

SUR LA *SYMPHONIE EN BLANC MAJEUR* DE THEOPHILE GAUTIER

Luciana Alocco Bianco

La *Symphonie en blanc majeur*, au-delà des éventuelles circonstances ¹ qui peuvent avoir inspiré Gautier, pose d'emblée deux problèmes: la convergence des langages poétique, musical, pictural et la symbolique de la couleur blanche.

On sait que "l'immixtion de l'art dans la poésie", pour suivre Gautier,² a été un *topos* romantique.

"Il musicista colto - remarque Schumann - potrà studiare una Madonna di Raffaello colla stessa utilità con cui il pittore studierà una sinfonia di Mozart. Ancor più: allo scultore ogni attore apparirà come una statua tranquilla, a questo le azioni di quello daranno forme di vita; al pittore la poesia diventerà immagine, il musicista trasformerà i quadri in suoni" ³.

On s'interroge sur la validité des différents langages, sur leur possible interaction.

Gautier a dénoncé à plusieurs reprises l'insuffisance de la parole à saisir la beauté dans son ensemble:

Pourquoi, découragé par vos divins tableaux,
Ai-je, enfant paresseux, jeté là mes pinceaux,
Et pris pour vous fixer le crayon du poète,
Beaux rêves, obsesseurs de mon âme inquiète,
Doux fantômes bercés dans les bras du désir,
Formes que la parole en vain cherche à saisir?
Pourquoi, lassé trop tôt dans une heure de doute,

1 G. Matoré affirme que Mme Kalergis, femme du ministre de France en Grèce sous Louis-Philippe, a inspiré Gautier (cf. Th. Gautier, *Emaux et Camées*, éd. J. Pommier-G. Matoré, Genève, Droz, 1947, "Notes et variantes", p. 145; cf. aussi *Emaux et Camées*, éd. A. Boschot, Paris, Garnier, s.d., "Notes", p. 325).

2 Th. GAUTIER, *Souvenirs romantiques*, éd. A. Boschot, Paris, Garnier, 1929, "Le Petit Cénacle", p. 27. Les *Souvenirs* parurent en 1872 dans le journal "Le Bien Public" sous le titre d'*Histoire du Romantisme*. Pour l'approfondissement de cette "immixtion" chez Gautier cf. *Théophile Gautier. L'art et l'artiste*, Actes du Colloque international de Montpellier (1982), publ. par la Société Théophile Gautier, Université Paul Valéry, Montpellier, 1983, 2 v.; *Théophile Gautier et la musique*, Actes du Colloque international, Montpellier 2, 3, 4 juillet 1986, *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 8, 1986.

3 R. SCHUMANN, *La musica romantica*, éd. L. Ronga, Torino, Einaudi, 1978, p.18.

Peinture bien-aimée, ai-je quitté ta route?
 Que peuvent tous nos vers pour rendre la beauté,
 Que peuvent de vains mots sans dessin arrêté,
 Et l'épithète creuse et la rime incolore?
 Ah! combien je regrette et comme je déplore
 De ne plus être peintre, en te voyant ainsi
 A *Mosé*, dans ta loge, ô Julia Grisi! 4

De même Vigny ⁵; aux moments de découragement les poètes vantent la supériorité de la peinture, de la musique ⁶, et Eugène Delacroix lui-même témoigne de cette tendance: "J'ai entendu dire à un des plus illustres écrivains de ce temps-ci que, durant un voyage fort intéressant en Allemagne, il avait fait de grands efforts pour fixer sur le papier, mais avec des lettres et des mots, ces instruments ordinairement dociles de sa pensée, l'aspect, la couleur et même la poésie des lieux [...]. Il m'a confessé qu'il n'avait pas tardé à se dégoûter de cette besogne stérile, plus propre, suivant moi, à altérer les souvenirs qu'à les faire renaître" ⁷.

Quand Gautier loue Hoffmann, c'est parce qu'il reconnaît en lui "un des écrivains les plus habiles à saisir la physionomie des choses et à donner les apparences de la réalité aux créations les plus invraisemblables. Peintre, poète et musicien, il saisit tout sous son triple aspect, les sons, les couleurs et les

4 Th. GAUTIER, *La Diva*, in *Poésies complètes*, Paris, Bibl. Charpentier, Fasquelle éd., 1922, 2 t; t. I, p. 229.

5 Cf. A. de VIGNY, *Mémoires inédits. Fragments et projets*, éd. J. Sangnier, Paris, Gallimard, 1958, p. 163; *Servitude et grandeur militaires*, in *Œuvres complètes*, éd. F. Baldensperger, Paris, Conard, 1914, p. 93.

