

D'APRÈS VICTOR HUGO : LOUIS BOULANGER OU L'ÉLOGE DE LA MONSTRUOSITÉ

Durant toute sa vie, Louis Boulanger a lié son œuvre à celle de Victor Hugo à qui il a emprunté de nombreux sujets. Cependant, une série semble émerger entre 1828 et 1832, dans laquelle l'artiste donne vie à des créatures macabres d'après des textes de l'auteur. C'est en 1828 avec la lithographie de *La Ronde du Sabbat*, issue des *Odes et Ballades* qu'il inaugure ce corpus, avant de dessiner en 1829 la vignette de titre du poème « Les Djinns », gravée par Porret pour l'édition des *Orientales* chez Gosselin et Bossange, ainsi qu'une suite d'après les « Fantômes », à partir du même recueil, dont il donne deux lithographies et une aquarelle. En 1830 son choix se porte sur *Le Dernier Jour d'un condamné* dont il propose une lithographie, avant d'aborder en peinture en 1831 « Le Feu du ciel », poème des *Orientales*, dont il donne par la suite une lithographie.

Ces œuvres constituent un ensemble éloquent sur l'intérêt que porte l'artiste à l'univers surnaturel de son ami Victor Hugo dont il fréquente assidûment le Cénacle et, loin d'être anodine, cette phase de l'œuvre de Boulanger engendre au contraire de nombreuses questions sur la place que peut tenir ce genre de sujet dans le panorama artistique de la fin des années 1820. Louis Boulanger y fait figure de chef d'école aux côtés de son ami et partenaire d'atelier Eugène Devéria après qu'ils eurent exposé - au Salon de 1827 - pour le dernier la *Naissance d'Henri IV*, tableau où le peintre ne cache pas son but de renouer avec la peinture vénitienne dans une approche très scénographique, et pour l'émule de Hugo un *Mazepa* fondant son esthétique sur la tension que provoquent d'une part la fougue désespérée du jeune page attaché par ses bourreaux à

un cheval furieux, et d'autre part le stoïcisme du roi de Pologne regardant la scène. En empruntant son sujet à Byron, Boulanger apporte à son tableau la touche finale pour en faire un manifeste de la nouvelle école : dramatique, exacerbant les passions dans une composition dynamique très narrative, prenant appui de surcroît sur un auteur du Panthéon romantique, il offre une véritable synthèse des recherches esthétiques des années 1820¹, se forgeant une place centrale au sein de la nouvelle école.

Les créatures qu'il met en scène au lendemain de son succès sont-elles dès lors une poursuite de la voie qu'il ouvre vers la redéfinition des enjeux picturaux ? L'approche qu'il adopte pour les êtres surnaturels fourmillant dans son œuvre n'est certainement pas neutre puisqu'à la disparité terminologique des figures macabres répond l'apparence permanente du corps humain frappé de difformité : le *monstre* dans sa stricte valeur sémantique. Le choix qu'il fait de placer la monstruosité au centre de son esthétique et, par la récurrence, d'apparaître comme un « peintre des fantômes » selon l'appellation que lui donne Jules Janin dans *L'Ane Mort ou la femme guillotiné*², semble souligner une prise de sens du procédé : par la continuité du référent et de la thématique, Boulanger amène la monstruosité sur le devant de la scène, mais une scène prismatique embrassant la peinture, l'estampe et l'illustration dans un propos qu'il développe et qu'il lie à la littérature par le référent hugolien.

Le questionnement qu'engendre cette orientation ne se limite donc pas uniquement à rechercher les raisons qui mènent Boulanger vers le fantastique et le monstrueux, ainsi que vers l'iconographie qu'il met en place, mais, de manière bien plus complexe, il rebondit sur des aspects tels que les finalités de ces choix, les liens que Boulanger tisse avec les textes qu'il choisit et qui s'avèrent à leur tour éloquentes sur la fonction esthétique qu'il confère à la monstruosité. Il sera donc question de comprendre pourquoi Louis Boulanger fait du monstre le sujet de ses réflexions, quelles fonctions à la fois iconiques, symboliques et rhétoriques il lui donne et, de manière plus large, ce que cette série jusqu'ici laissée en marge apporte à notre compréhension du Romantisme.

Typologie de la monstruosité

Représenter le monstre et fonder une période de son œuvre sur cette thématique implique pour Boulanger une prise de position face à un sujet qui, loin d'être novateur, parcourt au contraire l'histoire des images. La multiplicité des formes et des fonctions que le monstre a pu recouvrir suggère que c'est dans la forme même que l'artiste lui donne que réside le premier paradigme de la monstruosité : dans quelle lignée esthétique inscrit-il les personnages qui peuplent son univers visuel ?

Dans la première estampe, *La Ronde du Sabbat*, Boulanger puise dans le poème éponyme des *Odes et Ballades* pour établir ses éléments iconographiques dont il propose une transposition fidèle ; le dispositif diabolique correspond à celui imaginé par Hugo, mais Boulanger s'offre malgré tout une certaine liberté : alors que Hugo déploie par *l'ekphrasis* la population de son sabbat³, le peintre le glose au contraire en jouant sur la variation des difformités physiques et corporelles de quelques types humains. L'artiste constitue ainsi une typologie de la monstruosité qu'il conserve l'année suivante dans *Les Djinns*, ces créatures issues des mondes orientaux et de la religion islamique que Hugo aborde dans un poème des *Orientales* ; Louis Boulanger en donne une représentation qui ouvre le texte dans l'édition de 1829. Le choix que fait Boulanger de se pencher sur cette espèce s'inscrit dans la logique du *Sabbat* : la croyance populaire leur attribue une corporalité, sous forme d'oiseau ou d'être humain, dont Boulanger propose une forme hybride, créant un lien visuel avec ses propres êtres diaboliques qu'il associe dans sa définition du monstre. Dans la première estampe de la série d'après les « Fantômes », que Boulanger publie en 1829 chez Charles Motte, il reprend une fois de plus la forme ailée pour représenter des spectres dont la physionomie reste semblable à celle des monstres précédents. Boulanger semble ainsi interpréter le monstre hugolien comme un être charnel, maléfique, basculant dans la monstruosité par l'adjonction de

diverses difformités à son apparence humaine : ainsi arcades sourcilières saillantes, visage anguleux aux expressions démoniaques, corps frêle et musculeux, posture anormale constituent-ils le fondement monstrueux sur lequel se greffent ponctuellement des membres animaux.

