-voyage-et-recit-de-voyage/>.

- *Récits de voyages : recueils*. [En ligne], [consulté le 10 septembre 2019]. Disponible sur le site Théophile Gautier: <http://www.theophilegautier.fr/recits-de-voyages-recueils/>.

- Recueils de poèmes et nouvelles. [En ligne], [consulté le 25 septembre 2019]. Disponible sur le site de short edition : <https://short-edition.com/fr/classique/theophile-gautier>

Table des annexes

ANNEXE 1 : L'ART	153
ANNEXE 2 : APRES LE FEUILLETON DE THEOPHILE GAUTIER	155
ANNEXE 3 : SYMPHONIE EN BLANC MAJEUR.....	156
ANNEXE 4 : UN TOUR EN BELGIQUE ET EN HOLLANDE.....	157
ANNEXE 5 : LES VACANCES DU LUNDI	164
ANNEXE 6 : SAINT-PETERSBOURG	174
ANNEXE 7 : VOYAGE EN ALGERIE	178

Annexe 1 : *L'Art*

OUI, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

Point de contraintes fausses !
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit !

Fi du rythme commode,
Comme un soulier trop grand,
Du mode
Que tout pied quitte et prend !

Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
Le pouce
Quand flotte ailleurs l'esprit ;

Lutte avec le carrare,
Avec le paros dur
Et rare,
Gardiens du contour pur ;

Emprunte à Syracuse
Son bronze où fermement
S'accuse
Le trait fier et charmant ;

D'une main délicate
Poursuis dans un filon
D'agate
Le profil d'Apollon.

Peintre, fuis l'aquarelle,
Et fixe la couleur
Trop frêle
Au four de l'émailleur ;

Fais les sirènes bleues,
Tordant de cent façons
Leurs queues,
Les monstres des blasons ;

Dans son nimbe trilobe
La Vierge et son Jésus,
Le globe
Avec la croix dessus.

Tout passe. — L'art robuste
Seul a l'éternité :
Le buste
Survit à la cité,

Et la médaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.

Les dieux eux-mêmes meurent.
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Sculpte, lime, cisèle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant¹ !

¹ Théophile GAUTIER, *Émaux et Camées*, Lemerre, 1890, *Poésies*, vol III, pp. 132-134.

Annexe 2 : Après le feuilleton de Théophile Gautier

Mes colonnes sont alignées
Au portique du feuilleton ;
Elles supportent résignées
Du journal le pesant fronton.

Jusqu'à lundi je suis mon maître.
Au diable chefs-d'œuvre mort-nés !
Pour huit jours je puis me permettre
De vous fermer la porte au nez.

Les ficelles des mélodrames
N'ont plus le droit de se glisser
Parmi les fils soyeux des trames
Que mon caprice aime à tisser.

Voix de l'âme et de la nature,
J'écouterai vos purs sanglots,
Sans que les couplets de facture
M'étourdissent de leurs grelots.

Et portant, dans mon verre à côtes,
La santé du temps disparu,
Avec mes vieux rêves pour hôtes
Je boirai le vin de mon cru :

Le vin de ma propre pensée,
Vierge de toute autre liqueur,
Et que, par la vie écrasée,
Répand la grappe de mon cœur¹.

¹ Théophile GAUTIER, *Œuvres choisies*, Paris, Librairie de Lagrave, 1930, p. 21.

Annexe 3 : *Symphonie en blanc majeur*

<p>De leur col blanc courbant les lignes, On voit dans les contes du Nord, Sur le vieux Rhin, des femmes-cygnés Nager en chantant près du bord,</p> <p>Ou, suspendant à quelque branche Le plumage qui les revêt, Faire luire leur peau plus blanche Que la neige de leur duvet.</p> <p>De ces femmes il en est une, Qui chez nous descend quelquefois, Blanche comme le clair de lune Sur les glaciers dans les cieus froids ;</p> <p>Conviant la vue enivrée De sa boréale fraîcheur A des régals de chair nacrée, A des débauches de blancheur !</p> <p>Son sein, neige moulée en globe, Contre les camélias blancs Et le blanc satin de sa robe Soutient des combats insolents.</p> <p>Dans ces grandes batailles blanches, Satins et fleurs ont le dessous, Et, sans demander leurs revanches, Jaunissent comme des jaloux.</p> <p>Sur les blancheurs de son épaule, Paros au grain éblouissant, Comme dans une nuit du pôle, Un givre invisible descend.</p> <p>De quel mica de neige vierge, De quelle moelle de roseau, De quelle hostie et de quel cierge A-t-on fait le blanc de sa peau ?</p>	<p>A-t-on pris la goutte lactée Tachant l'azur du ciel d'hiver, Le lis à la pulpe argentée, La blanche écume de la mer ;</p> <p>Le marbre blanc, chair froide et pâle, Où vivent les divinités ; L'argent mat, la laiteuse opale Qu'irisent de vagues clartés ;</p> <p>L'ivoire, où ses mains ont des ailes, Et, comme des papillons blancs, Sur la pointe des notes frêles Suspendent leurs baisers tremblants ;</p> <p>L'hermine vierge de souillure, Qui pour abriter leurs frissons, Ouate de sa blanche fourrure Les épaules et les blasons ;</p> <p>Le vif-argent aux fleurs fantasques Dont les vitraux sont ramagés ; Les blanches dentelles des vasques, Pleurs de l'ondine en l'air figés ;</p> <p>L'aubépine de mai qui plie Sous les blancs frimas de ses fleurs ; L'albâtre où la mélancolie Aime à retrouver ses pâleurs ;</p> <p>Le duvet blanc de la colombe, Neigeant sur les toits du manoir, Et la stalactite qui tombe, Larme blanche de l'antre noir ?</p> <p>Des Groenlands et des Norvèges Vient-elle avec Séraphita ? Est-ce la Madone des neiges, Un sphinx blanc que l'hiver sculpta,</p> <p>Sphinx enterré par l'avalanche, Gardien des glaciers étoilés, Et qui, sous sa poitrine blanche, Cache de blancs secrets gelés ?</p> <p>Sous la glace où calme il repose, Oh ! qui pourra fondre ce cœur ! Oh ! qui pourra mettre un ton rose Dans cette implacable blancheur².</p>
--	--

² *Revue des deux mondes*, I, Paris, Dix-neuvième année –Nouvelle période, 1849, p. 312.

Annexe 4 : *Un Tour en Belgique et en Hollande*

Théophile GAUTIER, *Un Tour en Belgique et en Hollande*, Paris, L'Ecole des loisirs, 1836.