6 Cf. quant à la musique E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1968, 5e éd.; et sur le rapport peinture-littérature cf. L. HAUTECOEUR, *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle*, 2ème éd., Paris, Colin, 1963; cf. notamment p. 189 où Hautecoeur rappelle que "Whistler avait envoyé au Salon de 1863 une *Jeune fille en blanc*" et que "Paul Mantz l'appela une symphonie en blanc, par allusion à la pièce" de Gautier. "Le titre fut repris par Whistler, qui, désormais, composa des symphonies".

7 E. DELACROIX, *De l'enseignement du dessin*, "Revue des Deux-Mondes", 15 sept. 1850, in *Œuvres littéraires*, Paris, Crès, 1923, 2 v.; v. I, p. 13. Cf. aussi son *Journal*, éd. Vaudoyer-Joubin, Paris, Plon, 1960, 3 v.; v. I 1822, p. 17; 1824, p. 50; v. II 1853, p. 99; 1854, p. 159; v. III 1859, p. 233. Il est intéressant de souligner que Baudelaire reconnaît à Delacroix le mérite d'être "harmoniste". "[...] déploya-t-on jamais en aucun temps une plus grande coquetterie musicale? [...] Fit-on jamais chanter sur une toile de plus capricieuses mélodies?" (Ch. BAUDELAIRE, *Salon de 1845*, in *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, "Bibl. de la Pléiade", 1976, 2 t.; t. II, pp. 354, 357). Cf. aussi *Les fleurs du mal*, *Les Phares*, "Spleen et Idéal", t. I, p. 14.

sentiments" ⁸. Il aspire lui aussi à atteindre ce but. *Emaux et Camées* sont une réponse à cette quête. Le poète maîtrise la parole, il la cisèle. Il est à la fois poète, sculpteur, musicien, orfèvre, peintre. La parole est sentiment, couleur, sensation. Les correspondances surgissent.

"Manier savamment une langue, - affirme Baudelaire au sujet de l'auteur du *Capitaine Fracasse* - c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable" ⁹.

De la *Symphonie en blanc majeur* comme d'ailleurs de tout le recueil d'*Emaux et Camées* dont elle fait partie, se dégagent ces idées fondamentales sur l'art et la poésie que Gautier avait déjà ébauchées dans la célèbre préface de *Mademoiselle de Maupin*, où, tout en étant conditionné par la polémique contre les critiques et les journalistes ¹⁰ et par la cinglante ironie qui s'ensuit, il pose les bases de cette poétique qu'on appellera plus tard de l'"Art pour l'Art".

Si sous Louis-Philippe la mentalité utilitaire envahit même le domaine de l'art, si les critiques saint-simoniens, les "phalanstériens", les journalistes "moraux" et "progressifs" jugent d'une oeuvre d'après son utilité, Gautier souligne son opposition. Dans un crescendo d'exemples visant à démontrer la relativité du mot en vogue il arrive à la célèbre déclaration: "Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid; car c'est l'expression de quelque besoin; et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature.

L'endroit le plus utile dans une maison, ce sont les latrines" ¹¹. L'art est donc beau parce qu'il est inutile ¹². Gautier véhicule ainsi, contrairement à Hugo et à Lamartine, une image d'Artiste et une définition de l'Art tout à fait antithétiques à la société des "philistins".

⁸ Th. GAUTIER, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1904, "Les contes d'Hoffmann", p. 43.

⁹ Ch. BAUDELAIRE, *Theophile Gautier* I, "Critique littéraire", in *Œuvres...*, cit.; t. II, p. 118.

¹⁰ Cf. G. MATORE, "Introduction" à *La préface de Mademoiselle de Maupin*, Genève, Droz, 1946, pp. XLIII, LIII-LX.

¹¹ Th. GAUTIER, *La préface de Mademoiselle de Maupin*, éd. G. Matoré, cit., lignes 908-913, pp. 31-32.

¹² Cf. aussi "Préface" d'Albertus.