Pourtant il réalise deux autres œuvres d'après les « Fantômes », qui renvoient à des vers précis et dans lesquelles il décompose la notion de monstruosité. *Les Fantômes* : « *Elle est morte. - A quinze ans* », également publiée en 1829 chez Motte, met en scène le passage de la vie (symbolisée par la mère) à la mort que matérialise un squelette ailé ; ce physique de la monstruosité est unique chez Boulanger qui l'utilise ici pour accentuer la gradation dans la déchéance, la jeune morte se trouvant au centre de cette diagonale, blême et annonçant déjà l'évolution vers la monstruosité physique. L'aquarelle de la Maison de Victor Hugo *Les Fantômes* : « *Puis, tremblante, il la mène à la danse fatale* » se positionne comme une suite à ces deux images figurant la mort puis le réveil du cadavre, et elle représente la monstruosité en devenir par le début de l'errance et les premières marques de déformation physique qui touchent la jeune fille / fantôme (dos qui se voûte, regard inexpressif, lèvres se retroussant avec un air maléfique). La dimension fantastique que revêtent ces deux œuvres par l'imbrication du monde humain et du monde surnaturel se retrouve dans l'estampe publiée chez Charles Motte, que Boulanger tire du *Dernier Jour d'un condamné* et où les créatures harcelant le prisonnier renouent avec la vision plus fantastique développée dans *Les Fantômes* : « *Elle est morte. - A quinze ans* » : dans leur matérialité relative elles préfigurent le devenir de l'homme en séparant leurs têtes de leurs corps. Une dernière approche se profile dans le *Feu du Ciel* qui renverse l'alliance du surnaturel et du monstrueux : le monde de l'invisible est ici la colère divine que Hugo oppose à la monstruosité des « idoles de jaspe à tête de taureau » occupant des édifices décrits comme un « immense entassement de ténèbres voilé ». Le poème accordait au monstre une apparence hybride telle que Boulanger la concrétise, appuyant l'idée du « difforme » qui accompagne les « monstres nés d'accouplements hideux ». Boulanger quant à

lui dépasse cette seule monstruosité et exploite les possibilités de torsion des corps mutilés qui ne sont pas sans rappeler celles utilisées pour les succubes et autres monstres de *La Ronde du Sabbat*. Là encore la monstruosité de la figure de culte mi-humaine mi-animale au centre de l'œuvre est la source du chaos infernal qu'elle génère d'une manière détournée, monstruosité qui se reflète sur les habitants de Sodome et Gomorrhe qui acquièrent eux-mêmes le physique et l'attitude des créatures diaboliques.

La monstruosité : mode, rupture et tradition

Louis Boulanger instaure certes un rapport iconographique entre les œuvres, mais également un lien structurel qui met en lumière l'approche extra-esthétique qu'il a du monstre ; il semblerait même qu'il puise dans l'étymon du mot « monstre » pour façonner un « monstrueux philosophique » : figure difforme, le monstre est avant tout celui qui avertit, qui instruit ou qui appelle le souvenir. Boulanger ne propose pas des transpositions serviles des textes qu'il aborde mais il adapte la pensée lyrique initiale dans un vocabulaire qui lui est propre. Or, si la nature physique du monstre ne provient pas des vers, sur quel fondement Boulanger structure-t-il alors la typologie qu'il diffuse ?

Le romantisme incarne plus que toute autre période l'attrait pour le fantastique, montrant - en particulier en littérature - un recours fréquent aux thèmes surnaturels. L'influence du monde littéraire pourrait dès lors ne pas être étrangère à l'orientation que prend l'œuvre de Louis Boulanger, lui qui fréquente dès 1825 le Cénacle de l' Arsenal⁴ où, depuis sa nomination comme bibliothécaire en 1824, le romancier, critique et poète Charles Nodier rassemble durant trois ans autour de lui les auteurs, peintres, sculpteurs et illustrateurs⁵ qui composent le paysage romantique littéraire et artistique que la critique appelle la *nouvelle école*. Au-delà de son rôle fédérateur, Nodier acquiert une place centrale puisqu'il fait partie des érudits français à l'origine de la diffusion des auteurs

anglais dans le panorama littéraire et bibliophile des années 1820, et l'influence qu'il exerce sur les membres de son Cénacle n'est d'ailleurs certainement pas sans rapport avec le choix que fait Boulanger pour le Salon de 1827. En est-il de même pour les monstres que le peintre imagine à partir de 1828 ?

Victor Hugo met en scène le personnage de Smarra dans « La Ronde du Sabbat », invoquant en référence le cruel démon du roman de Nodier *Smarra, ou les démons de la nuit* ; ce texte publié en 1821 est généralement considéré comme le texte fondateur du fantastique en France, genre qu'il aborde comme une exploration du domaine de la vie psychique, ou encore comme une mise en lumière des états seconds de la conscience. Or cette conception trouve un écho évident dans l'interprétation que donne Boulanger du *Dernier Jour d'un condamné*, où il révèle au spectateur les visions névrotiques du prisonnier, soit l'anticipation de son état en devenir ; et la nature fantastique des sujets qu'il traite peut ainsi trouver un point de départ dans l'œuvre de Nodier envers laquelle Hugo affirme par ailleurs sa dette⁶. Il est toutefois important d'adopter un regard critique sur l'impact qu'ont pu avoir les écrits du bibliothécaire qui, comme le remarque Pierre-Georges Castex, découlent d'œuvres anglaises contemporaines : à l'origine de *Smarra* il y a l'inspiration frénétique du *Vampire* de Byron, traduit en français en 1819 et dont l'hôte de l'Arsenal donne un commentaire dans le *Journal des Débats*⁷, écrivant également en 1820 un mélodrame sur ce sujet ; *Trilby* emprunte également sa trame à la *Démonologie* de Walter Scott et plus généralement, par ses références non avouées, Nodier introduit dans la littérature française l'esthétique fantastique et frénétique à la mode en Angleterre, qui oscille entre l'histoire, le rêve et les légendes populaires, donnant du moins sa primauté à un pittoresque qui fait école dans le cercle de l'auteur avant de se propager durant les années 1820 et 1830. S'il introduit donc le fantastique dans le Cénacle, il semble lui-même être pris d'un engouement plus général pour la littérature anglo-saxonne, au développement de laquelle il contribue certes en France par ses critiques ou ses publications, mais qui trouve également un

