

La toile et le voile : l'art, la littérature et le sacré dans trois récits romantiques

« Encore si la foi... l'espérance... mais non, / Elle ne croyait pas, et Dieu n'était qu'un nom / Pour cette âme ulcérée [...] » ; « Je ne crois pas, ô Christ, à ta parole sainte » ; « Le Juste opposera le dédain à l'absence / Et ne répondra plus que par un froid Silence / Au Silence éternel de la Divinité » : Théophile Gautier en 1832, dans « Une âme » (1932 : 60-61), Alfred de Musset, l'année suivante, dans « Rolla » (2006 : 370), et Alfred de Vigny, en 1863, dans l'ultime strophe du « Mont des Oliviers » (1986 : 153), égrènent le chapelet romantique de l'impossible foi. Le silence semble devoir s'étendre sur un sacré devenu inaccessible. Comment croire encore, après le bouleversement intellectuel que constitue la pensée des Lumières, après que la tourmente de l'Histoire a dûment prouvé l'existence du Mal, après que le sacré a changé de visage au rythme effréné des mutations politiques ? Mais comment renoncer à croire, en des temps où la mort de Dieu demeure un cauchemar impensable¹ ? Dans les cieux du premier XIX^e siècle, le sentiment du sacré plane, ombre désirée et déchirante, besoin irrésistible et inextinguible. Souvent douloureux, toujours conflictuel, le rapport de la littérature oscille entre la tentation d'une libération qu'offrirait la profanation et le blasphème, et l'exigence d'un respect qui confine au tabou et menace de paralyser la plume.

Pourtant les romantiques ne se résolvent jamais tout à fait au « froid Silence » prôné par Vigny. Pétris de culture biblique autant que de doute métaphysique, ils ne cessent de questionner la religion et ses représentations. La Bible, notamment, demeure « le » Livre, modèle textuel incontournable, constamment évoqué, cité, imité, loué, parodié ou détourné – en témoigne par exemple la place ambiguë qu'il occupe dans les *Poèmes antiques et modernes* d'un Vigny loin d'être muet. Mais si la poésie, elle-même parée d'une aura sacrée, dispose d'une forme de légitimité pour aborder les questionnements religieux et métaphysiques (les *Méditations* de Lamartine ont montré la voie), si l'Ancien Testament, aux couleurs mythologiques peut assez aisément nourrir

1. Ce cauchemar hante les romantiques depuis le *Songe du Christ mort* de Jean-Paul Richter ; mais en dépit des déformations que lui impose la pratique des morceaux choisis, le texte de Richter est optimiste : la vision angoissante se dissipe au réveil.

la fable, lorsqu'il s'agit d'aborder les Évangiles, et plus particulièrement de les aborder dans cette forme plus moderne et profane qu'est le récit en prose, la tension s'accroît. Tours et détours s'avèrent alors nécessaires pour éviter ou masquer l'approche frontale, et la référence picturale en particulier offre un précieux recours : entre l'imaginaire biblique et son réinvestissement littéraire se dressent des siècles de tradition artistique qui ont contribué à rendre la source sacrée plus familière, plus accessible. Ainsi Musset, Vigny, et Gautier dans *Le Tableau d'église*, *Daphné* et *La Toison d'or*, font-ils de la peinture et de la sculpture une médiation entre la Passion christique et sa réécriture : le texte trouve dans l'art un écran qui peut-être le garantira de la brûlure du feu sacré.

1. Iconoclastes et iconodoules

Le 19 septembre 1830, Musset met en scène, dans un bref récit publié dans *La Revue de Paris*, un insurgé des toutes récentes journées de Juillet qui, réfugié dans une église, s'absorbe dans la contemplation du tableau qui donne son titre au conte, un *Noli me tangere* qui exerce sur lui une étrange fascination. En 1837, Vigny rédige le début de ce qui devait être, après *Stello*, la « deuxième consultation du Docteur noir ». Le récit-cadre de *Daphné*, roman inachevé, montre Stello frappé, au chevet d'un malade, de la double image des souffrances du Christ en croix et de celles de Julien l'Apostat blessé. Du 6 au 12 août 1839 enfin, paraît dans *La Presse* une nouvelle ironique et fantaisiste de Gautier, *La Toison d'or*, dont le héros, Tiburce, désinvolte et dilettante, éprouve un coup de foudre, plus amoureux qu'esthétique, pour la Marie-Madeleine de *La Descente de croix* de Rubens. En dépit de leurs différences très nettes de registres et de fonctions, ces trois récits ont en commun d'interroger le statut sacré de la Passion en montrant la profanation, tantôt par l'iconoclasme, tantôt par une idolâtrie guère moins subversive.