Les roses, violets	Le doré	Les orangés
chair rose : p. 8.	chevelures dorées : p. 8.	habitants, potiron clair: p. 38.
les teintes roses de l'horizon devenaient violettes : p. 31.	un archange doré : p. 76.	couleur de saumon pâle : p. 83.
la couleur rose tendre de la brique : p. 36.	sont dorés : p. 77.	reflets de cuivre et d'airain : pp. 105 -107
maisons, feuilles de roses sèches : p. 38.	enjovivés de papier doré de clinquant : p. 129.	ces teintes rousses : pp. 107-108
toits, violet d'évêque : p. 38.	cette splendide coiffure... composée de dentelles d'argent et de lames d'or plaquées sur les tempes : p. 130.	robe potiron: p. 114.
le ciel était d'un bleu très pâle qui tournait au lilas clair en s'approchant de la zone de reflets roses : p. 39.	plus blond et plus doré: pp. 138-139.	dans le vert des prairies quelques taches blanches ou rousses : p. 118.
lilas pâle : pp. 39-40.	tableau la chaude vapeur d'ombre qui dore : p. 149.	fauve et rutilante : p. 140.
d'ardoise violette : p. 41.		
briques roses : p. 49.		
de roses : p. 59.		
un cochon rose : p. 67.		
son voile de crêpe lilas, glacé d'argent : p. 78.		
les maisons roses : p. 99.		
couleur de chair livide : p. 99.		
les tons violâtre du lointain : p. 107.		
roses : p. 113.		
lilas : p. 113.		
la gaze violette du crépuscule : p. 125.		
le lilas : pp. 129-130.		
roses : pp. 129-130.		

Les couleurs vives	Les couleurs complémentaires	Le noir
criard : p. 11.	perroquets verts mélangés de rouge : p. 11.	la noire empreinte : p. 12.
grassement peint : p. 13.		deux yeux charbonnés : p. 15.
froides, la couleur sèche et criarde : p. 13.		sa bouche noire : p. 16.
		chose de noir : p. 27.
		le chiffon noir : p. 27.
		noire coupure du sommeil : p. 32.
		Rayé de bandes noires : p. 44.
		une noire vapeur : p. 90.
		ton goudronné fort régalant : p. 99.
		petits points noirs : p. 107.
		les barres noires des nuages : p. 110.
		monument tout noir : p. 118.
		noir de charbon : p. 120.
		cuir noir : p. 121.
		ces canaux dont l'eau noire, huileuse, endormie : pp. 126-127.
		la poupe goudronnée : p. 127.
		peintes en bitume : p. 128.

La nuance, le floutage	Les gris	Les verts
peinture à demi effacée : p. 12.	nuages gris pommelés : p. 13.	Traînée d'azur verdâtre : p. 13.
plan lavé : p. 21.	les autres tachetés de gris : 35	Délectable vert épinard : p. 14.
très grande maison de blanc tirant sur le bleu de ciel : p. 101.	eaux du Nil plombées : p. 38.	gazon en manière de tapis de billard : p. 14.
bleu froid, violet glacé, gris vaporeux : pp. 110-111.	pelage gris fauve : p. 44.	en vert : p. 35.
tons faux... blanc plombé au jaune putride : p. 114.	toile grise : p. 49.	le vert pacifique de ces volets : p. 36.

en gorge de pigeon : pp. 130-131.	de gris de souris effarouchée : p. 59.	vert prasin que les peintres appellent vert Véronèse : pp. 39-40.
couleur claire et blanche, d'un effet calme : p. 139.	pluie grise : p. 68.	vert le plus amoureux printanier : p. 40.
avalanches de cheveux blonds, de chair rose et blanche : pp. 145-146.	aux eaux d'étain et de vif-argent : p. 96.	de vert pomme : p. 59.
chairs satinées : pp. 146-147.	gris de souris : p. 99.	petits pois verts qui étaient réellement verts : p. 73.
	d'acier poli : p. 106.	d'un vert admirable : p. 85.
	sillages la terne pellicule de ces rubans de plomb fondu : p.106.	parfaitement vert : p. 96.
	les tons gris argentés : p. 149.	riches tapis d'émeraude : p. 96.
		vert pomme : p. 99.
		Enluminée d'un pistache assez facétieux : p. 100.
		peinte en pistache : p. 103.
		trop prodigues de vert pomme : pp. 104-105.
		d'un vert tirant sur le prasin : p. 105.
		un vert velouté : p. 106.
		façades vert pomme : p. 113.
		ce joli vert pomme : p. 127.
		de tons de vert-de-gris : p. 128.
		la verdure de leurs jardinets, comme des pommes d'api sur la mousse : p. 143.
		pâturages si verts, si ondoyants, manteau de velours : p. 143.
		d'un vert vigoureux : p. 143.
		ces belles feuilles d'émeraude lavées de la poussière de juin : p. 147.

Les marron, beiges	Les rouges	Les jaunes
terre couleur chocolat : p. 14.	nez pudiquement rouge : p. 15.	dents d'un ivoire jaunâtre : p. 15.
des allées cafés au lait : p. 14.	perroquets verts mélangés de rouge : p. 11.	habitantes, jaune paille : p. 38.
sa figure terreuse : p. 416.	écarlates : p. 16.	traînées d'ocre et de leurs blondes : p. 40.
de ventre de biche :59	quant au soleil... Il avait les yeux passablement rouges : p. 33.	d'un blond de filasse : p. 44.
châtaines : p. 62.	rouges comme des pommes d'api : p. 40.	de blondes jaunes : p. 52.
plus brûlé, de plus rôti, de plus dérisoirement brun que ces femmes : p. 63.	rouges de froid : p. 43.	ni les chevaux jaune serin : p. 56.
sur la terre brune : p. 96.	briques rouges : p. 49.	blondes : p. 62.
le chemin brun : pp. 97-98.	cramoisie : p. 72.	d'être jaunes et gros : p. 73.
teintes de plus en plus rembrunies : p. 111.	écarlate : p. 72.	pâle blonde : p. 74.
ventre de biche : p. 113.	rougeurs printanières : p. 72.	allées jaunes : p. 96.
une plinthe chocolat : pp. 113-114.	et sillonnés de longs filaments rouges : p. 99.	étoilés de fleurs d'or du colza : pp. 97-98.
bonne liqueur brune : p. 118.	leurs lanternes rougeâtres : p. 99.	raies jaunes : pp. 97-98.
d'eau brune : p. 125.	d'un rouge vif : p. 106.	en dedans d'un jaune serin exécration : p. 103.
	de vapeurs rougeâtres : pp.107 -108	jaune citron : pp. 104-105.
	rouge de flamme : p. 120.	citron : p. 113.
	rougeaude : p. 125.	badigeon des traîtres : pp. 113-114.
	voiles rouges : p. 127.	jaune putride : p. 114.
	d'un rouge vif : p. 143.	cuivre jaune : p. 121.
	joues vermeilles : pp. 146-147.	filles habillées de jaune : pp. 138-139.