terrain favorable chez le libraire Ladvoat ; ce dernier, avant d'éditer Victor Hugo, Lamartine ou Delavigne, a fait traduire Byron, Shakespeare et Schiller, a également publié en 1822 les *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* en vingt-cinq volumes et fait venir d'Angleterre des estampes d'artistes anglais.

Les sujets fantastiques ont en effet connu outre-Manche leur heure de gloire à la fin du XVIIIe siècle, chez Füssli par exemple dont les œuvres d'après Shakespeare ont déjà eu des échos dans la peinture française. Ainsi l'esthétique que Boulanger découvre dans les volumes illustrés et les recueils anglais ne serait-elle pas plus fortement encore que la littérature de Nodier à l'origine de la définition qu'il développe du monstre ? Il est difficile de définir avec précision ce que Louis Boulanger connaissait à ce moment-là, car s'il est tentant de rapprocher certaines toiles traitant de sorcellerie ou de visions cauchemardesques, comme c'est essentiellement le cas chez Füssli, rien ne prouve qu'en 1828 il n'ait pas simplement entendu parler de ces œuvres, par exemple par Delacroix qui s'est rendu en Angleterre en 1825. Alors qu'il serait aisé de chercher chez cet artiste aujourd'hui emblématique du fantastique l'origine iconographique des monstres de Boulanger, force est de constater que lorsqu'il publie en 1828 *Souvenirs du Théâtre Anglais à Paris* avec Achille Devéria, suite aux représentations de Shakespeare à l'Odéon par la troupe anglaise de Charles Kemble, l'interprétation qu'il donne des scènes clés des drames ne s'appuie en rien sur les exemples analogues réalisés par Füssli ; l'album s'appuie pourtant sur une dialectique visant ouvertement à promouvoir l'esthétique anglaise, dont la rhétorique physiognomonique est similaire à celle employée par le peintre du *Cauchemar*. Cette œuvre même ne donne pas de descendance alors que *Le Dernier Jour d'un condamné* pourrait s'y prêter.

Le fantastique anglais trouve sa limite dans la conception même de la créature monstrueuse comme un être dont la difformité réside dans la terrifiante impalpabilité, comme l'a montré l'exposition « Gothic Nightmare »⁸. Cette appréhension du fantastique renvoie d'ailleurs à la culture visuelle de la génération précédente, soit à la fantasmagorie, ce

spectacle de fantômes jouant sur le principe de la lanterne magique, mis à la mode en France par Robertson en 1798, dans les ruines du Couvent des Capucines⁹ ; la dichotomie mort/vivant qui imprègne les visions de Füssli ou de Blake se heurte ainsi à celle opposant chez Louis Boulanger l'humain à l'hybride. Malgré les apparences, le fantastique qui trouve sa place dans la peinture anglaise de la fin du XVIIIe jusqu'au cours des années 1820 ne semble pas faire école chez Boulanger. Si l'on se penche sur le contexte d'édition des premières œuvres, la chronologie semble en revanche indiquer un autre fondement que celui qu'offre la tradition picturale.

Louis Boulanger connaît en effet le poème « La Ronde du Sabbat » depuis sa rédaction en 1825, et ses relations avec Hugo sont déjà assez fortes en 1826 pour que le poète lui dédicace deux poèmes¹⁰ ; pourtant c'est seulement en 1828 qu'il réalise la première estampe, et le thème diabolique qu'il choisit au sein du recueil n'est sans doute pas anodin. En 1827 Gérard de Nerval publie une traduction du *Faust* de Goethe, dont l'auteur loue la qualité, ce qui le fait remarquer par Hugo dont il intègre le Cénacle ; la même année Delacroix, qui fréquente lui aussi le Cénacle, réalise à la demande de Charles Motte la suite de dix-sept lithographies devant illustrer l'année suivante la traduction de *Faust* par Stapfer qu'il s'apprête à éditer. Nodier à son tour écrit en 1828 un drame imitant celui de Goethe, dont il conserve le nom. Si le *Sabbat* de Boulanger est annoncé comme un écho à celui de Hugo dont il respecte l'action, l'apologie qu'il y fait du diabolique l'intègre dans une logique qui dépasse la thématique du sabbat et associe son estampe à l'engouement qui se manifeste en même temps pour *Faust* dans son entourage direct. Pourtant, si le contexte éditorial et scénique instaure un lien évident, c'est avec la suite de Delacroix que Boulanger établit un rapport de cohérence. D'une part Boulanger emprunte le faciès typologique de ses monstres aux traits que Delacroix donne à Méphistophélès et aux diables, façonnant par la récurrence une tradition fictive ; d'autre part il développe l'analogie avec son contemporain en 1829 en reprenant dans la lithographie des *Fantômes* le groupe de Marguerite et du diable de la planche de Delacroix intitulée

L'Ombre de Marguerite apparaissant à Faust, et dans *Les Djinns le Méphistophélès dans les airs*.