"Développer librement tous les caprices de la pensée, écrira-t-il en 1872 pour synthétiser les idéaux des jeunes sous la Monarchie de juillet, dussent-ils choquer le goût, les convenances et les règles; haïr et repousser autant que possible ce qu'Horace appelait le profane vulgaire, et ce que les rapins moustachus et chevelus nomment épiciers, philistins ou bourgeois; célébrer l'amour avec une ardeur à brûler le papier, le poser comme seul but et seul moyen de bonheur, sanctifier et déifier l'Art regardé comme second créateur: telles sont les données du programme que chacun essaye de réaliser selon ses forces, l'idéal et les postulations secrètes de la jeunesse romantique" 13.

L'art et l'artiste, justement parce qu'au-dehors des normes qui régissent le monde bourgeois, existent par eux-mêmes. Indépendance et incontamination sont le gage de leur diversité. Il ne peut y avoir de mission sociale pour le poète sous peine de mort de l'art. Mais l'antagonisme de Gautier envers la société "boutiquière" s'épuise complètement sur le plan théorique. Au niveau lexical, dans la virulence de certains mots, dans le refus d'euphémismes hypocrites et inutiles; au niveau technique dans l'attention presque exaspérée de la forme jusqu'à la codification finale de *L'Art* dans *Emaux et Camées* dont les ressorts sont manifestement le désengagement et le culte de la beauté. Comment se situe la *Symphonie en blanc majeur* par rapport à ces deux principes?

La *Symphonie*, parue pour la première fois dans la "Revue des Deux-Mondes" le 15 janvier 1849, est la sixième composition dans l'édition des *Emaux* de 1852 et dans les suivantes. Elle est formée de 18 quatrains d'octosyllabes¹⁴ à rimes croisées - rime et mètre, du reste, de tout le recueil -.

4 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,

8 Ou, suspendant à quelque branche
Le plumage qui les revêt,
Faire luire leur peau plus blanche
Que la neige de leur duvet.

La première strophe repopose la problématique du titre, l'intersection du son, de la couleur et de la parole; il y a franchissement des limites de l'écriture par des références visuelles et musicales (*les lignes, on voit dans les contes, des femmes-cygnés* dont il faut relever l'homophonie avec *signes, chantant*). On

13 Th. GAUTIER, *Souvenirs romantiques*, cit., "Philotée O'Neddy", pp. 62-63.

14 Cf. à ce sujet C. SCOTT, "The octosyllable, rhythmicity and syllabic position. Gautier's "Emaux et camées"", in *A question of syllables. Essays in nineteenth century French verse*, Cambridge, University Press, 1986, pp. 31-60.

repère en même temps du v.1 au v.8 une anthropomorphisation systématique (col blanc, peau blanche, nager en chantant, suspendant) qui renforce l'image des femmes-cygnés. Cet accouplement ¹⁵ et l'union des deux strophes par le masculin et le féminin de l'adjectif "blanc", mis en relief, entre autres, par l'allitération [ã] qui revient ici 8 fois (courbant, dans, en chantant, suspendant, branche), font pressentir une naissance, une fécondation: c'est la descente d'une de ces femmes-(cygnés).

12 De ces femmes il en est une,
Qui chez nous descend quelquefois,
Blanche comme le clair de lune
Sur les glaciers dans les cieux froids;

16 Conviant la vue enivrée
De sa boréale fraîcheur
A des régals de chair nacrée,
A des débauches de blancheur!

La vision est pleine de sensualité (enivrée, régals, chair, débauches), mais cette sensualité est estompée par la note primordiale de froid. L'apparition de la femme est toujours liée aux paysages polaires que la donnée spatiale du 2e vers signalait déjà. La femme-cygne est ici femme-paysage, une transformation qui va s'accomplir définitivement:

20 Son sein, neige moulée en globe,
Contre les camélias blancs
Et le blanc satin de sa robe
Soutient des combats insolents.

24 Dans ces grandes batailles blanches,
Satins et fleurs ont le dessous,
Et, sans demander leurs revanches,
Jaunissent comme des jaloux.

28 Sur les blancheurs de son épaule,
Paros au grain éblouissant,
Comme dans une nuit du pôle,
Un givre invisible descend.