Le narrateur du récit de Musset semble emporté par la vague anticléricale qui déferle au lendemain des Trois Glorieuses : héritier revendiqué des Lumières, il oppose les clartés de la raison, dont il est vraisemblablement le partisan, au même titre que l'ami auquel il s'adresse, et les ombres menaçantes de la superstition, matérialisées par l'obscurité de l'église dans laquelle il s'est réfugié « au coucher du soleil » :

Tu le sais, Henri, ce n'est pas pour moi que sont faites les lâches terreurs dont au premier abord sont saisis les hommes. Mais pourquoi te parler d'eux ? Ni la triste solennité des monuments, ni l'obscurité de la nuit n'agissent sur ton âme ; ce monde invisible que le vulgaire entrevoit dans les ténèbres n'est qu'un songe à tes yeux, ô mon ami ! (Musset, 1960 : 753).

Aussi la vue d'un tableau, support de recueillement et objet de dévotion, éveille-t-elle en lui une colère iconoclaste, qui se traduit par l'irruption brutale du discours

direct dans le récit : « Périssez, périssez, misérables ornements, fils des temps qui ne sont plus ! Écroule-toi, édifice vermoulu des superstitions ; le soleil qui meurt t'emporte avec lui, celui qui naîtra demain refusera de t'éclairer » (*ibid.*). Cette rupture stylistique est immédiatement suivie d'une rupture matérielle – le narrateur frappe de son épée et jette à terre un tableau déjà « à demi brisé » (*ibid.*), et d'une rupture psychologique – l'ennemi des superstitions s'ouvre soudain au surnaturel et constate que la raison l'a abandonné : « lorsque le démon fut apaisé, je demeurai frappé d'étonnement d'avoir agi ainsi, seul et sans motif » (*ibid.*). Ambivalente, la violence iconoclaste et sacrilège ébranle le seuil du récit.

Elle est tout aussi prégnante dans les premières pages de *Daphné*, où le contexte historique la favorise également : les *blue devils* de *Stello* laissent ici place aux rougeoiements du sac de l'Archevêché, sur lesquels s'ouvre le récit. *Stello* et le Docteur noir traversent un Paris en proie à la fureur populaire, pour parvenir à la chambre presque monacale d'un étudiant en droit qui se consume dans la recherche de la sagesse. Mais, pas plus que l'église du récit de Musset, cette cellule retirée n'est un abri contre les passions du monde. Le spectre de l'iconoclasme y reparait sous la forme d'une statue mutilée du Christ. C'est le temps, cette fois, qui semble avoir accompli l'irréparable œuvre sacrilège ; le respect du sacré ne se traduit plus, ironiquement, que par une épaisse couche de poussière tristement protectrice :

Là vieillissait dans une poussière toujours amassée et respectée un grand Christ dont bien des religieux avaient sans doute baisé les pieds en mourant. Sa stature était presque à demi la stature humaine, la croix d'ébène qui le portait était fendue en maint endroit ; l'éponge et la lance étaient brisées, comme dans les ornements d'un meuble inutile. Le cadavre d'ivoire était jaune, et sa tête abattue avait perdu jusqu'à sa couronne d'épines [...]. Ses mains clouées étaient bleues, ses pieds noirs étaient fendus, et l'un d'eux tombait en poudre. Une décrépitude effroyable sillonnait, par des veines longues et sombres, le corps suspendu de l'EXPIATEUR. La plaie de son côté s'était largement agrandie et découvrait une place sans cœur et sans entrailles. Une destruction livide régnait sur le Christ tout entier (Vigny, 1993 : 915-916).