Les contrastes	La brillance et l'argent	Le blanc
perroquets verts mélangés de rouge : p. 11.	luisante, avec des reflets métalliques : p. 17.	la pupille était complètement entourée de blanc : p. 27.
<i>rougir</i> ses cheveux <i>blancs</i> : p. 16.	tête luisante : p. 24.	les ours blancs : p. 34.
belle nappe blanche des constellations de plats et d'assiettes garnies : p. 21.	redingote luisante : p. 28.	les unes blanches : 35
porcelaine opaque, à filets	une sueur abondante et	deux papillons blancs :

bleus, remplie d'un potage suffisamment étoilé : p. 23.	perlée : p. 31.	p. 45.
la pupille était complètement entourée de blanc : p. 27.	l'huile, et vernies : p. 69.	il y en a de blanches : p. 59.
drap brun cousu de fil blanc : p. 28.	tout étincelant et diapré de rougeurs printanières : p. 72.	cousu de fil blanc : p. 61.
maisons zébrées de blanc et de rouge : p. 41.	d'un poli resplendissant : p. 80.	poils rudes et blancs : p. 72.
voile rouge et à gouvernail vert pomme : p. 46.	de clinquant : p. 84.	blancheur de cire vierge : p. 74.
le chemin brun, piqué de petits cailloux blancs crayeux : pp. 97-98.	pluie d'étincelles : p. 85.	peint en blanc, à huile : p. 85.
d'un vert tirant sur le prasin, rayé de petites lignes blanches : p. 105.	des ponts chinois enluminés de couleurs brillantes : p. 96.	les blanches maisons de Laeken : p. 96.
croupe bleuâtre : pp. 146-147.	miroitaient : p. 96.	de petits cailloux blancs crayeux : pp. 97-98.
ce corps mort, d'une blancheur exsangue, entouré de ses hommes graves, vêtu de noir, la barbe blonde : p. 149.	l'Escaut brillait ...comme une lame d'acier poli... Il avait l'éclat mat d'une glace... où les eaux de l'Escaut... pailletaient : p. 106.	en blanc d'argent verni : p. 105.
de blanc et de noir : p. 122.	poissées : pp. 113-114.	un nez long, blanc : p. 130.
	cette splendide coiffure... composée de dentelles d'argent et de lames d'or plaquées sur les tempes : p. 130.	blancheur potelée : p. 130.
	étincelante de gaze et de clinquant : p. 142.	la blancheur du noble oiseau : p. 133
	Reluisent : p. 143.	j'admira ces troncs blancs et polis : p. 147.
		d'une blancheur exsangue p. 149.

or	pâleur	obscurité
trente-deux dents couleur d'or : p. 32.	le pâle frère de la Mort : p. 32.	obscurité plus opaque et plus intense : p. 33.
	des pâleurs charmantes : p. 33.	L'obscurité d'abord très intense, à cause de l'ombre des édifices voisins : p.104.
		leurs sombres reflets : p. 144.

		ce parc vaste et ombré... était planté sur un parquet : p. 147.
--	--	---

La lumière	Le bleu	La transparence
la lueur de deux ou trois étoiles : p. 33.	les rues étaient sablées d'une poussière bleue : p. 37.	pour la transparence, la finesse et la légèreté du temps : pp. 39-40.
de toutes sortes de nuances égayées, inconnues dans ce pays-ci : p. 59.	traînées d'azur verdâtre : p. 13.	
tout illuminé : p. 79.	opaque, à filets bleus : p. 23.	plus limpides aquarelles de Turner : pp. 39-40.
puisqu'éclairé par des christes lanternophores : p. 100.	ce bleu de ciel réservé autrefois aux boutiques de perruquier : p. 49.	vaporeux profil de blonde : p. 42.
de lueurs flamboyantes, en manière de volcan écroulé, d'un effet sublime. Le soleil, comme un immense bouclier de feu... rayonnait : pp. 107-108.	les hommes ne sont pas bleu de ciel : p. 56.	son voile de crêpe lilas, glacé d'argent : p. 78.
une lueur intermittente : p. 110.	de bleu cendré : p. 59.	la gaze violette du crépuscule : p. 125.
une paillette d'argent le toit d'ardoise : p. 40.	d'un bleu délicat, où le blanc domine : pp. 39-40.	
	grandes nappes azurées : pp. 39-40.	
	du bleu pâle : pp. 39-40.	
	bleu d'ardoise : p. 105.	
	d'un bleu violet : p. 106.	
	traînées d'air bleuâtres : p. 109.	
	Bleu de ciel : p. 113.	
	drap bleu : p. 121.	

	Clair-obscur	
	se détachant pure et lumineuse sur le front sombre et bitumeux de la salle basse : p. 42.	
	l'intérieur, vivement illuminé, faisait flamboyer un incendie de vitraux sur la face noire du vieux édifice	

	enseveli dans l'ombre car la lune se levait par derrière, et commençait à jeter sur les autres maisons de la place son voile de crêpe lilas, glacé d'argent : p. 78.	
	figurer l'effet fantastique que font au clair de lune, dans la brume du soir, ces figures, de grandeur naturelle, avec leurs lanternes rougeâtres : p. 99.	
	la manière fantasque et magistrale dont il distribue l'ombre et la lumière, ses sublimes effets de clair-obscur, font de lui un artiste aussi poétique qui n'en fut jamais... une étoile scintillante sur un fond noir : p. 138.	
	la poitrine éclairée, légende baignée d'ombre : p. 147.	

Annexe 5 : Les Vacances du Lundi

Théophile GAUTIER, , Seyssel, Champ Vallon, 1994.

La transparence
le reflet : p. 45.
fantasquement illuminées : p. 48.
le blanc linceul : p. 49.
le contraire opaque : p. 50.
la vapeur : p. 57.
une ombre transparente, légère : p. 60.
limpide : p. 62.
écume : p. 64.
l'obscurité plus transparente : p. 67.
voile brumeux : p. 67.
un blancs solides et mats : p. 67.
la pureté : p. 67.
dentelle d'argent : p. 69.
fumée : p. 83.
de tons d'une légèreté, d'une transparence : p. 85.
transparences de cristal : p. 87.
eau opalisée : p. 93.
une vapeur azurée : p. 93.
diamant liquide : p. 93.
large fleuve de cristal : p. 94.
la glace transparente : p. 95.
ses blocs translucides : p. 95.
voile bleu : p. 99.
la transparente blancheur de la masse : p. 100.
fumée : p. 105.
toile d'argent : p. 105.
limpide : p. 108.
diamant liquide : p. 108.
voilé : p. 108.
estompé à demi : p. 111.
fumée : p. 112.
en brouillards de lumière : p. 120.
cette fine gaz : p. 120.
blanche d'écume : p. 120.
blanche fumée : p. 121.
tout imprégnés traversée de lumière : pp. 122–123.
une brume transparente : p. 122 -123.
ils se reflètent et se prolongent : p. 122–123.
la couleur des montagnes est aérienne et légère : p. 123.
un nuage de blanc d'argent : p. 123.