La description du sein suggère une idée impétueuse de vie, mais c'est une vitalité condamnée à disparaître et dont la victoire est éphémère. Les tableaux de dissipation (débauches, v. 16), de violence (combats insolents, v. 20) et de

15 Cf. à ce sujet J. CHEVALIER-A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1973, 4 t.; t. II, pp. 161-165, s.a. CYGNE.

vieillesse (jaunissent, v. 24) trouvent leur inévitable apogée dans la strophe 7 (vv. 25-28) et ôtent de l'éclat à l'initiale promesse de vie. La descente de la femme, si rare, si précieuse, si ardemment désirée coïncide en fait avec la non-vie (v. 28). Son état d'hibernation, d'immobilité est semblable à la mort, et c'est aussi, paradoxe suprême, la tentative de préserver ce corps de la décomposition.

Le substantif "blancheur(s)" (vv. 16, 25) interrompt la séquence de l'adjectif "blanc(s)", "blanche(s)" (vv. 1, 7, 11, 18, 19, 21) présent dans chaque strophe, au moment où il faut faire ressortir l'idée qui, pour paraphraser Gautier, doit toujours s'accompagner de la "forme" et qui entraîne ici la manifestation de l'événement central (strophe 7 vv. 25-28). Et c'est toujours le concept de "blanc" qui déclenche une série de questions sur la nature de cette femme, tandis que l'emploi du passé composé marque un écart ultérieur par rapport aux strophes précédentes, rythmées par le présent:

32 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?

Les interrogatifs obsédants établissent un lien ambigu entre le sacré (vierge, hostie, cierge) et le profane (peau), le fragile, le provisoire et le résistant (roseau, neige/mica) que l'oxymoron *mica de neige* rend encore plus frappant.

Des réponses hypothétiques parcourent bien 7 strophes où, encore une fois, à côté du solide, des notes de fragilité, de froideur et de mort obscurcissent la lumière du blanc qui occupe presque chaque ligne:

36 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;

40 Le marbre blanc, chair froide et pâle,
Où vivent les divinités;
L'argent mat, la laiteuse opale
Qu'irisent de vagues clartés;

44 L'ivoire, où ses mains ont des ailes,
Et, comme des papillons blancs,
Sur la pointe des notes frêles
Suspendent leurs baisers tremblants;

48 L'hermine vierge de souillure,
Qui, pour abriter leurs frissons,
Ouate de sa blanche fourrure
Les épaules et les blasons;

52 Le vif-argent aux fleurs fantasques
 Dont les vitraux sont ramagés;
 Les blanches dentelles des vasques,
 Pleurs de l'ondine en l'air figés;

56 L'aubépine de mai qui plie
 Sous les blancs frimas de ses fleurs;
 L'albâtre où la mélancolie
 Aime à retrouver ses pâleurs;

60 Le duvet blanc de la colombe,
 Neigeant sur les toits du manoir,
 Et la stalactite qui tombe,
 Larme blanche de l'ancre noir?

L'expansion du blanc et l'explosion de lumière (lactée, lis, argentée, blanche, blanc, argent, laiteuse, clartés, ivoire, blancs, hermine, "ouate" - même s'il s'agit ici du verbe, v. 47 - , blanche, vif-argent, vitraux, blanches, aubépine, blancs, albâtre, blanc, "neigeant", blanche) ont leur contrepartie (tachant, froide, pâle, mat, vagues, frêles, tremblants, frissons, pleurs, "plie", frimas, mélancolie, pâleurs, (ma)noir, "tombe" - le verbe est fortement indicateur de la tombe-mort-ténèbres ¹⁶ -, noir). La mort pèse sur cet univers apparemment si plein de vie et de mouvement. Cette contradiction ressort avec force dans l'"argent-mat" (v. 39) et le "vif-argent" (v. 49). L'adjectif "mat" rappelle la mort non seulement au niveau graphique m/t, mais au niveau même du sens et pour l'acception que ce mot prend dans le jeu des échecs, mat=mort (du roi) ¹⁷.

Sur le plan formel le subtil réseau des genres masculin-féminin et des rimes féminine-masculine continue à évoquer l'image de la femme-cygne qui par métonymie suscite l'idée de la beauté et du poète aux prises avec cette beauté, et donc avec la poésie. "L'hermine vierge de souillure" défend et protège du matérialisme, des laideurs du monde extérieur "les épaules" de la femme et les "blasons" (v. 48) du poète-roi-seigneur du "manoir" (v. 58) (les "blasons", au-delà du sens héraldique, désignant aussi dans le domaine littéraire des pièces composées de petits vers à rimes plates).