Vigny se souvient sans doute dans cette lugubre description du « Rolla » de Musset qui montrait déjà un crucifix en voie de décomposition : « Ta gloire est morte, ô Christ ! et sur nos croix d'ébènes / Ton cadavre céleste en poussière est tombé » (2006 : 371). Dans *Daphné* comme dans *Le Tableau d'église*, les outrages du temps et des hommes, en même temps qu'ils réitérent la Passion christique, signalent l'obsolescence d'un sacré désormais « sans cœur et sans entrailles » (Vigny, 1993 : 916).

Rien de tel dans *La Toison d'or*. L'art sacré fait au contraire palpiter le cœur du jeune héros, Tiburce, iconodoule en adoration devant *La Descente de croix* de Rubens qu'il découvre dans la cathédrale d'Anvers. Mais ce dévot d'un nouveau genre n'en commet pas moins sacrilège sur sacrilège : saisi du caprice d'aimer une Flamande, il voyage en Flandres « *au pourchas du blond* » (Gautier, 2002 : 778) et, déçu par les autoch-

tones plus brunes les unes que les autres, trouve dans la pécheresse repentie mais encore fort sensuelle son idéal amoureux. Aussi n'éprouve-t-il aucune compassion pour les souffrances du Christ dont il se désintéresserait totalement si la tendresse de la sainte pour le crucifié ne lui faisait éprouver la morsure de la jalousie : « Un pied du Christ [...], flottait avec toute la mollesse inerte de la mort sur la blonde épaule de la sainte, escabeau d'ivoire placé là par le maître sublime pour descendre le divin cadavre de l'arbre de rédemption. – Tiburce se sentit jaloux du Christ » (*ibid.* : 786-787). Le titre de la nouvelle suffit à l'indiquer, c'est un amour tout païen qu'éprouve Tiburce, et son adoration pour la « toison d'or » de la Madeleine ressemble fort au culte sacrilège du Veau d'or.

2. Mystique et esthétique : contemplations et communions

Culte sacrilège peut-être, mais culte tout de même. Car dans les trois textes, la fascination esthétique prélude à une contemplation mystique. La narration offre toujours une *ekphrasis* objective avant d'accorder au tableau ou à la statue une dimension tout autre, qui touche à l'ineffable. L'insurgé du *Tableau d'église* observe en connaisseur le *Noli me tangere*, et le date d'après « la manière dont les parties obscures s'étaient rembrunies » (Musset, 1960 : 754) avant de distinguer l'aura surnaturelle de l'œuvre : « je crus voir la lumière éclairer de nouveau la surface polie de la toile. [...] de grandes beautés se révélèrent à moi » (*ibid.*). De même, le narrateur de *La Toison d'or* décrit en historien de l'art le *Crucifiement* de Rubens, au dessin « âpre, sauvage, violent comme celui de l'école romaine » (Gautier, 2002 : 785), avant d'offrir à Tiburce l'illumination suave des beautés plus flamandes de la *Descente de croix* :

Lorsque les volets de la *Descente de croix* s'ouvrirent, Tiburce éprouva un éblouissement vertigineux, comme s'il eût regardé dans un gouffre de lumière ; la tête de la Madeleine flamboyait victorieusement dans cet océan d'or [...]. La vue de cette figure fut pour Tiburce une révélation d'en haut (*ibid.* : 786).

Nouvelle illumination, et nouvelle révélation dans *Daphné*, où elle est matérialisée cette fois non plus par l'ouverture de volet mais par le geste plus symbolique encore de la levée d'un rideau, qui arrache Stello à la contemplation du crucifix pour le plonger dans celle d'une autre statue, plus fascinante encore, et que le titre du chapitre désigne comme « l'Antéchrist » – et la préposition s'entend d'abord dans son sens spatial : « le noir Docteur, soulevant un rideau opposé tendu dans la chambre, découvrit et lui montra silencieusement une statue inconnue qui sembla, dès qu'elle fut à la lumière, considérer le Christ et lui parler » (Vigny, 1993 : 916). Là encore, les notations objectives (« Elle était taillée dans un porphyre dont les bords étaient transparents » [*ibid.* : 917]) précèdent une émotion où la mystique le dispute à l'esthétique : « La conscience d'une sagesse et d'une force plus qu'humaine rayonnait dans cette inf-

fable statue, et la grandeur de l'âme n'était rien à toutes les grâces de la jeunesse dont le sculpteur antique avait paré son corps délicat » (*ibid.*).