On se tromperait à voir dans cette analogie le signe d'un manque d'imagination de la part de Louis Boulanger : les deux lithographies des *Fantômes* sont publiées par Charles Motte, tout comme la suite de Delacroix, ce qui inscrit au contraire la citation dans une visée programmatique. L'unité esthétique qui se dégage de la confrontation de ces deux séries d'œuvres crée une rupture avec la tradition iconographique de la créature fantastique, loin des visions évanescences qui se manifestent dans la peinture française ou anglaise des années 1800 à 1820 ; les deux artistes se réfèrent en revanche aux *Caprices* de Goya - alors sans réel écho dans l'art français - qui, liant monstruosité et hybridation de l'être humain avec l'animal, offrent des modèles engendrant des similarités déconcertantes, comme par exemple celles qui transparaissent entre la soixante-sixième planche intitulée *Alla va eso* mettant en scène une sorcière chevauchant un diable ailé et le *Méphistophélès* de Delacroix, lui-même en rapport avec les fantômes et autres djinns de Boulanger. Goya, exilé en France depuis 1824, vient alors de mourir en 1828. Son nom n'est jamais mentionné au sein du Panthéon, mais tant les thèmes qu'il traite que l'appréhension qu'il a des monstres, d'un point de vue à la fois esthétique et philosophique, s'apparentent totalement à la définition qu'en donne Louis Boulanger. Dès lors, non seulement le peintre rompt avec les formules établies du genre fantastique, mais en plus il compose une nouvelle approche, voire une nouvelle tradition, à cheval entre source littéraire et source picturale. A la formation d'un nouveau Panthéon littéraire répond ainsi dans son œuvre une démonstration de l'hommage qui compose un cercle de référence sur lequel il s'appuie, mais également dans la lignée duquel il s'inscrit.

Dans la même année 1828, le *Globe* publie une critique de l'œuvre d'Hoffmann, mort en 1822, dans laquelle Jean-Jacques Ampère analyse la transformation que l'auteur a opérée sur le genre fantastique en le déplaçant des mondes lointains vers la réalité et en le fondant sur les peurs profondes

de l'être humain dans son quotidien¹¹. Le monstrueux qui s'érige chez Boulanger sur une idée de matérialité permanente de l'être surnaturel, si elle se conçoit en rupture avec la peinture, semble se rattacher en revanche aux idées en vogue dans le contexte littéraire. Les figures prépondérantes du Panthéon, dont Hoffmann fait partie, deviennent les médiateurs de la réflexion esthétique du peintre, qui se reporte par la suite à des modèles iconographiques puisés chez des artistes dont l'œuvre est sujette aux mêmes aspirations esthétiques ou philosophiques. On peut ainsi voir se dessiner une logique dans les références qu'instaure le peintre et, si ses fantômes et ses sorcières appellent Goya par une série de correspondances thématiques et iconographiques, c'est clairement l'œuvre de John Martin qui transparaît derrière l'orientation biblique qu'impose le *Feu du Ciel* en 1831 et 1832. Boulanger connaît très certainement les illustrations que l'artiste anglais a réalisées pour le *Paradis Perdu* de Milton, auteur dont les visions apocalyptiques sont en vogue parmi les amitiés littéraires de Boulanger, et qui trouvent un écho direct dans le poème des *Orientales* à l'origine de l'œuvre. *Le Festin de Balthazar* et *Le Déluge*, pour lequel Martin s'est ouvertement appuyé tant sur la source biblique que sur un poème de Byron¹², sont connus en France dès 1828¹³, et la popularité de leur auteur a clairement traversé la Manche, comme en témoignent les mentions que font ponctuellement les critiques et journalistes, tels Gautier ou Sainte-Beuve, à ses sujets bibliques ; contrairement à Füssli, pour lequel on ne trouve une correspondance que dans les thèmes abordés, Martin inspire à Boulanger l'ensemble du dispositif du *Feu du Ciel* dont il reprend le système dramatique : contraste d'échelle entre les humains et l'architecture environnante, monumentalité des œuvres de l'*hybris*, incapacité pour les hommes d'échapper aux éléments déchaînés par le châtement divin.

L'unité de la notion de monstruosité n'est qu'apparente puisque Boulanger fait du monstre la synthèse d'une nouvelle tradition ; la physionomie qu'il lui donne érige un système complexe de référents qui semblent toutefois naître des phénomènes de mode littéraires, comme le laisse penser la

réalisation de la diabolique *Ronde du Sabbat* en même temps que paraissent trois versions de *Faust*. La dimension esthétique du monstre se double cependant dans les œuvres abordées d'une autre, d'ordre philosophique, à travers laquelle Boulanger laisse entrevoir que le monstre fait chez lui l'objet d'une réflexion. La typologie qu'il instaure se fonde sur l'hommage et la récurrence, amenant son bestiaire monstrueux à acquérir une valeur rhétorique : le monstre est celui qui s'oppose à l'humanité, il est l'envers du visible mais, charnel et concret, il met finalement en lumière l'invisible et devient d'une certaine façon celui qui donne à voir. C'est pourquoi, si les œuvres ont été réalisées pour la plupart en dehors du contexte éditorial des textes de Hugo, elles n'en restent pas moins associées à l'œuvre du jeune auteur. Mais pourquoi Boulanger choisit-il donc la monstruosité comme signe de liaison entre son œuvre et celle de Hugo ?

Boulanger : un artiste du Cénacle

Les thèmes fantastiques que Louis Boulanger emprunte à l'œuvre de Victor Hugo placent le monstre au centre des préoccupations du peintre, l'amenant finalement peut-être à restructurer le texte initial. Les choix qu'il opère mettent ainsi en lumière le rapport métatextuel qui se crée entre les deux œuvres : qu'éclaire-t-il alors chez Hugo ?

Dans un premier temps le monstre noue avec le sujet un lien formel en jouant un rôle au sein de la représentation. Ainsi dans la première estampe que Boulanger réalise, *La Ronde du Sabbat*, il installe sa scène dans une architecture gothique qui amène le spectateur à reconnaître dans l'assemblée diabolique un écho des bestiaires monstrueux des chapiteaux romans, ou encore des figures diaboliques des portails du Jugement Dernier, dont Notre Dame de Paris offre un bel exemple au peintre. Cet aspect esthétique est pourtant absent des vers du poème, où Hugo ne donne que les indices d'un espace religieux et dans lequel la notion de passé ne résonne qu'au travers des adjectifs glosant le dispositif ; ce n'est que par