Mais cette "femme" énigmatique échappe toujours à la "possession" (cf. v. 60), à la connaissance. Au mystère de son essence s'ajoutent ceux de son origine et de son identité:

16 Le verbe rime d'ailleurs avec le substantif dans différents poèmes d'*Emaux et Camées*; nous citons au hasard, *La source*, vv. 25 et 27, p. 72; *Bûchers et tombeaux*, vv. 5 et 7, p. 73; *Dernier voeu*, vv. 13 et 15, p. 124.

17 Mot d'origine arabe dans la loc. *châh mat*. Cf. *Lexis*, Paris, Larousse, 1977, s.a. 1. MAT, p. 1066.

64 Des Groenlands et des Norvèges
 Vient-elle avec Séraphita?
 Est-ce la Madone des neiges,
 Un sphinx blanc que l'hiver sculpta,

68 Sphinx enterré par l'avalanche,
 Gardien des glaciers étoilés,
 Et qui, sous sa poitrine blanche,
 Cache de blancs secrets gelés?

Sacré et profane, religion et mythe s'entremêlent. Tous les thèmes chers à Gautier convergent: femme, androgyne, destin, chimère, rêve, spiritualisme. Les "glaciers étoilés", dont le "Sphinx enterré par l'avalanche" (v. 65) est peut-être le gardien, renvoient aux "glaciers dans les cieus froids" du v. 12 et qui par le "clair de lune" rappellent la blancheur de la femme qui descend. Ces glaciers ont-ils enfin capturé les étoiles, leur lumière, leur vie, parvenant ainsi à les préserver? Le dilemme reste, les mystères ne peuvent avoir de réponses. Mystère de la vie, de la mort, de la beauté, de la poésie, de l'art.

Le poème se termine par une exhortation à rompre "cette implacable blancheur" par un ton "rose", symbole de la régénération¹⁸:

72 Sous la glace où calme il repose,
 Oh! qui pourra fondre ce coeur!
 Oh! qui pourra mettre un ton rose
 Dans cette implacable blancheur!

De l'anaphore jaillit le souhait qui domine également dans *Coquetterie posthume*, composition placée comme une suite idéale après la *Symphonie*. Là aussi un désir de "Rester éternellement rose" (v. 7, p. 24) dans la "bière close" (v. 5), de se faire draper dans les plis blancs" (v. 10) d'une robe de mousseline. Le rose, c'est la vie après la mort, c'est la beauté et l'immortalité créées artificiellement. Le poète a-t-il le pouvoir de vaincre la mort? Sa quête par l'artifice ne l'expose-t-elle pas, au contraire, au danger de l'impuissance et au risque de se laisser détourner par la seule forme, par le culte excessif de la beauté?

Il est hors de doute que Gautier a toujours soutenu qu'idée et forme sont une seule entité, que le poète ne doit pas être un Narcisse qui s'égare dans la stérile contemplation de sa propre image: "La grande erreur des adversaires de la doctrine de l'art pour l'art [...], c'est de croire que la forme peut être indépendante de l'idée; la forme ne peut se produire sans idée, et l'idée sans forme. Les formes de l'art ne sont pas des papillotes destinées à envelopper des dragées plus ou moins amères

18 Cf. J. CHEVALIER-A. GHEERBRANT, *Dictionnaire...*, cit., t. IV, pp. 114-115, s.a. ROSE.

de morale et de philosophie, et leur chercher une utilité autre que la beauté, c'est montrer un esprit fermé à tous les souffles supérieurs et incapable de vues générales.

Est-ce à dire pour cela que l'art doive se renfermer dans un indifférentisme de parti pris, dans un détachement glacial de toute chose vivace et contemporaine, pour n'admirer, Narcisse idéal, que sa propre réflexion dans l'eau [...] ? Non, un artiste avant tout est un homme; il peut refléter dans son oeuvre [...] les amours, les haines, les passions, les croyances et les préjugés de son temps, à la condition que l'art sacré sera toujours pour lui le but et non le moyen" 19.

