

Théophile GAUTIER

ŒUVRES COMPLÈTES

Section II

Poésies

POÉSIES, 2

Édition de Peter WHYTE et Thierry SAVATIER

Avec la collaboration d'Alain MONTANDON



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2022

www.honorechampion.com

ÉMAUX ET CAMÉES

Enregistrée à la *Bibliographie de la France* du 17 juillet 1852 (n° 4081), l'édition originale d'*Émaux et Camées*, publiée par Eugène Didier, est un volume in – 18 de 108 pages. On note dans *l'Artiste* du 15 juillet 1852 que le livre est « dans le format de *la Vertu de Rosine* » (roman d'Arsène Houssaye publié en 1852). Quelques exemplaires de ce volume de petit format, ou édition diamant, comme on disait à l'époque, furent tirés sur papier de Hollande. Lovenjoul en connaissait quatre (*HOTG II*, p. 585).

Le recueil, augmenté au fil des ans, devait être réédité cinq fois entre 1853 et 1872. La première édition ne compte que dix-huit poèmes, l'édition définitive de 1872 quarante-sept. Un quarante-huitième poème ('L'Esclave noir') fut ajouté dans l'édition de la « Petite Bibliothèque Charpentier », parue en 1884. Le poème érotique 'Musée secret', écrit en 1850 pour Marie Mattéi et destiné à figurer dans l'édition originale d'*Émaux et Camées*, n'en fut retiré qu'au dernier moment, comme le constate Jasinski (voir *Poésies libertines*, Paris, Imprimé pour René Bonnel, 1935, p. 67-73) ; il fut publié dans *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle* (t. I, 1864), repris dans les *Poésies de Théophile Gautier qui ne figureront pas dans ses œuvres* (1873), et réimprimé dans une édition illustrée du recueil en 1887 (voir ci-dessous). Gautier avait aussi eu l'intention de faire entrer dans son recueil 'Les Rôleurs de nuit' (*L'Autographe*, 1^{er} janvier 1865), mais on a oublié de l'insérer dans l'édition de 1872 (voir *Poésies non recueillies en volume du vivant de l'auteur*).

Nous donnons pour mémoire le contenu des six éditions parues du vivant de l'auteur et de l'édition posthume de la « Petite Bibliothèque Charpentier » :

1852

Émaux et Camées, Eugène Didier, 1852, 108 pp. Dix-huit poèmes, occupant les pages 1-106 ('Préface' ; 'Affinités secrètes. Madrigal panthéiste' ; 'Le Poème de la femme. Marbre de paros' ; 'Étude de mains' ; 'Variations sur le carnaval de Venise' ; 'Symphonie en blanc majeur' ; 'Coquetterie posthume' ; 'Diamant du cœur' ; 'Premier sourire du printemps' ; 'Contralto' ; 'Cœrulei oculi' ; 'Rondalla' ; 'Nostalgies d'obélisques' ; 'Vieux de la Vieille. 15 décembre' ; 'Tristesse en mer' ;

‘A une robe rose’ ; ‘Le Monde est méchant’ ; ‘Inès de las Sierras. À la Petra Camara’).

1853

Émaux et Camées, deuxième édition revue et augmentée, Eugène Didier, 1853, 102 pp. Vingt poèmes (p. 5-100), dont deux nouveaux (‘Les Accroche-cœurs’ ; ‘Les Néréides’).

1858 (et 1863)

Émaux et Camées, seconde édition augmentée, Poulet-Malassis et de Broise, imprimeurs-libraires-éditeurs, 9, rue des Beaux-arts, 1858, in-12. (Frontispice gravé à l’eau-forte par E. Theron (*sic*)). Il s’agit en réalité de la troisième édition et non de la « seconde ». Vingt-sept poèmes, dont neuf nouveaux (‘Odelette anacréontique’ ; ‘Fumée’ ; ‘Apollonie’ ; ‘L’Aveugle’ ; ‘Lied’ ; ‘Fantaisies d’hiver’ ; ‘La Source’ ; ‘L’Art’ ; Bûchers et tombeaux’). Il manque dans cette édition ‘Les Accroche-cœurs’ et ‘Les Néréides’, poèmes parus dans la deuxième édition (Didier, 1853).