Les protagonistes des trois récits sont tous avant tout des amateurs d'art – Gautier fait même malicieusement partager la découverte qui stupéfie son héros par de flegmatiques touristes anglais, dont la présence rappelle que la peinture sacrée peut valoir par ses seules qualités esthétiques, au même titre qu'une toile profane. Mais le narrateur iconoclaste de Musset, Tiburce et Stello n'en accèdent pas moins à une forme de communion : le premier voit le Christ lui apparaître en songe, et soudain ne fait plus qu'un avec lui : « Quel sentiment de pitié et de douleur m'inspiraient les blessures terribles dont son corps était diapré ! [...] Alors une partie de mon propre sang voulut s'élaner de mon cœur et se mêler au sien » (Musset, 1960 : 754-755). Les symptômes de Tiburce sont également ceux de l'extase : « Il resta là, muet, absorbé, insensible, comme un homme tombé en catalepsie, sans remuer les paupières et plongeant les yeux dans le regard infini de la grande repentante » (Gautier, 2002 : 786). La vie qui semble s'être retirée du corps de l'idolâtre est en revanche transfusée au tableau : « sous la lueur vacillante, sa gorge semblait s'enfler et palpiter avec une apparence de vie ; les larmes de ses yeux fondaient et ruisselaient comme des larmes humaines » (*ibid.* : 787). Larmes ou sang, de précieux fluides circulent qui disent la fusion des âmes. Dans le roman de Vigny, la communion se joue à plusieurs niveaux : Julien l'Apostat (car telle est la véritable identité de « l'Antéchrist ») semble « parler » au Christ en croix, et son propriétaire, l'étudiant Trivulce, s'est épris, comme Tiburce, de la créature mythique évoquée par l'œuvre d'art. La statue de l'empereur a en effet « à sa ceinture un rouleau de papyrus » sur lequel est inscrit, en caractères grecs, le nom de Daphné (Vigny, 1993 : 917), et le docteur Noir évoque la fascination que ce seul nom exerce sur son patient : « Oui, il est amoureux fou de l'être que représente ce nom charmant, ce nom grec, ce nom de l'amante d'Apollon. C'est ce nom surtout, avec l'idée qu'il y rattache, qui a ravi dans une perpétuelle extase ce beau Trivulce, ce jeune homme d'une âme ardente » (*ibid.*). Enfin, Stello, doué de facultés empathiques, souffre à son tour des douleurs que semblent partager le Christ, Julien et Trivulce : après avoir contemplé les statues et entendu les paroles du docteur, il « port[e] la main à son front très involontairement, et y sen[t] un frémissement » (*ibid.*) qu'il commente : « Sous la boîte osseuse du crâne circule sans cesse, comme un orage invisible, la pauvre âme qui n'en peut sortir qu'avec tant de peines et n'y peut rester qu'avec tant d'ennui ! » (*ibid.* : 918). Sacrées ou profanes, vénérées ou profanées, les œuvres d'art ont en commun de libérer un instant les « pauvres âmes » dans un mouvement de communion extasiée.

3. L'autre sacré

L'expérience mystique ouvre cependant à des mystères qui ne sont plus tout à fait ceux de la religion, à des secrets qui témoignent d'une nouvelle appréhension du sacré,