Le refus de dépendance, le besoin d'idéal expriment une opposition à une société qui vise à l'argent et à l'accumulation. Le blanc devient le symbole de cette attitude. Le blanc, c'est le désengagement, l'aspiration à la pureté, à la non-contamination. Le poète disperse ses énergies à l'intérieur de ce microcosme qu'est l'oeuvre poétique. Il concentre ses efforts dans la création d'un "réel" artistique. Quand Gautier admire le mime ou la danseuse, c'est parce que leur agilité confère à la condition "corporelle et charnelle" "un rayonnement glorieux" 20. Le poète, lui aussi, recrée par la parole un monde aérien et incontaminé, un monde de beauté:

Toi, forme immortelle, remonte
 Dans la flamme aux sources du beau,
 Sans que ton argile ait la honte
 Et les misères du tombeau! 21.

La poésie est belle comme la main d'Aspasie ou de Cléopâtre, la poésie est blanche:

Chez un sculpteur, moulée en plâtre,
 J'ai vu l'autre jour une main
 D'Aspasie ou de Cléopâtre,
 Pur fragment d'un chef-d'oeuvre humain;

Sous le baiser neigeux saisie
 Comme un lis par l'aube argenté,
 Comme une blanche poésie
 S'épanouissait sa beauté 22.

19 Th. GAUTIER, "Du beau dans l'art", in *L'art moderne*, Paris, Lévy, 1856, pp. 151-152.

20 J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 32.

21 Th. GAUTIER, *Bûchers et tombeaux*, in *Emaux et Camées*, cit., p. 77.

22 *Ibidem*, *Etudes de mains I Impéria*, p. 11. Pour la lecture de la deuxième partie II *Lacenaire* cf. S. MURPHY, ""Alas, poor Lacenaire..." (dissection manchote d'un poème de Gautier)", in *Il Confronto letterario*, n° 11, 1989, pp. 21-32.

Une main, une "blanche poésie" qui donne libre cours à l'imagination; la main "momifiée" de Lacenaire, l'assassin, fait naître par contre du dégoût. "Vrai meurtrier" et "faux poète" Lacenaire n'est porteur que de mort. La fascination que sa main exerce est maléfique, elle contraint à l'immobilité alors que l'art, c'est l'envol, le mouvement.

Immobilité et mouvement, données si fréquentes chez Gautier, caractérisent aussi un célèbre sonnet de Mallarmé *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*. De ce sonnet, pour la lecture duquel nous renvoyons aux interprètes les plus autorisés ²³, nous ne retenons que ces deux valeurs et nous nous poussons même plus loin en les réduisant à la dichotomie vie-mort. Une dichotomie qui préside à la fois au poème mallarméen et à la *Symphonie*.

Le blanc, Thibaudet nous le rappelle, c'est la "couleur préférée de Mallarmé", il est "à la fois synthèse, pour l'oeil, des couleurs, et, pour le peintre, leur absence. Sans doute il goûte dans le blanc cette figure de l'Absence qui plane sur toute sa poésie, ce symbole de la couleur qui se tait, de la virtualité frémissante, du silence posé" ²⁴.

On peut bien parler, comme le fait S. Agosti, de "reminiscenza" de la *Symphonie* chez Mallarmé ²⁵, mais c'est dans celle-ci et dans le sonnet en question que l'on peut saisir une identité plus profonde qui dépasse la présence de la couleur blanche ²⁶.

Les deux compositions sont un testament d'où se dégage leur réflexion sur le statut de l'art, l'essence même de leur conception de la poésie et une même obsédante volonté: "di significazione totale del linguaggio" ²⁷ chez Mallarmé; de pureté et de préservation de la beauté par l'art chez Gautier.

La poésie est "goutte de lumière dans un diamant, des mots rayonnants, le rythme et la musique des mots. Ça ne prouve rien, ça ne raconte rien, une goutte de lumière!" ²⁸. Le blanc, c'est la lumière, c'est la poésie et la beauté, mais c'est aussi la mort. "Le squelette était invisible/ Au temps heureux de l'Art païen;/

23 A. THIBAUDET, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1926, pp. 250-251; E. NOULET, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Paris-Genève, Minard-Droz, 1967, pp. 131-144; S. AGOSTI, *Il cigno di Mallarmé*, Roma, Silva, 1969; cf. aussi St. MALLARME, *Œuvres choisies*, éd. L. de Nardis, Roma, Signorelli, 1957, p. 77; L. AUSTIN, "Mallarmé and Gautier. New light on "Toast funèbre"" in, *Poetic principles and practice occasional papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry*, Cambridge, University Press, 1987, pp. 106-120.