L’édition de 1858 fut remise en vente cinq ans plus tard sous le titre suivant : Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, seconde édition augmentée, Paris, Librairie Richelieu, René Pincebourde, libraire-éditeur, 78, rue Richelieu, 1863. Le nom du nouvel éditeur se trouve sur la première de couverture et sur la page de titre, et les annonces de Poulet-Malassis qui se trouvaient sur la quatrième de couverture en 1858, sont supprimées. Le nom de l’aquafortiste du frontispice est corrigé à Therond. Le texte des poésies est identique à celle de l’édition de 1858, dont Pincebourde cherchait à écouler les exemplaires non vendus.

1863

Poésies nouvelles : Émaux et Camées, Théâtre, Poésies diverses, Charpentier, 1863, 283 pp. Trente-huit poèmes (p. 1-143), dont neuf nouveaux (‘Le Souper des armures’ ; ‘La Montre’ ; ‘La Rose-thé’ ; ‘Carmen’ ; ‘Ce que disent les hirondelles’ ; ‘Noël’ ; ‘Les Joujoux de la morte’ ; ‘Après le feuilleton’ ; ‘Le Château du Souvenir’). On retrouve dans cette édition, ainsi que dans toutes les éditions postérieures, ‘Les Accroche-cœurs’ et ‘Les Néréides’, poèmes omis dans l’édition de 1858.

1866

Poésies nouvelles : Émaux et Camées, Théâtre, Poésies diverses, Charpentier, 1866, 288 pp. Trente-neuf poèmes (p. 1-146), dont un nouveau (‘La Nue’, p. 144).

1872

Émaux et Camées, édition définitive, avec une eau-forte par J. Jacquemart, Charpentier, 1872, 228 pp. (BF, 1^{er} juin 1872, n° 4036). Quarante-sept poèmes (p. 1-226), dont huit nouveaux ('Camélia et Pâquerette' ; 'La Fellah' ; 'La Mansarde' ; 'Le Merle' ; 'La Fleur qui fait le printemps' ; 'Dernier vœu' ; 'Plaintive tourterelle' ; 'La bonne soirée'). Cette édition est la dernière revue par Gautier et fait donc autorité.

Parmi les éditions posthumes, retenons les deux suivantes, où l'on trouve deux poèmes qui n'ont pas figuré dans le recueil du vivant de l'auteur :

1884

Émaux et Camées, avec un portrait de l'auteur et deux eaux-fortes de H. Manesse d'après les aquarelles de la Princesse Mathilde, Petite Bibliothèque-Charpentier, 1884. Quarante-huit poèmes, dont un nouveau ('L'Esclave noir').

1887

Émaux et Camées, par Théophile Gautier. Cent douze dessins de Gustave Fraipont. Préface par Maxime Du Camp. – Prime aux souscripteurs. 'Musée secret'. Paris, L. Conquet, 1887. In-16. [BN : Z Audéoud. 522]. (Édition tirée à 700 exemplaires, dont N^{os} 1-200 sur chine ou japon, et N^{os} 201-700 sur vélin du Marais). 'Musée secret', écrit en 1850 et publié en 1864 et 1873 (voir ci-dessus), est ici, pour la première fois joint au recueil où Gautier avait envisagé de le mettre lorsqu'il préparait l'édition originale d'*Émaux et Camées*. (Voir *Poésies érotiques et libertines*).

On sait que les *Poésies* de 1830 furent éclipsées par la Révolution de Juillet, et ne firent l'objet que de deux comptes rendus en 1830-1831 ; l'édition originale d'*Émaux et Camées*, parut à un moment plus propice, huit mois après le coup d'état du 2 décembre 1851 et quatre mois avant que Louis Napoléon Bonaparte ne fût officiellement proclamé Empereur le 2 décembre 1852. La presse a consacré six articles au recueil au cours de l'année 1852. Le mince volume, enrichi de nouveaux poèmes dans les éditions de 1853, 1858, 1863, 1866 et 1872, devait faire l'objet de quelques autres articles au fur et à mesure des rééditions. On le considère aujourd'hui comme le sommet de l'art de Gautier, bien que celui que Baudelaire qualifie de « poète impeccable » fût mieux connu de son vivant comme journaliste, romancier et auteur de récits de voyage.