limpide : p. 124 (tons glauques et sinistres : p. 124).
la magique transparence de ces <i>watercolours</i> : p. 126.
sa claire surface : p. 126.
limpidité bleue : p. 126.
l'écume de diamant : p. 126.
la vapeur lumineuse : p. 131.
une ombre transparente : p. 136.
ses voiles de lumière : p. 142.
nuances vaporeuses, légères, aériennes : p. 144.
un ton rose mauve d'une finesse extraordinaire : p. 144.
clarifié par le filtre d'azur : p. 145.
une ombre transparente légère : pp. 146–147.
une fumée : pp. 146–147.
premières teintes de lavis que les aquarellistes jettent sur le bristol : pp. 146–147.
vibrations de lumière : pp. 146 -147.
le cristal bleuâtre de la glace : p. 155.
une ombre dure et froide : p. 158.
transparence bleuâtre : pp. 159–160.
de cristaux des glaciers : pp. 159–160.
une vagues infiltrations de lumière modifiait la teinte farouche : p. 160.
l'ombre : p. 160.
une légère flamme rose : pp. 160–161.
des nuances d'or : pp. 160–161.

L'azur, le bleu	Le noir	Le blanc
l'azur noir : p. 45.	de noir profond et violent : p. 48.	les tons blanc : ses fines arêtes blanches : p. 67.
	un ciel presque noir : p. 50.	homme blanc solide et mat : p. 67.
l'azur du ciel : p. 47.	terre noirâtre : p. 66.	nappe blanchâtre immaculée : p. 68.
vapeur bleuâtre : p.47.	tache noire : p. 61	Immaculées... vierge : p. 46.
Fumée bleue : p. 48.	les aiguilles noires des sapins : p. 76.	blanc d'argent et de perle glacées d'argent : p. 48.
de saphir : p. 48.	le vert sombre, presque noir : pp. 82- 83.	le blanc linceul : p. 49.
lapis : p. 48.	le noir velouté aux nuances vertes les plus tendres : p. 92.	vives touches de neige : 57
le vert noir : p. 62.	la veine noire : p. 96.	
un bleu pur :p. 63.	Eau noire : p. 106.	
l'azur : p. 67 .	pierres noirâtres : p. 108.	l'eau blanche : p. 57.
nuances azurées : p. 69.	les flancs noirs : p. 126.	limpides eaux : p. 62.
fumée bleue : p. 83.	noirci par les ombres froides : p. 152.	un blanc doré : p. 63.

étoile bleue (en parlant de la gentiane) : p. 84.	noire verdure : p. 155.	boules blanches : p. 64.
bleus comme la gentiane : p. 89.	ruban de gros grains noirs : p. 157.	eau blanchâtre : p. 69.
bleu de Prusse : p. 92.	d'un noir violet : p. 158.	c'était le blanc idéal, le blanc absolu, le blanc de lumière qui illumina le Christ sur le Thabor : p. 64.
l'indigo : p. 92.	aiguilles noires : p. 158.	écume de blancheur : p. 64.
une vapeur azurée : p. 93.	leur noirceur : pp. 159–160.	glacés de brillantes touches de neige : p. 73.
couleur bleuâtre (en parlant du glacier de la Mer de Glace) : p. 94.	les noirs rideaux de sapin : p. 161.	les blancs d'argent et de perles : p. 48.
un bleu idéal qui n'est ni le bleu du ciel ni le bleu de l'eau, qui est le bleu de la glace, ton innomé : p. 94.	Chalet noir...mélèze calciné : p. 180.	la lueur blanche de l'astre nocturne : p. 76.
le clair bleu du ciel : p. 97.		fumée blanche : p. 83.
voile bleu : p. 99.		rehauts à la gouache de la neige : p. 92.
le bleu-vert : p. 100.		d'eau opalisée : p. 93.
les voûtes bleues : p. 100.		la glace vierge, dans toute sa pureté : p. 94.
l'étendue azurée du lac : pp. 121–122.		d'une neige éternelle, blanc diadème des Alpes : p. 97.
nappe de saphir : pp. 122–123.		la transparente blancheur de la masse : p. 100.
l'azur intense de l'archipel : pp. 122–123.		les blanches dentelures du glacier : p. 101.
des bleus de cendre d'Égypte : pp. 122 - 123.		blancheur livide et salie : p. 103.
cuve d'azur : p. 123.		l'eau blanche : p. 104.
clarté azurée et sereine : p. 123.		des fumées blanches : p. 105.
l'éclat du ciel : p. 123.		une fumée blanche : p. 112.
long si bleu et si limpide : p. 124.		en fumée blanche : p. 120.
bleuir : p. 124.		blanche d'écume : p. 120.
le reflet de grotte d'azur : p. 124.		sa blanche fumée : p. 120.

un vert d'aigue-marine : p. 125.		des blancs nacrés : pp. 122–123.
c'est l'azur qui domine et colore : p. 126.		un nuage de blanc d'argent : p. 123.
limpidité bleue : p. 126.		tonalité nacrés : p. 126.
comme un fleuve de saphir : p. 126		les blanches villas : p. 127.
le vide vague bleuâtre : p. 130.		blanche d'écume : p. 136.
la nappe d'azur : p. 131.		eau blanche : p. 145.
tons gris bleuâtres : p. 136.		un ciel laiteux, nacré, presque blanc : pp. 146–147.
montagnes bleuâtres : p. 140.		les blanches nappes : p. 152.
bleu égyptien : p. 142.		eau blanchâtre : p. 154.
le filtre d'azur : p. 145.		une blancheur opaline : pp. 159–160.
sa belle couleur bleue : p. 145.		
tout bleu : p. 144.		
une fumée l'air bleu du matin : pp. 146–147.		
le cristal bleuâtre de la glace : p. 155.		
des teintes d'acier bleui : p. 158.		
la voûte bleue : p. 158.		
l'azur pâle : pp. 159–160.		
son gris bleuâtre : pp. 147–148.		
les fissures bleues : pp. 151.		
couleur bleuâtre : pp. 153.		
gris bleuâtre : pp. 147–148.		
transparence bleuâtre : p. 159 160.		
des déchirures de gris se faisaient bleues : p. 160.		
l'azur matinal : p. 161.		

une gentiane bleue : p. 163.		
une soldanelle couleur de bluets : p. 163.		

dans les tons violets :		
teintes de violette et de pervenches d'une suavité idéale : p. 142.		
un ton mauve d'une finesse extraordinaire : p. 144.		
glacis violets : pp. 146–147.		
gris violâtre : pp. 62–63.		
une ombre transparente, légère... glacée de lilas : p. 60.		
d'améthyste : p. 48.		
lilas : p. 85.		
violets d'améthyste : p. 85.		
des violets tendres : pp. 122–123.		
de larges bandes violettes : p. 124.		
violette à trame d'or : p. 131.		
de gris et de violets : p. 152.		
un noir violet : p. 158.		