l'emploi du champ sémantique de la ruine que la temporalité apparaît, tout d'abord en ouverture dans la description situant l'action (« toits rompus », « portails brisés », « vitraux détruits », « vieux cloître »), puis en clôture du sabbat quand la poussière reprend ses droits sur la pierre (« chevets poudreux »). Boulanger inverse le lyrisme hugolien puisque non seulement il gomme l'usure du temps, mais en plus il caractérise l'architecture par l'emploi d'une profusion de détails appartenant au vocabulaire gothique. Toutefois, alors que l'on pourrait voir ici une certaine liberté prise par rapport au sujet, Boulanger semble au contraire l'appréhender au-delà du texte. En effet, s'il est absent de l'espace lyrique, le temps médiéval apparaît en revanche dans la préface du recueil où Hugo revendique l'emploi poétique de la *ballade* qu'il conçoit non comme genre littéraire puisqu'il n'en respecte pas la forme, mais comme structure d'évocation, comme « des esquisses d'un genre capricieux, tableaux, rêves, scènes, récits, légendes superstitieuses, traditions populaires » dans lesquelles il a mis « plus de son imagination » pour « donner quelque idée de ce que pouvaient être les poèmes des premiers troubadours du Moyen-Âge ». Boulanger prolonge ainsi par le biais de l'image le programme établi par Hugo dans sa préface, mais, alors que Hugo pose le gothique en élément métapoétique, il dépasse quant à lui cette lecture en concrétisant dans la représentation ce qui n'est que suggéré dans les vers. Choix propre ou produit de la volonté hugolienne ?

Le monstre, qui s'inscrit dans la continuité de Méphistophélès et, de manière plus générale, de *Faust*, acquiert la valeur de signe temporel connotant le médiévalisme. A la suite, le réemploi que Boulanger fait à un an d'intervalle des monstres de *La Ronde du Sabbat* dans *Les Fantômes* unifie l'univers des deux recueils dont ils sont issus, et soulève par là même une question sur les raisons du retour systématique qu'il opère vers le temps médiéval. L'assimilation que fait Boulanger du monstrueux et du médiéval l'amène à interpréter les textes dont il ne propose pas une pure transposition littéraire ; l'esthétique gothique ancre cependant l'œuvre autant dans la référence hugolienne que dans le retour au Moyen Age

en vogue dans la nouvelle école. En effet, si l'intérêt pour cette période historique n'est pas propre à la génération de 1828, le regard que les artistes lui portent a subi une profonde mutation depuis l'engouement pour les sujets littéraires médiévaux du tournant du siècle ou la mode troubadour des années 1810¹⁴. La relecture du Moyen Age qui caractérise les années 1820 et 1830 prend sa source dans *Les Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France* où Charles Nodier et le Baron Taylor publient à partir de 1820 un inventaire des sites et des vestiges gothiques du territoire français. Ces volumes constituent un outil documentaire et idéologique sur lequel se développe une connaissance du monde médiéval, de son esthétique et de ses croyances, et les artistes s'impliquent en donnant des vignettes ou des hors-texte ; Viollet-le-Duc y fait ses classes, mais Chenavard, Fragonard ou encore Delacroix montrent dans cette collaboration que le travail de mise au jour mené par Nodier est lié aux enjeux de leur peinture.

L'esthétique que Louis Boulanger met en place dans *La Ronde du Sabbat* n'est pas due à une mode, et au contraire le fait qu'elle prenne sa source chez un des membres du Cénacle met en lumière le caractère engagé du choix qu'il fait de rendre prédominante la temporalisation de l'action du poème. La place du Cénacle dans son œuvre n'est donc pas anecdotique puisqu'il fonde sur les préceptes du groupe sa propre esthétique, comme il en a déjà fait la preuve dans le lien qu'il tisse entre Goethe et ses monstres en 1828. Ce rapport d'influence transparaît également chez Hugo qui affirme à son tour sa dette envers Nodier, hôte du premier Cénacle, à travers les références déjà évoquées. Serait-ce à l'esthétique hugolienne que s'attache Boulanger ? Donne-t-il sinon à voir le reflet d'une pensée commune ou propose-t-il encore une réflexion sur l'œuvre du poète ?

Le titre des *Orientales* annonce un changement dans l'imaginaire lyrique qui passe du temps médiéval à la terre d'Orient ; pourtant le poète laisse entrevoir dans la préface que les frontières sont poreuses entre la conception qu'il a de l'Orient et l'imaginaire que véhicule chez lui le monde médiéval¹⁵. L'univers gothique plane au-dessus des *Orientales*

par la définition de ce que le terme évoque sur l'imaginaire de Hugo, et Boulanger souligne à son tour cet aspect de l'esthétique hugolienne par la redondance des monstres médiévaux : la reprise des physionomies du sabbat provoque en effet à son tour un élargissement de la notion de l'Orient vers celle de dépaysement, et les monstres que Boulanger fait naître de la lecture des poèmes « Fantômes » et « Les Djinns » ne véhiculent de fait plus tant l'idée de glissement *temporel* que celle de cheminement *spatial*. En même temps qu'il met en image la créature du texte, le monstre acquiert une dimension absente du vers, symbole de l'éloignement ; Boulanger en fait un vecteur de pittoresque et sa présence transpose la scène dans le monde de l'imagination. Ainsi le monstrueux garde le même sens dans son rapport à des textes dont les univers sont pourtant annoncés par Hugo comme étant différents, et Boulanger reprend dans ses représentations l'idée que « Fantômes », « Les Djinns » et « La Ronde du Sabbat » relèvent d'une même quête du pittoresque.

Le monstre, figure-manifeste

La nature éparse des œuvres et de leur contexte de production amène Boulanger à renouveler l'approche qu'il a du rapport entre le texte et le monstre ; en revanche la proximité chronologique montre que deux aspects sont à prendre en considération dans le report à Hugo : d'une part la figure même du monstre qui, par sa récurrence graphique, crée un lien entre les œuvres, et d'autre part la courte période durant laquelle Boulanger réalise la série qui fait de lui le « peintre des fantômes ». Alors que dans le premier de ces points réside la question formelle dans laquelle le monstre acquiert la valeur de signe, renvoyant à un contenu textuel, le second point interroge les raisons pour lesquelles cette série monstrueuse d'après Hugo a vu le jour entre 1828 et 1832, sans que Boulanger en propose une suite dans les œuvres postérieures qui s'y seraient pourtant prêtées, mais auxquelles il a préféré l'esthétique du drame historique¹⁶.