Apôtre de l'art pour l'art, Gautier voulait que 'L'Art' termine le recueil de 1858 publié par Poulet-Malassis. Le 11 février 1859, il écrit de Saint-Petersbourg à Ernest Feydeau :

Cet étourdi de Poulet-Malassis (pullus gallinaceus male sedens) a copié, pour *Émaux et Camées*, la première édition, de façon qu'il a sauté deux pièces qui sont ajoutées à la seconde : les *Accroche-cœur (sic)* et les *Néréides*. C'est adroit pour un recueil complet ! il n'a pas mis non plus la pièce intitulée *L'Art* à la place indiquée : elle devait venir après *Bûchers (sic)* et *Tombeaux* et clore le volume dont elle résume l'idée. (*CG VII*, p. 106)

Les poèmes ajoutés au recueil au fil des éditions (1852-1872) ne bouleversent pas l'ordre des éditions antérieures, étant insérés très approximativement selon leur date de publication. La seule exception est 'Plaintive tourterelle', qui fut publiée en 1840 sous le titre 'La Colombe messagère' (avec la musique d'Allyre Bureau), mais qui n'entra dans le recueil qu'en 1872 :

	1852	1853	1858	1863	1866	1872
Préface (1852)	1	1	1	1	1	1
Affinités secrètes (1849)	2	2	2	2	2	2
Le Poème de la femme (1849)	3	3	3	3	3	3
Étude de mains (1851)	4	4	4	4	4	4
Variations sur le Carnaval de Venise (1849)	5	5	5	5	5	5
Symphonie en blanc majeur (1849)	6	6	6	6	6	6
Coquetterie posthume (1851)	7	7	7	7	7	7
Diamant du cœur (1852)	8	8	8	8	8	8
Premier Sourire du printemps (1851)	9	9	9	9	9	9
Contralto (1849)	10	10	10	10	10	10
Cærulei oculi (1852)	11	11	11	10	11	11
Rondalla (1847)	12	12	12	12	12	12
Nostalgies d'obélisques (1851)	13	13	13	13	13	13
Vieux de la Vieille, 15 décembre (1850)	14	14	14	14	14	14
Tristesse en mer (1852)	15	15	15	15	15	15
A une robe rose (1850)	16	16	16	16	16	16
Le Monde est méchant (1852)	17	17	17	17	17	17
Inès de las Sierras (1852)	18	18	18	18	18	18
Odelette anacréontique 1854)			19	19	19	19
Fumée (1855)			20	20	20	20
Apollonie (1853)			21	21	21	21
L'Aveugle (1856)			22	22	22	22
Lied (1854)			23	23	23	23
Fantaisies d'hiver (1854)			24	24	24	24
La Source (1858)			25	25	25	25
Bûchers et tombeaux (1858)			27	26	26	26
Le Souper des armures (1859)				27	27	27
La Montre (1859)				28	28	28
Les Néréides (1853)		20		29	29	29
Les Accroche-cœurs (1853)		19		30	30	30
La Rose-thé (1863)				31	31	31
Carmen (1861)				32	32	32

Ce que disent les hirondelles (1859)				33	33	33
Noël (1861)				34	34	34
Les Joujoux de la morte (1860)				35	35	35
Après le feuilleton (1861)				36	36	36
Le Château du souvenir (1861)				37	37	37
Camélia et pâquerette (1872)						38
La Fellah (1869)						39
La Mansarde (1872)						40
La Nue (1866)					39	41
Le Merle (1866)						42
La Fleur qui fait le printemps (1866)						43
Dernier vœu (1872)						44
Plaintive tourterelle (1840)						45
La bonne soirée (1868)						46
L'Art (1857)			26	38	38	47

Dans la légende qui accompagne le célèbre *portrait-charge* de Gautier exécuté par Benjamin Roubaud en 1839, l'on conseille à l'écrivain de s'occuper de ses longs cheveux « puisqu'il n'est amoureux systématiquement que de la belle forme ». Le culte de la forme a toujours été considéré comme caractéristique du style de Gautier. Au début d'un sonnet anonyme intitulé 'Théophile Gautier', publié dans la *Revue du XIX^e siècle* en 1867, nous lisons :

Il cisèle un camée, il caresse un émail :
 Vous croyez qu'il écrit, il sculpte, il peint, il grave,
 Pour vaincre sa pensée il ne sait pas d'entrave,
 A toute strophe ailée il jette son tramail. (t. IV, p. 321)

L'auteur du sonnet anonyme est Arsène Houssaye, qui le reprendra dans *Le Tombeau de Théophile Gautier* (Lemerre, 1873).