Les jaunes	Les orangés , rouges et bruns	Les roses
chaleurs des ocres : p. 62.	bruns sombres : p. 48.	des roses d'une fraîcheur idéale : p. 48.
étincelle jaune : p. 84.	chaleurs des ocres et des terres de sienne brûlée : p. 62.	rose vif : p. 84.
blonds comme le lin : p. 89.	sapin rouge : p. 62.	rose de Chine : p. 85.
le jaune d'ocre : p. 92.	silhouettes brunes à cause de la nuit : p. 67.	rose et blanche : p. 89.
de chrome de Naples : p. 92.	brunes : p. 69.	la lumière teinte de reflets roses : p. 96.
jaune indien : p. 92.	une pomme de bois : p. 72.	rose le plus vif : p. 99.
cuir jaune : p. 99.	les reflets rougeâtres : p. 76.	fraîches et roses : p. 112.

des tons ocreux qui oxydent sa surface : p. 108.	cuir brun : p. 80.	
sa chaude lumière : pp. 147–148.	fumée de cigare : p. 85.	des roses d’hortensias : pp. 122–123.
jaune blafard : p. 158.	brune et pâle : p. 89.	d’un ton rose mauve : p. 144.
une anémone jaune : p. 163.	des teints de peau rouge : p. 99.	sa réverbération rose flambait : p. 145.
une renoncule couleur de safran : p. 163.	un rocher de couleur rougeâtre : p. 108.	une légère flamme rose : p. 160.
le pâle soleil : p. 156.	un léger embrun : p. 126	ce rose céleste : pp. 160–161.
	rembrunit : p. 126.	rosir : pp. 160–161.
	des tons saumonés : p. 136.	la teinte divine : pp. 160–161.
	fauve comme le Tibre : p. 145.	pourpre idéalement rosée : pp. 160–161.
	de flanelle rouge brillaient : p. 153.	les roses de leurs teint, les roses de l’Orient : p. 162.
	les tons gris et fauves : p. 153.	
	enluminées de bons coups de soleil : p. 159.	
	une lueur d’or rougi colora : p. 160.	
	d’écailles de feu : pp. 160–161.	

Les verts	Les gris	L’ombre
Berline verte : p. 57.	Froideur des gris : p. 62.	vide opaque : p. 49.
reverdissement : p. 58.	gris violâtre : pp. 62–63.	l’ombre : p. 50.
le vert noir des sapins : p. 62.	gris de lin : p. 69.	voile brumeux : p. 67.
le vert-de-gris des mousses : p. 62.	teinte grise : p. 77.	l’obscurité... plus transparente : p. 67.
verdoyante culture : p. 62.	gris de perle : p. 85.	l’ombre : p. 69.
une verdoyante fraîcheur : p. 69.	un gris verdâtre : p. 95.	l’ombre trouée du soleil : p. 59.
verdâtre : p. 69.	chapeau de feutre gris orné : p. 99.	une ombre transparente légère... glacée de lilas : p. 60.
des prairies verdoyantes : p. 73.	en zone grisâtre : p. 108.	l’ombre : p. 62.
		les volcans éteints de la Lune : p. 68.
des vers veloutés : p. 48.		des ombres

		mystérieuses du ravin : p. 76.
émeraude : p. 48.	des gris de lin : pp. 122–123.	ombre trouée de rayons : p. 93.
vert émeraude : p. 58.	leur pelage gris : p. 130.	son écharpe argentée sur le fond sombre de la montagne : p. 107.
d'un vert de velours : p. 75.	son gris bleuâtre : pp. 147–148.	verdure sombre : p. 108.
verdoyer : pp. 75-83.	de gris et de violets : p. 153.	une ombre ne descend jamais un rayon de soleil : p. 111.
vert idéalement tendre : pp. 82–83.	les tons gris et fauves : p. 153.	tâches d'un vert sombre : p. 111.
le vert sombre, presque noir : pp. 82–83.	gris se faisaient bleues : p. 160.	pour fond la paroisse sombre du rocher : p. 120.
leur teinte d'un vert sombre : p. 84.	vague tache grise : p. 161.	des tons glauques et sinistres : p. 124.
immense pièce de velours vert chiffonné : p. 92.	fumée de cigare : p. 85.	les jeux que la lumière et l'ombre produisent : p. 125.
le vert de Scheele, vert minéral : p. 92.		Une ombre transparente : p. 136.
le vert Véronèse aux matités glauques : p. 92.		ligne sombre projetée : p. 142.
le vert prasin : p. 92.		une ombre transparente légère : pp. 146–147.
vert de montagne et qui passe du noir velouté aux nuances vertes les plus tendres : p. 92.		le contraste du clair et de l'ombre : p. 148.
		une teinte sombre ou claire : p. 149.
masses de vert : p. 92.		noirci par les ombres froides : p. 152.
l'herbe verdoie au soleil : p. 92.		sombres : p. 158.
taches de mousses sombres : p. 92.		une ombre dure et froide : p. 158.
des mousses d'un vert émeraude : p. 93.		ombre froide : pp. 159-160.
ligne de verdure sombre : p. 96.		le vert Véronèse aux matités glauques : p. 92.
du vert le plus frais : p. 99.		rembrunit : p. 126.
le bleu-vert : p. 100.		
le vert sombre des forêts : p. 101.		

gazonnées du vert le plus tendre : p. 105.		
verdoyante prairie : p. 108.		
verdure sombre : p. 108.		
tâches d'un vert sombre : p. 111.		
un vert chaud et vivace : p. 116.		
la froide verdure des sapins : p. 116.		
île verte : p. 121.		
un verre d'aigue-marine : p. 125.		
verdie de mousse : p. 136.		
veloutées du vert le plus tendre : p. 147.		
un vert d'émeraude : p. 153.		
noire verdure : p. 155.		
taches de gazon : p. 156.		
mousses vertes veloutèrent : p. 163.		