Lorsqu'il réalise la première estampe, Louis Boulanger est reconnu à travers *Mazeppa* comme un peintre littéraire et, si son chef-d'œuvre apparaît comme un manifeste du romantisme, il l'est également dans une perspective plus large, en donnant en peinture un équivalent de ce que Hugo pointe la même année comme facteur de nouveauté dans la *Préface* de *Cromwell*. Les réflexions sur le drame imprègnent l'œuvre de Boulanger qui montre parallèlement dans *Souvenirs du Théâtre Anglais à Paris* l'importance que prend cette forme théâtrale dans sa quête esthétique : non seulement il s'appuie sur son expérience de spectateur, mais il se fait également l'écho des théories formulées dans le Cénacle de l' Arsenal puis dans celui d'Hugo à partir de 1827. Avec *Mazeppa* le peintre semble donc avoir souhaité offrir, en même temps qu'un condensé des diverses tentatives picturales des années précédentes, une synthèse des recherches littéraires. Dans la série qu'il réalise d'après des textes fantastiques de Hugo, Boulanger fait preuve de la même volonté de fonder son œuvre sur un bilan des recherches faites contemporaines, et particulièrement celles qui marquent le Cénacle où, bras droit de Hugo, il est si présent. Ne devrait-on pas percevoir dans la série qu'il réalise sur le thème du surnaturel une volonté similaire d'unir nouveautés esthétiques et théories littéraires ?

Le rôle que jouent les images de Boulanger dans leur rapport au texte ne se limite pas à la transcription de la forme, et l'espace de l'imaginaire que Hugo laisse en suspens est amené au-delà de ses frontières lyriques par le peintre qui, loin de transposer le poème, veut bien plus à l'inverse révéler ce qui n'est qu'esquissé. Sa présence va ainsi de pair avec la mise en image qui a pour but d'éclairer le sujet que traite Hugo tout en donnant à voir ce que les mots ne peuvent complètement montrer. Le mélange des genres souhaité dans la *Préface* de *Cromwell* est un des fondements esthétiques de l'écriture hugolienne qui intègre l'image au verbe ; et, à travers l'œuvre qu'il tire du poème, Boulanger, tout en rendant performative la théorie, pallie les lacunes de l'imagination du lecteur. En revêtant cette fonction rhétorique, le monstre devient celui qui fait appel à l'imagination, et le rôle que Boulanger lui confère

est de rendre visible ce qui sépare le lecteur de la chose à voir. Le monstre se distingue du réel par sa difformité, intègre le monde de l'imaginaire et devient un élément rhétorique pour aborder l'invisible. Il acquiert ainsi une valeur métapoétique en matérialisant l'invisible et l'impalpable que sont le temps et l'éloignement, ou encore la mort et l'angoisse. A l'image du monstre se rattachent les pensées, les peurs et les douleurs de l'âme. Boulanger l'utilise alors pour qu'aboutisse le programme de Hugo : dans *La Ronde du Sabbat* le monstre opère par exemple le déplacement temporel en étant l'âme de la pierre, celui qui fait se souvenir, reconstruisant la ruine.

Dans les œuvres mettant en scène l'humain et le difforme, le monstre devient comme l'envers de l'humanité ; s'il est certes toujours le monstre du texte, il se fait plus présent qu'il ne l'est à l'origine, et par sa matérialité il rend tangible l'envers de l'objet poétique, c'est-à-dire l'angoisse du condamné ou celle de la mère face à la mort de sa fille. Boulanger privilégie l'interprétation à la transposition, en donnant une finalité initiatique tant à son œuvre qui introduit et matérialise l'esthétique hugolienne qu'au monstre qui met en lumière ce qui ne peut être vu. La figure monstrueuse met ainsi en lumière la dimension théorique de l'écriture, l'envers de la poétique, et elle devient le point de contraste, avec l'œuvre poétique d'une part, avec la forme humaine ou avec le divin dans le cas du *Feu du ciel* d'autre part. Le monstre que Boulanger répète d'œuvre en œuvre s'oppose dans sa définition même à la norme, qu'elle soit physique (*Les Fantômes* : « Elle est morte. - A quinze ans »), morale (*Feu du Ciel*) ou mentale (*Le Dernier Jour d'un condamné*) ; c'est bien la figure même du grotesque que Boulanger met en scène, notion centrale de la *Préface* de *Cromwell*, et il lui donne dans ses œuvres la mission que Hugo lui confère dans la *Préface* ; la déformation significative du physique est au niveau iconographique le point de rupture avec la tradition et, envers de l'humanité dans les sujets traités, le monstre joue le rôle de repoussoir dans son rapport dichotomique avec le réel : il s'oppose au Sublime qu'il anéantit mais qu'il révèle par la négative, il rend risible le monde de l'angoisse et incarne par extension un temps où

l'esthétique se faisait le témoin d'un paradis et d'un enfer, d'un bien et d'un mal, du sérieux et du grotesque.

La série des monstres prend un sens fort puisque les textes que Boulanger choisit de traiter fondent leur rhétorique sur les théories du drame romantique - du mélange des genres au grotesque dans l'art. Mais Boulanger ne se contente pas d'en donner un écho : il en élargit au contraire la portée en donnant une résonance de ces théories non seulement dans le répertoire lyrique et romanesque de l'auteur, mais également dans l'œuvre d'art dont il fait un support médiatique. La diversité des media via lesquels Boulanger réalise cette série participe de cette volonté de diffusion qu'elle accentue et rend idéologique. La peinture donne au projet du peintre une dimension plus officielle à laquelle il préfère jusqu'en 1831 la voie de la lithographie ; plus abordable et plus largement diffusée, celle-ci est le support privilégié des romantiques qui peuvent imposer plus rapidement la nouvelle esthétique dans le panorama parisien. L'engouement que ces estampes engendrent à la fin des années 1820 n'est certainement pas étranger au goût que lui porte Boulanger. La vignette d'illustration pour « Les Djinns » reste certainement l'exemple le plus éloquent de l'imbrication des intérêts qui se tissent entre peinture et littérature aux alentours de 1827 : elle éclaire l'écriture dans une autre mesure, comme un traducteur visuel scandant le texte et développant sa pleine dimension visuelle.