plus proche, sans doute, de sa violence originelle et du caractère double qu'il revêtait dans l'Antiquité² : dans la contemplation des scènes de la Passion, la chair et le sang sont présents à vif, sans transsubstantiation, et les spectateurs dévorent (des yeux) le corps du Christ, non le pain et le vin : le pied du Christ dans *La Descente de croix* est « pur et mat comme une hostie » mais, « d'une blancheur exsangue » (Gautier, 2002 : 786), c'est bien la vision d'une chair cadavérique qu'il impose. Mort, le Christ semble d'ailleurs perdre sa place centrale dans le mouvement de la communion : chez Vigny, il ne retient les regards que jusqu'à l'apparition de « l'Antéchrist » et chez Gautier, le crucifié est supplanté par la pécheresse, dont le nom est aussi l'ultime parole du récit de Musset, le mot de l'énigme que le Christ souffle à l'oreille du narrateur, cette fois bien éveillé. Après la vision, l'iconoclaste devenu mystique médite en effet sur les souffrances que le Christ a endurées, et découvre en lui un « céleste imposteur » (Musset, 1960 : 755), sublime par les souffrances qu'il a endurées et qui résident précisément dans le doute et dans l'impossibilité d'une communion d'âme à âme – un être sacré, donc (« qui t'arrachera l'auréole de feu achetée au prix de la couronne d'épines ? », s'interroge le tout nouvel initié [*ibid.* : 755]), mais purement homme :

Oh ! si au fond de ton âme, si dans les derniers et secrets replis de ta pensée, le doute, le doute terrible... [...] Jamais, lorsque tu marchais sur cette terre, ignorant si tu serais tout ou rien, tu ne versas dans une âme humaine ce qui accablait ton âme divine... Et dans cette nuit des Oliviers, oh ! devant qui t'agenouillas-tu ? Qui l'a su... qui le saura jamais ?... Quoi ! pas un être ?...

À cette parole je m'arrêtai. La voix harmonieuse venait de glisser dans les airs ; une douce mélodie se fit sentir à mon oreille et j'entendis chuchoter *Maria Magdalena* (*ibid.* : 756).

Se met ainsi en place une « resacralisation » de la figure christique tout en ambiguïté : le Christ s'avère sacré de n'avoir été qu'humain, d'avoir aimé de cet amour humain qui est également au cœur de *La Toison d'or*. Là aussi l'ambiguïté est grande, et la nouvelle, hommage à la passion des arts, peut aussi se lire comme une mise en garde contre les dangers d'une sacralisation excessive. L'adoration esthétique, parce qu'elle devient amour humain, détourne Tiburce de la « vraie » vie, de l'amour qu'il rencontre finalement en la personne de Gretchen, sosie de chair et de sang de la Madeleine de Rubens, avec laquelle une tout autre communion est possible. Au pied de la *Descente de croix* s'effectue une autre descente, du Christ à la Madeleine, puis de la Madeleine à Gretchen, vers une sphère profane qui se révèle être l'essentiel.

L'ambivalence est plus forte encore chez Vigny, du fait de l'inachèvement du texte, et du personnage même de Julien : sa tête est « tonsurée comme celle d'un jeune prêtre », mais il offre son sang « en libation à la terre », son corps est percé d'un jave-

2. L'adjectif *sacer* signifie « maudit » aussi bien que « sacré », ce qui ne peut être touché sans souiller ou être souillé.

lot, mais celui-ci porte « au lieu de plumes, la forme d'une croix » (Vigny, 1960 : 917). La contemplation de l'énigmatique statue prépare ainsi au texte éminemment ambigu qu'est le témoignage de Joseph Jéchaïah, sorte de « légende de saint Julien l'Apostat » où se rencontrent et s'affrontent deux modèles de sacré, le paganisme admirable de sagesse mais à bout de souffle et le christianisme naissant, vigoureux mais fanatique et barbare. Le « martyr » de Julien est peut-être de n'avoir su en faveur de quel sacré témoigner – l'empereur serait alors le saint patron des artistes romantiques pris dans la tourmente du doute à un autre moment charnière de l'Histoire.

« Comment ose-t-on toucher à Dieu ? », s'interroge Octave dans *La Confession d'un enfant du siècle* (Musset, 2010 : 345). Le narrateur du *Tableau d'église* et Tiburce l'osent, l'un d'un coup d'épée rageur, l'autre dans une caresse décevante : « il osa porter une main téméraire sur l'épaule de la Madeleine. Il fut très surpris, au lieu du moelleux satiné d'une épaule de femme, de ne trouver qu'une surface âpre et rude comme une lime, gaufrée et martelée en tous sens par l'impétuosité de brosse du fougueux peintre » (Gautier, 2002 : 789). Leurs créateurs eux aussi risquent le geste fascinant qui mêle adoration et sacrilège : l'art sacré, parce qu'il n'est pas tout à fait le sacré, autorise la profanation, mais aussi le contact direct avec les questions les plus brûlantes. À l'abri du voile qu'est la toile, le sacré se dévoile : parce que le peintre ou le sculpteur ont, avant l'écrivain, touché l'intangible (le corps du Christ), Musset, Vigny et Gautier se trouvent en droit de porter les mains – et la plume – sur le sacré, dont ils disent les incertitudes et le sentiment renouvelé.