Gautier devait expliquer le sens du titre de son recueil dans son *Rapport sur les progrès de la poésie*, qui fait partie du *Rapport sur le progrès des lettres depuis vingt-cinq ans* par MM. Sylvestre de Sacy, Paul Féval, Théophile Gautier et Édouard Thierry (Imprimerie impériale / L. Hachette, 1868, p. 67-141). Cette étude fut reprise dans l'*Histoire du romantisme* - sous le titre de *Les Progrès de la poésie française depuis 1830*, où nous apprenons que

Ce titre, *Émaux et Camées*, exprime le dessein de traiter sous forme restreinte de petits sujets, tantôt sur plaque d'or ou de cuivre avec les vives couleurs de l'émail, tantôt avec la roue du graveur de pierres fines, sur l'agate, la cornaline et l'onix. Chaque pièce devait être un médaillon à

enchâsser sur le couvercle d'un coffret, un cachet à porter au doigt, serti dans une bague, quelque chose qui rappelât les empreintes de médailles antiques qu'on voit chez les peintres et les sculpteurs. Mais l'auteur ne s'interdisait nullement de découper dans les tranches laiteuses ou fauves de la pierre un pur profil moderne, et de coiffer à la mode des médailles syracusaines des Grecques de Paris entrevues au dernier bal. (*Histoire du romantisme*, Charpentier, 1874, p. 322)

On ne trouve cependant pas de référence directe aux émaux, ni aux camées, dans le recueil, sauf, à partir de 1858, dans 'L'Art', où le poète conseille à ses confrères de poursuivre « [...] dans un filon / D'agate / Le profil d'Apollon » et de fixer « [...] la couleur / Trop frêle / Au four de l'émailleur » (str. 7-8).

En rupture avec la poésie plus romantique des recueils antérieurs, *Émaux et Camées* est destiné à devenir l'un des textes fondateurs de la poésie parnassienne. Pour Fernand Mazade, c'est le livre « parfait de clarté et de forme », où Gautier se délivre « des effusions du moi romantique » (*Anthologie des poètes français, des origines à nos jours*, Librairie de France, s.d. (1925-1930), t. IV (1930), p. 194). Le poète lui-même dit en 1869, à propos du sonnet :

La jeune école groupée un peu confusément autour de Leconte de Lisle, et qu'on désigne sous le nom de *Parnasse contemporain* du livre où parurent ensemble les pièces choisies des adeptes de la doctrine nouvelle, professe le culte du sonnet. Les romantiques préconisaient la passion ; *les parnassiens* regardent l'impassibilité comme le plus haut idéal de l'art, se rattachant en cela plutôt à Goëthe qu'à Victor Hugo. (*Journal Officiel*, 17 janvier, 1869)

Si de nombreux critiques reprochent à Gautier « d'oublier, dans son culte ardent pour la forme, le côté intérieur de l'art, le côté du sentiment », comme le constatait déjà Paulin de Limayrac dans *La Presse* du 3 octobre 1852, il n'en reste pas moins vrai que dans *Émaux et Camées* : « Cela brille, cela étincelle, cela charme et éblouit, et jamais le poète n'a été mieux inspiré. » Pour Limayrac, « M. Théophile Gautier est à la fois peintre, sculpteur, poète ; il est l'artiste des yeux, de la tête, du cœur : il est l'artiste. » René Jasinski, insistant sur « la richesse de l'inspiration » du recueil, s'en prend à ceux qui considèrent *Émaux et Camées* comme un recueil « d'impeccables vers que ne grandit aucune idée, que n'anime aucune passion » ('L'art pour l'art dans les *Émaux et Camées*', *La Muse française, revue de la poésie*, IX^e année, n° 8, 10 août – 10 octobre, 1930,

p. 533). Loin d'être un ouvrage où domine l'impassibilité, les *Émaux et Camées* « où se résument les tendresses, les rêves, les nostalgies de sa maturité, comptent parmi les recueils les plus délicatement émus de notre poésie » (*ibid.*, p. 536 ; le texte de cet article fut reproduit intégralement dans l'Introduction de l'édition des *Poésies complètes* publiée par Jasinski en 1932 (t. I, Firmin-Didot, p. LXVIII- LXXIX)).