Au-delà de sa propre esthétique, c'est celle d'un auteur - et derrière lui d'un groupe dont le but est de formuler le renouveau des arts - que Boulanger défend dans les œuvres fantastiques qu'il réalise entre 1828 et 1832 d'après Hugo ; le monstre y est le signe par lequel le texte-référent gagne son esthétique totale : il révèle l'invisible, il lui donne vie comme le Moyen Age donnait vie aux Enfers et aux diables. Le monstre ailé est celui qui transporte au-delà de l'image, au-delà du texte, vers un imaginaire que Hugo, Boulanger et les membres du Cénacle ont voulu conquérir et s'approprier jusqu'au lendemain de 1830.

Conclusion

{PAGE }

La monstruosité telle que Boulanger la met en scène dans ses œuvres fantastiques d'après Hugo condense les idéaux esthétiques et théoriques de la nouvelle école. Louis Boulanger la diffuse dans différents media et, par la récurrence, elle devient une référence reconnaissable, s'assimile à d'autres figures de monstres comme celles de Delacroix ou de Goya, renvoie à un ensemble plus vaste qui englobe dans son orbe Goethe, Hoffmann, Milton qui viennent côtoyer Nodier mais surtout Victor Hugo. Car la définition tant iconographique que philosophique que Boulanger donne du monstre correspond à celle que Hugo donne de la figure grotesque dans sa théorie théâtrale ; manifeste d'une nouvelle esthétique, le monstre de Boulanger est tout autant un manifeste de l'esthétique hugolienne dont il offre une synthèse : il met en lumière les fondements visuels de l'écriture romantique, rend perceptible l'imaginaire, introduit la poétique du maître du Cénacle et diffuse une conception de l'art qui, en rupture avec la tradition littéraire ou même picturale dans un glissement du frénétique au grotesque, associe au nom de Hugo la modernité d'une série comme celle que propose Boulanger. Elle prend alors un sens très engagé en se plaçant aux confins des luttes esthétiques qui marquent la scène parisienne à la fin des années 1820, mais elle apparaît également aujourd'hui comme une formidable promotion de l'œuvre de Hugo. *La Ronde de Sabbat* a eu le succès d'une réédition en 1832, et l'image du fantôme, tout comme celle du djinn qui en est si proche, a alors certainement été connue d'un très grand nombre, assez célèbre en tout cas pour que Benjamin Roubaud l'exploite dans la caricature qu'il réalise de Victor Hugo dans son *Panthéon Charivarique*.

Pourtant choisir le difforme comme fondement iconographique du monstrueux n'est pas si osé qu'on pourrait le croire, car le champ sémantique du diable auquel il se réfère, loin de constituer une provocation, est alors un thème porteur ; c'est en 1827 que le projet de Meyerbeer pour l'opéra *Robert Le Diable* est autorisé par les censeurs, et il fait même l'objet d'une annonce dans le *Journal des Débats*¹⁷. Les *Légendes, Ballades et Fabliaux* que Baour-Lormain publie en 1829

rappellent que Hugo n'est pas le seul à se faire l'écho de l'engouement pour le Moyen Age et l'imaginaire occulte qu'il véhicule : Achille Devéria fournit pour l'édition du recueil des vignettes représentant une figure grotesque de la faucheuse. Alors que Hugo semble tirer les ficelles des créations de Louis Boulanger en cherchant dans la figure amie du peintre le prolongement pictural de sa littérature, la force de l'émule de Hugo réside dans l'usage plastique qu'il a fait du monstre. Ailé, bossu, maléfique, il existe déjà en 1828 dans l'illustration, mais Boulanger l'introduit aussi bien sur la scène reconnue de la peinture que sur celle appréciée et recherchée de la lithographie, et il montre ainsi le lien que ces genres entretiennent avec le livre illustré. Le monstre continue au-delà du monde hugolien à être celui qui crée les tensions, qui met des formes en contraste et qui, à la fois matériel et surnaturel, détient le pouvoir de faire vivre ce que la vie ne montre pas. Le monstre est le maître du temps, il réveille le passé, rend tangible l'émotion ou la peur, mais il éclaire aussi le Sublime en se posant en dissemblance.

Par les pouvoirs que Boulanger lui confère, le *monstre* hideux qui inspire les visions, qui génère la création, n'apparaîtrait-t-il pas finalement au sein de l'œuvre comme un *alter ego* de l'artiste ? Réponse à l'insolent autoportrait à la coiffure hirsute, terreur des *fronts glabres*, que Devéria insère dans sa *Naissance d'Henri IV*, le monstre que Boulanger crée d'après Hugo ne serait-il pas l'allégorie du génie romantique, véritable prophète dont l'imaginaire omnipotent offre au spectateur la vue de l'impossible ?

Olivia VOISIN
Doctorante, Université
Paris Sorbonne - Paris IV

Repères bibliographiques :

{PAGE }

Anonyme, « La Ronde du Sabbat par Louis Boulanger », *Messenger des Chambres*, 28 décembre 1828.

ADHEMAR, J., *Le Livre romantique*, Paris, 1947.

BOYE, M., *La Mêlée romantique*, Paris, 1946.

CASTEX, P.-G., *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, 1994.

CHAMPFLEURY, *Les Vignettes Romantiques. Histoire de la littérature et de l'Art, 1825-1840. 150 vignettes par Célestin Nanteuil, Tony Johannot, Devéria, Jeanron, Edouard May, Jean Gigoux, Camille Rogier, Achille Allier*, Paris, 1883.

CHESNEAU, A., *Peintres et statuaires romantiques*, Paris, 1880.

GAUTIER, T., *Histoire du Romantisme*, Paris, 1993 (1874).

GEIGER, M., « Louis Boulanger, ami et illustrateur d'Alexandre Dumas », *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles Lettres de Dijon*, Tome CXXII, 1977, pp.319-328.