BIBLIOGRAPHIE :

1. Corpus

Gautier Th. 2002. *La Toison d'or. Romans, contes et nouvelles I*. Jean-Claude Fizaine, Claudine Lacoste-Veysseyre et Laubriet Pierre (éd.). Paris. Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ». 773-815.

Musset A. de. 1960. *Le Tableau d'église. Œuvres complètes en prose*. Maurice Allem et Paul Courant (éd.). Paris. Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ». 753-756.

Vigny A. de. 1993. *Daphné. Œuvres complètes II : prose*. Alphonse Bouvet (éd.). Paris. Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ». 897-980.

2. Autres œuvres littéraires citées

Gautier Th. 1932. *Poésies complètes, tome premier*. René Jasinski (éd.). Paris. Firmin Didot et C^{ie}.

Musset A. de. 2006. *Poésies complètes*. Frank Lestringant (éd.). Paris. Le Livre de Poche. « Classiques de Poche ».

Musset A. de. 2010. *La Confession d'un enfant du siècle*. Sylvain Ledda (éd.) Paris. GF-Flammarion.

Vigny A. de. 1986. *Œuvres complètes I : poésie, théâtre*. François Germain et André Jarry (éd.). Paris. Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».

3. Essais et articles

- Bercegol F. et Laville B (dir.). 2011. *Formes bibliques du roman au XIX^e siècle*. Paris. Classiques Garnier.
- Bowman F. P. 1973. *Le Christ romantique*. Genève. Droz. « Histoire des idées et critique littéraire ».
- Caillois R. 1984. *L'Homme et le sacré*. Paris. Gallimard. Coll. « Folio Essais ».
- Girard R. 1998. *La Violence et le sacré*. Paris. Hachette littératures. Coll. « Pluriel ».
- Hautbout I. et Melmoux-Montaubin M.-F. (dir.). 2010. *Alfred de Vigny romancier*. Encrage Université. « Romanesques ».
- Ledda. S. 2005. La femme n'était pour lui qu'un modèle... Présences de Musset dans *La Toison d'or*. *Bulletin de la société Théophile Gautier*. 27. 95-111.
- Lestringant F. 1995. Le mythe du pélican de Marot à Musset, ou l'histoire d'une profanation. *Actes de la Journée d'étude organisée par l'École doctorale de Paris-Sorbonne, 18 novembre 1995*. Mont-de-Marsan. Éditions InterUniversitaires. 187-207.
- Séginger G. (dir.). 1998. *Spiritualités d'un monde désenchanté*. Strasbourg. Presses Universitaires de Strasbourg.

The Canvas and the Veil: Art, Literature and the Sacred in Three Romantic Narratives.

ABSTRACT: The literature of the Romantics, in the first part of the 19th century, is steeped in religious doubt. Moreover, the sacred was a taboo yet unavoidable subject especially in novels and short stories that were considered at the time profane genres. Romantic writers exploited certain covert strategies in order to speak of the unspeakable and touch the untouchable. They resort, for instance, to their artistic culture with its centuries of pictorial tradition that render religious figures and events more familiar and accessible. Musset's *Le Tableau d'église*, Vigny's *Daphné*, and Gauthier's *La Toison d'or*, all bear witness to a striking (meeting) harmony between iconoclastic and/or cavalier characters and sacred works of art that focus on the Passion. All three writers interweave aesthetic contemplation with mystical communion, thus revealing a new sense of the sacred that is often ambiguous, nay, subversive. And since sacred art is not in itself sacred, it allows writers to come very close to sacrilege in order to examine the fine line between the profane and the sacred.

Keywords: Romanticism, sacred, fine arts, novel, short story.