Certains, comme Mazade, trouvent « l'harmonie des vers un peu sèche » (*loc. cit.*), mais Maxime Du Camp disait, à propos de l'octosyllabe, que Gautier, toujours soucieux de la forme, en « a fait le moule de précision où il a jeté sa pensée » (*Théophile Gautier*, 'Les Grands Écrivains français', Hachette, cinquième édition, s.d. (1924), p. 172).

Gautier n'évoque pas l'octosyllabe dans ses premiers articles sur la poésie ('Excellence de la poésie', *La Charte de 1830*, 27 déc. 1836 et 16 janvier 1837 ; 'Utilité de la poésie', *Musée des Familles*, janv. 1842 ; [compte rendu de *Prosodie de l'école moderne* par Wilhem Tenint], *Pr.*, 15 janv. 1844), mais dans de son étude sur Scarron (*RDM*, 14 juillet 1844, p. 192-232, réimprimée la même année dans *Les Grottesques*), il réfléchit sur l'emploi du vers octosyllabique :

Le vers de huit syllabes à rimes plates, que Scarron a presque toujours employé, [...], offre des facilités dont il est malaisé de n'abuser point. Entre les mains d'un versificateur médiocre, il devient bientôt plus lâche et plus rampant que la prose négligée, et n'offre pour compensation à l'oreille qu'une rime fatigante par son rapprochement. Bien manié, ce vers, qui est celui des romances et des comédies espagnoles, pourrait produire des effets neufs et variés. Il nous paraît plus propre que l'alexandrin, pompeux et redondant, aux familiarités du dialogue, à l'enjouement des détails, et nous aimerions le voir en usage au théâtre. Il nous éviterait beaucoup d'hémistiches stéréotypés dont il est difficile aux meilleurs et aux plus soigneux poètes de se défendre, tant la nécessité des coupes et des rimes du vers hexamètre les ramène impérieusement. Ce vers octosyllabique était si spécialement affecté aux bouffonneries, qu'il était appelé vers burlesque, bien qu'il se prête également aux inspirations nobles et sérieuses. (p. 202-203)

Gautier s'est servi de l'octosyllabe dans une vingtaines de ses poèmes des années 1830 et 1840. Si l'on s'en tient à ceux où les octosyllabes sont groupés en quatrains comme dans *Émaux et Camées*, on n'en trouve cependant que dix ('Promenade nocturne' et 'Serment' (1830), 'Les Papillons. Pantoum' (1837), 'La dernière feuille' (1837), 'Absence' (1838), 'L'Hippopotame' (1838), 'Sérénade' (1841), 'Au bord de la mer'

(1841), ‘Les Affres de la mort’ (1843), et ‘Letrilla’ (1845). Dans les années 1850 et 1860, on trouve une trentaine d’exemples, dont une dizaine consiste en un seul quatrain.

En 1846, Gautier évoquait à propos du théâtre espagnol le « vers de huit syllabes, rythme employé par Lope de Vega, Calderon, Rojas, Alarcon, etc., etc. » et se livrait à des réflexions semblables à celles de son étude sur Scarron :

Ce vers bref, souple, dégagé de césure, nous paraît admirablement propre aux familiarités, aux brusqueries et aux ellipses forcées du dialogue dramatique.

L’hexamètre, bien qu’admirablement assoupi par les grands maîtres modernes, a une espèce de solennité symétrique qu’il est bien difficile de toujours dissimuler. De plus, comme c’est le mètre le plus fréquemment en usage, tous les effets qu’il peut offrir sont à peu près épuisés. Il a été retourné de tant de manières, qu’il est presque impossible de me pas retomber, en s’en servant, dans les hémistiches tout faits, dans les bouts-rimés inévitables. Le vers octosyllabique, que les poètes n’ont pas travaillé à ce point de vue, – du moins depuis la renaissance des lettres, car beaucoup de *moralités* et de *sotties* sont écrits sur ce rythme, – doit se prêter à toutes sortes de combinaisons nouvelles, de coupes, d’enjambements, d’enlacements de rimes inusités, admettre une infinité d’expressions, de tournures de phrase, d’idiotismes rejetés par le vers alexandrin, divisé en deux compartiments qui hachent la pensée et amènent les circonlocutions et les chevilles. – Si toute notre existence n’était pas prise par ce dévorant métier de feuilletoniste qui fait envoler les jours comme des heures, nous aurions nous-même risqué l’essai. (*La Presse*, 16 février 1846).