HOFER, H., « Le(s) livre(s) de/chez Charles Nodier », *Romantisme*, Paris, n°44, deuxième trimestre 1984, pp. 27-34.

JANIN, J., « Le Feu du Ciel, lithographie par Louis Boulanger », *Journal des Débats*, 28 juillet 1832.

JOBERT, B., *Delacroix, le trait romantique*, Paris, 1998.

MILNER, M., *La fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, 1982 .

SAINTE-BEUVE, « Le Feu du Ciel, lithographie par M. Louis Boulanger », *Revue de Paris*, 11 janvier 1832, pp.126-128.

SECHE, L., *Le Cénacle de Joseph Delorme (1827-1830)* ; Tome 1 : *Victor Hugo et les poètes, De Cromwell à Hernani* ; Tome 2 : *Victor Hugo et les artistes*, Paris, 1912.

SEZNEC, *John Martin en France*, Londres, 1964.

¹ Deux temps forts marquent la naissance du romantisme français : le Salon de 1824 et l'exposition au profit des Grecs de la Galerie Lebrun qui préfigure le Salon de 1827, avec des toiles telles que *La lecture de la Sentence de Marie Stuart* que Devéria tire de Schiller, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* dans laquelle Delacroix rend hommage à Byron qui a laissé la vie dans cette bataille, ou les *Femmes Souliotes* d'Ary Scheffer.

² MARIE, A., *Le peintre poète Louis Boulanger*, Paris, 1925, p.34.

³ Hugo développe un bestiaire relativement réduit qu'il glose par l'emploi de synonymes. L'assemblée du sabbat se compose ainsi (sic) de larves, de dragons, de vampires, de gnomes, de fantômes, de sorcières, de nécromants, de lutins rusés, d'un Lucifer à front de taureau, de nains aux pieds de chèvre, de goules, de femmes infernales, de follets, de spectres blêmes, de boucs méchants, de psylles aux corps frêles, de démons, d'oiseaux fauves.

⁴ Louis Boulanger y est introduit en 1825 par Eugène et Achille Devéria après que l'aîné des deux frères eut fait la connaissance de Victor Hugo l'année précédente.

⁵ On y trouve des auteurs tels Hugo, Vigny ou Mérimée, des peintres comme Boulanger, Eugène Devéria, Delacroix ou Camille Roqueplan, mais également des graveurs et illustrateurs parmi lesquels les frères Johannot et Achille Devéria. Au sein de ce groupe naissent les réflexions à l'origine des manifestes picturaux du Salon de 1827, et littéraires tels que la *Préface de Cromwell* de Hugo ou *Le More de Venise* de Vigny. A partir de 1827, le Cénacle se déplace chez Victor Hugo rue Notre-Dame-des-Champs et dans la maison adjacente des frères Devéria.

⁶ Il redouble dans les *Ballades* l'hommage à Nodier en donnant à son poème « A Trilby lutin d'Argail » le titre d'un roman daté de 1822.

⁷ NODIER, Ch., *Contes*, Paris, Editions Garnier Frères, 1961, p.25.

⁸ MYRONE, M., *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the romantic imagination*, London, 2006.

⁹ MILNER, M., *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, 2005.

¹⁰ Hugo dédicace « Les deux archers » et « La Légende de la Nonne » à Louis Boulanger dans l'édition de 1826 des *Odes et Ballades*.

¹¹ Article de J.-J. Ampère publié dans le numéro du *Globe* du 2 août 1828.

¹² JOBERT, B., dans DASSAS, F., de FONT-RÉAULX, D., JOBERT, B. (sous la dir. de), *L'Invention du sentiment aux sources du Romantisme*, Paris, 2002, p. 171.

¹³ QUARRE, P., GEIGER, M., *Louis Boulanger. Peintre-graveur de l'époque romantique, 1806-1867*, Dijon, 1970, p.11.

¹⁴ Une première étape s'écrit en effet entre 1795 et 1816 quand Lenoir fonde le Musée des Monuments Français, où il expose les biens confisqués au clergé et les vestiges de la monarchie et de l'Eglise que la Révolution n'a pas détruits. Le peuple français découvre alors un *patrimoine* historique que Lenoir parfois recompose de toutes pièces pour en proposer une vision

chronologique. Artefact de l'Ancien Régime, les monuments et sculptures modèlent dans le même temps une perception génétique chez le public qui découvre son histoire ; c'est justement sur cet aspect que dans un premier temps le Musée des Monuments Français joue un rôle moteur avec d'une part un développement des écrits sur l'histoire, et d'autre part l'apparition au Salon de toiles dites «troubadour » mettant en scène des œuvres médiévales recontextualisées par des anecdotes historiques.

¹⁵ Dans la Préface des *Orientales* Hugo emploie pour évoquer l'Orient (qu'il aborde au travers des souvenirs qu'il garde de son voyage en Espagne à l'âge de neuf ans) le champ sémantique de l'imaginaire romantique du Moyen Age : « rues étroites, tortueuses, quelquefois obscures », « cimetières où les vivants se taisent comme les morts », « là-bas, le vieux gibet permanent, dont la pierre est vermoulue, dont le fer est rouillé, avec quelque squelette qui craque au vent ; au centre, la grande cathédrale gothique avec ses hautes flèches tailladées en scies, sa large tour du bourdon, ses cinq portails brodés de bas-reliefs, sa frise à jour comme une collerette, ses solides arcs-boutants si frêles à l'œil ; et puis, ses cavités profondes, sa forêt de piliers à chapiteaux bizarres, ses chapelles ardentes, ses myriades de saints et de châsses, ses colonnettes en gerbes, ses rosaces, ses ogives, ses lancettes qui se touchent à l'abside et en font comme une cage de vitraux, son maître-autel aux mille cierges ».

¹⁶ Louis Boulanger a notamment réalisé des séries d'après *Hernani* ou *Marion Delorme*, et il a dessiné des costumes de scène, par exemple pour *Ruy Blas* ou *Les Burgraves*.

¹⁷ KAHANE, M., *Robert le Diable*, Paris, 1985.