L'or	L'argent	La brillance, les reflets, la lumière
Or et argent : p. 45.	or et argent : p. 45.	reflet : p. 45.
globe d'or ou d'argent : p. 45.	globe d'or ou d'argent : p. 45.	irisé : p. 48.
or : p. 50.	les blancs d'argent et de perles : p. 48.	irisation prismatique : p. 48.
un rayon pareil à l'or : p. 62.		fantasquement illuminées d'un rayon : p. 48.
un blanc doré : p. 64.	argent : p. 50.	le reflet : p. 48.
le soleil... semées... les pièces d'or : p. 82.	égratignures d'argent : p. 57.	miroiter : p. 48.
		scintiller : p. 57.
briller comme un globe d'or : p. 85.	filon d'argent incrusté dans la pierre : pp. 62–63.	la lumière : p. 58.
miroitements dorés de ses lumières : p. 92.	ce chaos d'argent : p. 64.	pluie de paillettes : p. 58.
violettes à trame d'or : p. 131.	dentelle d'argent : p. 69.	éblouir : p. 58.
doré : p. 136.	l'écume argentée : p. 82.	éblouissante... vivacité étincelle : p. 58.
quelques touches d'or : p. 148.	fils d'argent : p. 84.	vivacité de ton qui les faisait ressembler à des

		étincelles : p. 58.
	brillante de quelques touches d'argent : p. 96.	émaillait : p. 62.
ces poussières d'or : p. 153.	les paillettes d'une bombe a pluie d'argent : p. 120.	Fumée lumineuse : p. 63.
bouclier d'or : pp. 159–160.	un nuage de blanc d'argent : p. 123.	ces phosphorescences diamantées : p. 63.
une lueur d'or : p. 160.	du vif-argent : p. 126.	l'éclat de la neige étincelante : p. 64.
des nuances d'or : pp. 160–161.	sa lueur argentée : p. 158.	ces vagues de lumière : p. 64.
cascades d'or : p. 161.	cascades d'argent : p. 161.	le verbe illuminer : p. 64.
deux disques d'or et d'argent : p. 161.	deux disques d'or et d'argent : p. 161.	ruissellements de clartés : p. 64.
		étincelante montagne : p. 67.
		la lueur : p. 67.
		l'atmosphère lumineuse : p. 69.
		fleurs brillantes : p. 70.
		tout étoilées de fleurs : p. 73.
		micas brillant : p. 78.
		étoilé de clous : p. 79.
		au dessin que tracent l'éclair : p. 82.
		briller : pp. 82-83.
		briller au soleil : p. 84.
		le verbe brillanter : p.96.
		scintille avec un éclat pur et froid : p. 97.
		arc en ciel : p. 120.
		gorge-de-pigeon : p. 123.
		quelques paillettes de neige scintillant : p. 123.
		l'éclat du ciel et de l'eau : p. 123.
		le reflet : p. 124.
		les jeux que la lumière et l'ombre produisent : p. 124.
		fourmillement diamanté qui vous éblouit : p. 126.
		l'écume de diamant : p.

		126.
		ses couleurs... les reflets de leurs teintes : p. 126.
		éblouissement d'air et de lumière : p. 130.
		dans la vapeur lumineuse : p. 131.
		panaché d'un arc-en-ciel : p. 140.
		clarté étincelante : p. 142.
		luisait : p. 142.
		ses voiles de lumière : p. 142.
		la splendeur de la lumière : p. 143.
		ses portions éclairées s'illuminaient : p. 144.
		sa réverbération... flambait : p. 145.
		vibration de lumière : pp. 146–147.
		brillaient : p. 148.
		ce globe lumineux : p. 158.
		illuminait : p. 158.
		une île de lumière : p. 158.
		la lune brillait : p. 159.
		de cristaux des glaciers : pp. 159–160.
		une vague infiltration de lumière : p. 160.
		scintilla : pp. 160–161.
		s'éclaira : p. 161.
		mordorant : p. 161.
		brillant : p. 163.

Annexe 6 : Saint-Pétersbourg

Théophile GAUTIER, , Paris, Magellan & Cie, 1867.

Le gris	Les roses, violets	Les verts
en capote grise : p. 26.	chemise rose : p. 13.	ou vert russe avec des filets vert- pomme : p. 31.
sous robe gris de fer luné : p. 32.	granit rose : p. 16.	cafetan bleu ou vert : p. 33.
la neige grise : p. 37.	la faible lueur rosée du couchant les colorait seule : p. 18.	pommes vertes acides à l'œil : p. 20.
un militaire en capote grise : p. 47.	crépi rosé : p. 21.	
des yeux gris d'acier à cils blonds : p. 48.	rougir les joues de quelques petits nuages roses : p. 38.	
	violet de froid : p. 38.	

Les tons marron	Les rouges	Les orangés, le saumoné
la couleur est celle du cuir même : p. 48.	velours rouge : p. 28.	couleur saumon pâle assez agréable à l'œil : p. 13.
tanné, rougi par l'air : p. 48.	la tunique est rouge : p. 28.	œil de corbeau : p. 31.
tout pralinés : pp. 38-39.	jupes écarlates (espagnoles) : p. 28.	
étroite simarre brune : p. 43.	tanné, rougi par l'air : p. 48.	

Le bleu	La pâleur et le blanc	La transparence
le bleu...couleur favorite : p. 26.	teint blanc : p. 26.	ce plancher de cristal : p. 39.
de renard bleu (fourrure) : p. 26.	yeux pâles : pp. 29-30.	étui transparent : l'eau qui les mouillait s'est subitement gelée autour d'eux : p. 40.
en cafetan bleu : p. 27.	les joues couleur de cire : p. 37.	comme pris dans une croûte de glace semblable à de la pâte de verre : pp. 38-39.

velours rouge ou bleu : p. 28.	leurs étoiles pâles : p. 41.	d'une transparence de diamant : pp.41-42.
la tunique est rouge ou bleu : p. 28	et redouble de blancheur : p. 38.	immenses dalles de verre, à reflet de saphir : p. 42.
cafetan bleu : p. 28.	la barbe toute blanche : p. 38.	le voile rabattu : p. 42.
la chemise bleue : p. 29.	la peau... est semée d'un million de petites perles blanches : p. 38.	
filets bleu clair : p. 31.	blanche de neige : p. 41.	
cafetan bleu ou vert : p. 33.	pures lignes blanches : p. 41.	
en cafetan bleu : p. 34.	un tapis d'hermine sans mouchetures : p. 41.	
aux rayons bleus d'une lune d'hiver : p. 41.	l'épaisse poussière blanche : p. 44.	
le bleu : p. 26.	perruque blanche : p. 47.	
bleu qui n'a aucun rapport avec l'azur méridional, d'un bleu d'acier, d'un bleu de glace au ton rare et charmant : p. 38.	un vertige de blancheur : p. 46.	
	la blancheur de la Néva couverte de neige : p. 47.	
	nappe de neige immaculée : p. 43.	
	hauts bonnets de feutre blanc : p. 43.	
	ces immenses allées blanches : p. 43.	
	d'épaisses bottes de feutre blanc : p. 48.	