24 A. THIBAUDET, *op. cit.*, p. 193.

25 S. AGOSTI, *Il cigno...*, cit., p. 29.

26 Cf. J. DUCHESNE-GUILLEMIN, "Au sujet du "Divin Cygne"", in *Mercure de France*, sept. 1948, pp. 62-68.

27 S. AGOSTI, *Il testo poetico*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 119.

28 E. et J. GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Monaco, Ed. de l'imprimerie nationale, 1956, XXII t.; t. VI, p. 81, Année 1863, 22 juin.

L'homme, sous la forme sensible./ Content du beau, ne cherchait rien" ²⁹. Mais au moment où Pan meurt "L'ombre s'étend. - Comme sur un drap noir,/ Sur la tristesse immense et sombre/ Le blanc squelette se fait voir" ³⁰.

La *Symphonie en blanc majeur*, comme le recueil d'*Emaux et Camées*, contient toutes les contradictions qui hantent Gautier: vie et mort, ombre et lumière, mortalité et immortalité, décomposition et préservation, résistance et fragilité, sensualité et spiritualisme. Elle recèle l'énigme, jamais résolue mais toujours affrontée par le poète, de l'art, de la beauté et de la mort ici réunis. L'artiste capte çà et là la beauté d'une peau, d'une main, d'une épaule, d'un sein, d'une chair, mais l'angoisse de la mort qui guette ce corps le pousse à en préserver la beauté par l'art.

Est-ce un véritable triomphe sur la mort? L'oeuvre d'art à la fois "colma di vita" et "fissata in forme eterne" ³¹ est-elle réalisable? C'est cette inquiétude et cette peur qui percent de la *Symphonie*.

"Il ne faut pas toujours prendre au pied de la lettre ce que dit un auteur - affirme Gautier dans *Spirite* -: on doit faire la part des systèmes philosophiques ou littéraires, des affectations à la mode en ce moment-là, des imitations admiratives et de tout ce qui peut modifier les formes extérieures d'un écrivain. Mais, sous tous ces déguisements, la vraie attitude de l'âme finit par se révéler pour qui sait lire; la sincère pensée est souvent entre les lignes, et le secret du poète, qu'il ne veut pas toujours livrer à la foule, se devine à la longue; l'un après l'autre les voiles tombent et les mots des énigmes se découvrent" ³².

Relire le recueil des *Emaux et Camées*, c'est voir tomber le masque de l'impassibilité et le mythe du "détachement glacial". Gautier est un artiste beaucoup plus complexe ³³. "Il culto della bellezza nasce" chez lui "dalla fascinazione inquieta del corpo femminile. E' la trepidazione per la sua fragilità che lo allontana in sfere d'artificio" ³⁴. Le culte de la forme - l'artifice étant le

29 Th. GAUTIER, *Bûchers et tombeaux*, in *Emaux et Camées*, cit., p. 73.

30 *Ivi*, p. 75.

31 C. PASI, *Il sogno della materia. Saggio su Théophile Gautier*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 179; cf. aussi du même auteur *Gautier o il fantastico volontario*, Roma, Bulzoni, 1974; "Le fantastique archéologique de Gautier" in *Théophile Gautier et la narration*, Actes du Colloque Théophile Gautier, Bagni di Lucca, 29-30 juin 1984, publ. par la Société Th. G., pp. 83-92.

32 Th. GAUTIER, *Spirite*, éd. M. Eigeldinger, Paris, Nizet, 1970, pp. 117-118.

33 Cf. à ce sujet tout le suggestif essai de C. PASI, *Il sogno...*, cit.

34 C. PASI, *Il sogno...*, cit., p. 13.

gage d'une sur-vie - et le désengagement - la quête de la Beauté, du "blanc idéal"³⁵ n'admettant aucun autre intérêt - s'ensuivent.

35 Th. GAUTIER, *Sonnet*, in *Poésies complètes*, cit., t. II, p. 274; "J'aimais autrefois la forme païenne;/ Je m'étais créé, fou d'antiquité,/ Un blanc idéal de marbre sculpté/ D'hétaïre grecque ou milésienne" (1870).