La lumière	Le clair-obscur	Le sombre, noir , sale
au moindre rayon de soleil une paillette de lumière y brille : p. 21.	par un clair de lune d'une froideur étincelante : p. 41.	tons de bitume : p. 14.
vivement éclairées : p. 19.	la lune resplendit claire et glaciale : p. 46.	de couleur sombre : p. 26.
étoilée de décorations : p. 26.	la coupole à demi estompée par la nuit : p. 41.	foncée de couleur : p. 26.
constellé de diamants : p. 28.		de satin noir : p. 26.

la neige étincelante : p. 37.		velours noir : p. 28.
la boule lumineuse : p. 37.		
la lumière étincelle sans chaleur, et le soleil glacé : p. 38.		en touloupe miroitée de crasse et de graisse : p. 29.
la neige diamantée scintille, prend des micas de marbre de Paros : p. 38.		propreté douteuse : p. 30.
les arbres cristallisés de givre : p. 38.		aucun éclair d'envie n'allume leurs yeux pâles : p. 30.
éclatantes couleurs : p. 39.		le ton demeure foncé : p. 31.
leurs cochers poudrés de micas : p. 41.		teinte sombre : p. 31.
qu'une seule paillette scintillant : p. 41.		volets noirs : p. 32.
ce point lumineux est d'un éclat si intense : p. 41.		plus ou moins propre : p. 34.
tout le brillant : p. 41.		leurs noirs rideaux de sapin : p. 43.
le voile rabattu et déjà diamanté de mille points brillants : p. 42.		
un trait de diamant sur une glace dépolie : p. 43.		
une glissoire polie comme une glace : p. 45.		
la neige brille comme du marbre pilé : p. 45.		
les étoiles ont cette vivacité de scintillation que produit la gelée : p. 46.		
cuir verni : p. 31.		

L'or, le doré	Les contrastes	L'argenté
navire d'or..... au moindre rayon de soleil une paillette de lumière y brille... la même aiguille dorée : p. 21.	rechampis de blanc sur un fond jaune : p. 21.	de vif-argent : p. 18.
des grappes d'or : p. 23.	les lettres d'or ...sur des champs d'azur, sur des panneaux noirs ou rouges : p. 23.	sous robe gris de fer luné...à la riche crinière, à la queue argentée et comme poudrée de micas brillants : p. 32.
galon d'or : p. 28.	des boules rouges ou noires : p. 23	ornements argentés ou dorés : p. 32.

broderies d'or : p. 28.	plus foncée de couleur ...des poils blancs dépassant : p. 26.	boutons d'argent : p. 33.
ruisselant d'or et constellé de diamants : p. 28.	le bleu...; il va bien à leurs teint blanc et à leurs cheveux blonds... pelisses de satin noir : p. 26.	étincelante de vernis : p. 35.
à bande d'or : p. 28.	velours rouge ou bleu, agrémenté de broderies d'or : p. 28.	les arbres cristallisés de givre ressemblent à d'immenses ramifications de vif- argent : p. 38.
ornements argentés ou dorés : p. 32.	rouge ou bleue... un large galon d'or la borde : p. 28.	stores de vif-argent : p. 39.
une ceinture circassienne tramée d'or : p. 33.	veste de velours noir et leurs jupes écarlates à bande d'or : p. 28.	
à ce miroir d'or : p. 41.	long cafetan bleu ou vert, ...boutons d'argent,...tramée d'or : p. 33.	
le Temple d'or : p. 41.	à la neige étincelante succédait la neige grise : p. 37.	
	temple d'or, de bronze et de granit : p. 41.	
	bonnets de feutre blanc et vêtus d'une étroite simarre brune : p. 43.	
	quelques touches brillant sur la sombre verdure : p. 43.	

Annexe 7 : Voyage en Algérie

Théophile GAUTIER, *Voyage en Algérie*, Paris, La Boite à Documents, 1845.

(Alger extra-muros commence à la page 59)

Le bleu	Le gris	Le blanc
La maladie du bleu : p. 21.	Une atmosphère grise : p. 21.	De villes éblouissantes de blancheur : p. 21.
Ciel de turquoise, p. 21.	Les tons gris du Nord, p. 22.	Tâches de maisons blanches, p. 24.
	Le ciel est d'un gris plus azuré, p. 23.	Les tons blancs et mats du Midi, p. 25.
Hallucination de cobalt, p. 21.	Ces eaux d'un gris sale, p. 24.	Le mont Ventoux, blanchâtre vers la cime, p. 26.
D'outre-mer, p. 21.	Le gris laiteux du ciel, p. 25.	Sa cheminée blanchie, p. 29.
Des indigos, p. 21.	Des brumes grisâtres, p. 33.	Étincelle blanche d'un effet charmant... on dirait des plumes de cygnes promenées par la brise, p. 31
Du bleu foncé de la mer, p. 21	Des masses grisâtres, p. 44	Leur laine blanche, p. 32
Le bleu foncé du ciel, p. 21		Les dômes blancs, p. 38
Un azur assez vif, p. 25		Tâches blanchâtres, p. 33
Le bleu progressif du ciel, p. 27		Les dômes blanchis à la chaux des deux mosquées, p. 41
Une barre de lapis-lazuli, p. 28		La mer... tachetée de blanc..., p. 41
Un ourlet d'indigo, p. 32		De longs fantômes blancs filaient silencieux, p. 43
Cette ombre azurée, p. 34		Des yeux blancs, p. 44
L'azur sans borne qui étincelle à travers un noir réseau d'agrès, p. 38		De vieux bédouins à courte barbe blanche, p. 45
La tête rasée de frais se colorait de teintes bleues et verdâtres comme la chair de perdrix quand elle se		Les ombres disparues laisser voir des teintes d'une blancheur éblouissante, tranchant

faisande p. 45		avec netteté sur le bleu du ciel, pp. 46–47
À carreaux bleus, 56		Un dédale blanc, p. 47
Sa poitrine d'azur, p. 61		En draperie blanche, p. 49
La nappe bleue de la mer, 61		En caleçon blanc, p. 56
L'azur du ciel nocturne tout piqueté d'étoiles est suffisamment illuminé par des veilleuses suspendues à des fils d'archal, p. 69		
Leur nuque bleuâtre, p. 52		De grands murs, blancs, p. 59
		De marbre blanc d'un joli goût, p. 59
		... Ses dents aiguës et blanches... de grands yeux blancs, p. 68
		Grand burnous blanc, p. 69

L'opaque	La pâleur	La lumière
Ces nuages qu'aucun rayon de soleil ne vient jamais percer, p. 22	la pâleur du matin, p. 22	Ses toits... que dore un rayon attiédi, p. 22
Nous marchions dans l'obscurité la plus opaque... au pâle rayon d'arriver à nous, p. 43	Couleur de craie, p. 35	Un rayon de lumière, p. 24
Café trouble, p. 64	Un immense tas de pins de blanc d'Espagne, p. 35	Se détacher sur la plus pure lumière comme des diamants sur un fond d'or, p. 29
		De larges bandes de lumières dorées, p. 33
		Un brouillard lumineux, p. 34
		Filter la lumière avare d'une chandelle de cire, p. 43
		Une lueur assez vive, p. 44
		Éclairées fantastiquement par le reflet d'un grand feu brûlant, p. 44
		Les effets de lumière et

		les jeux d'optique, p. 52
		Tout ce versant, pulvérulent de soleil et de lumière, p. 60
		Un petit marabout avec sa coupole blanche, p. 65
		Admirées surtout pour la blancheur de leur teint, p. 71

Les contrastes	Le jaune, l'orange	Les marron
Fumée noire et blanche, p. 22	une teinte jaunâtre au cours huileux, p. 22	couleur de pin rôti, p. 26
Dentelle noire, p. 22	Aux tons d'ocre, p. 34	Ces races basanées et noires, p. 34
Les eaux troubles se distinguent... dans la limpidité du courant, p. 23	l'affreux jaune-serin de leur peinture, p. 35	Brouillard lumineux, p. 34 les parties éclairées, p. 34
Ce sont exactement les mêmes teintes, les jeux d'ombre et de lumière, p. 33	Les poches de fiel accrochées à des clous verdissent le mur de leur suint amer, p. 54	Deux grands gaillards cuivrés, p. 36
Sur le fond sombre des coteaux, pailletés ça et là d'étincelles d'argent, p. 34	Des espèces de larges taches jaunâtres, semblables à des détritiques de paille hachée, p. 61	Des jambes... coulées en bronze, p. 36
Le mantelet noir de la Parisienne effleure en passant le voile blanc de la Mauresque, p. 39	Elle forme sur le ciel des nuages roussâtres, p. 61	Drôle basané, p. 44
Rembrandt, dans ses eaux-fortes les plus noires... sinistre, p. 44	Vous voyez à l'horizon un brouillard fauve, p. 61	A teint de cuir de Cordoue, p. 45
Des figures noires, p. 44	Les sauterelles... leur couleur est d'un jaune paille ; plus tard, la racine des ailes prend une nuance vert-pomme ou rose vif, p. 62	L'impalpable poudre brune, p. 46 (il parlera ensuite du tabac, de la cassonade et restera ainsi dans les tons marron)
Des Nègres aux yeux jaunes, aux lèvres violettes, dont la peau luisante miroitait à la lumière comme du métal poli, p. 45	ce long coup fauve, p. 63	
Les ombres disparues laissaient voir des teintes	Deux grands cils jaunes, p. 63	Des bédouins tellement cuits par le soleil,

d'une blancheur éblouissante, tranchant avec netteté sur le bleu du ciel, pp. 46-47		qu'on pourrait les prendre pour des gens de couleur, p. 54
	Quelques touffes de poil roussâtre floconnaient aux environs de la bosse, p. 64	Leur couleur étant sans doute regardée comme un masque suffisant, p. 56
	Ce jaune dont, au Moyen Âge, on engluait seulement le logis des prêtres et des excommuniés, p. 66	Des charmes variant du cirage au chocolat pour la nuance, et du concombre potiron pour la forme, p. 57
	... Des milliers de paillasses, à voir voltiger en tourbillon ces fœtus jaunâtres... p. 67	Ces grandes figures noires, p. 57
		Sauf la couleur d'ébène, p. 57
		Au teint légèrement bistré, p. 70
		Glacis de terre de sienne, de momie ou de bitume, p. 66

Les couleurs du prisme	La transparence	La nuance
Nuances égayées, p. 23	La transparence de l'atmosphère, p. 25	Le gris laiteux du ciel fait place à un azur assez vif, p. 25
Les arcs-en-ciel de pourpre, d'argent et d'or qui ondoient dans la transparence du cristal..., p. 53	Deux toiles jetaient de l'ombre, p. 27	Un reflet de feu livrant bataille à un rayon de soleil, éclaire un angle de l'antre, p. 66
La fraîcheur des nuances et la gaieté du pinceau, p. 27	L'air était transparent, p. 32	
	Les bras, estompés par le nuage transparent d'une manche de gaze..., p. 40	
	Dans une demi-teinte transparente, étincellent les tuyaux de pipes enjolivés..., p. 50	
	La transparence du cristal, p. 53	
	À bandes mates et transparentes, p. 70	

L' ombre et le noir	Le brillant, l'argenté	Le rouge
Une ombre noire, p. 25	Depuis Paul Véronèse... rien... de plus brillant ni de plus argenté en fait de coloris, p. 27	sa gueule rouge, p. 44
Quelques ombres de fresques peintes par Giotto, p. 27	... Étincelait une espèce de plaque de broderies, p. 40	En pantalon garance, p. 47
Noire de la fumée grâce des sacrifices humains, p. 27	Le cailloutis brillanté par la chaleur et poli par le frottement, p. 49	Leurs étuis à cigares et à parfums en velours rouge ou vert, historiés de lacets et de paillettes d'or, p. 51
Deux toiles jetaient de l'ombre, p. 27	Les babouches pailletées, p. 50	Une calotte rouge, p. 52
Ces races basanées et noires, p. 34	Entre leurs doigts agiles, les fils d'or, d'argent et de soie s'entrelacent sans jamais s'embrouiller; chaque couleur reparaît ...dans la spirale..., p. 50	Les têtes de mouton à l'œil vitreux et aux narines pleines de caillots pourpres, p. 54
Le café noir, p. 34	... Fait luire sur la devanture la paillette de son ventre..., p. 52	Des quartiers saigneux se balancent au plafond, des poumons... comme des éponges roses... le boucher... les bras rouges... sous ce dôme de chair ruisselante..., p. 54
Ses prunelles de diamant noir nageaient sur une cornée de nacre de perle, p. 40	Une mince frange argentée, p. 61	Rouge de sang, p. 66
Le soleil calcine et mordore de ses rayons. C'est déjà l'Afrique, p. 31	Leurs flancs, goudronnés, luisaient..., p. 63	Les yeux noyés ou flamboyants, p. 70
L'ombre avait enveloppé de ses plis le blanc massif d'Alger, p. 41	De deux mouchoirs de Tunis rayés de soie et d'or... sa veste... enjolivée de paillon, p. 70	De taffetas cramoisi... un grand foulard zébré de couleurs éclatantes, p. 70
Les yeux noirs, p. 49		
Les ombres projetées par les maisons, p. 60		
Un œil de diamant noir, p. 64		
Une ombre pailletée de points lumineux, p. 64		
L'ombre projetée par leur chameau ou leur cheval, p.		

65		
On entrevoit, dans la demi-obscurité de l'intérieur..., p. 65		
Deux grands platanes jettent leur ombre sur le monument vénéré, p. 65		
Fort appétissants les mets qui se cuisinent dans ce repère, noir de suie et rouge de sang, p. 66		
Ombre azurée, p. 34		

	Les verts	Les violets , grenat
	Contrevents verts, p. 35	Une tunique de Damas violet, p. 40
	Faïence verte, p. 38	Couleur grenat et brochée d'or, p. 40.
	Verdâtres, p. 45 .	Aux lèvres de Grenade, p. 70.
	Leurs étuis à cigares et à parfums en velours rouge ou vert, historiés de lacets de paillettes d'or, p. 51.	
	Les poches de fiel accrochées à des clous verdissent le mur de leur suint amer, p. 54.	
	plus tard, la racine des ailes prend une nuance vert-pomme ou rose vif, p. 62.	
	Un masque d'or, p. 71.	