Bien que Gautier envisage ici la traduction en vers de huit syllabes de pièces de théâtre étrangères, après 1846 il va s’enthousiasmer aussi pour l’octosyllabe dans la poésie. Il expliquera dans le *Rapport sur les progrès de la poésie française depuis 1830* pourquoi il a choisi ce mètre pour les « petits sujets » d’*Émaux et Camées* en 1852 :

L’alexandrin était trop vaste pour ces modestes ambitions, et l’auteur n’employa que les vers de huit pieds, qu’il refondit, polit et cisela avec tout le soin dont il était capable. Cette forme, non pas nouvelle, mais renouvelée par les soins du rythme, la richesse de la rime et la précision que peut obtenir tout ouvrier patient terminant à loisir une petite chose, fut accueillie assez favorablement, et les vers de huit pieds groupés en quatrains devinrent pour quelques temps un sujet d’exercice parmi les jeunes poètes. (*Histoire du romantisme*, Charpentier, 1874, p. 322-323).

Presque tous les poèmes d'*Émaux et Camées* sont constitués par des quatrains d'octosyllabes à rimes croisées (*fmfm*). Pour Charles Bruneau :

C'est un rythme léger et vif, qui convient à de petites pièces où le poète n'exprime pas de grandes idées ni de grands sentiments. Il est mieux approprié à la description qu'à des développements d'ordre intellectuel ou d'ordre sentimental, car il ne se prête nullement à l'éloquence. (*Explication de Théophile Gautier* : « *Émaux et Camées* », CDU, s.d. (1942), p. 44).

En revanche, Baudelaire disait à propos d'*Émaux et Camées* que Gautier avait réussi à introduire « la majesté de l'alexandrin dans le vers octosyllabique » et portait ce jugement sur le recueil :

Là surtout apparaît tout le résultat qu'on peut obtenir par la fusion du double élément, peinture et musique, par la carrure de la mélodie, et par la pourpre régulière et symétrique d'une rime plus qu'exacte. (*Théophile Gautier, L'Artiste*, 13 mars 1859, p. 169 (p. 161-170)).

On sait que sur les quarante-sept poésies de l'édition définitive (1872), quarante-trois sont faites en vers de huit pieds groupés en quatrains. On ne sait pas cependant pourquoi Gautier a décidé de rompre l'unité métrique du recueil, en abandonnant les quatrains d'octosyllabes à rimes croisées dans quatre poèmes. 'Préface' (*EC* 1852) est un sonnet en octosyllabes ; 'L'Art' (*EC* 1858) consiste en quatrains de 6/6/2/6, 'Plaintive tourterelle' (*EC* 1872) en quatrains d'hexasyllabes, et 'La bonne soirée' (*EC* 1872) en sixains de 8/8/4/8/8/4. Cette rupture est d'autant plus difficile à comprendre que Gautier s'était toujours soucié de la forme poétique qu'il aimait comparer à la sculpture. Il avait dit par exemple en 1836 dans le numéro du 30 avril de l'*Ariel, journal du monde élégant* :

Comme un vase d'albâtre où l'on cache un flambeau,
Mettez l'idée au fond de la forme sculptée,
Et d'une lampe ardente éclairez le tombeau¹.

La métaphore du sculpteur restera la clé de l'esthétique du poète d'*Émaux et Camées*. On lit dans les deux premiers quatrains de la dédicace, datée

¹ Salon de 1836. Avant-dernier article. À Louis Boulanger, terza rima. (Voir 'Le Triomphe de Pétrarque', v. 136-138).

de Saint-Pétersbourg mars 1859, que Gautier fit sur un exemplaire d'*Émaux et Camées* offert à Ernest Mussard et son épouse :

Il manque aux *Émaux et Camées*
Un médaillon où mon burin
Eût gravé vos têtes aimées
Mais j'ai trop tôt fermé l'écrin.

S'il se rouvre, sur une agathe²
Au fond laiteux, mêlé de roux
Ma pointe la plus délicate
Sculptera l'épouse et l'époux³.

Gautier se sert d'une métaphore analogue dans le quatrain écrit en août 1863 sur un exemplaire des *Émaux et Camées* offert à « Claudius Popelin, maître émailleur » :

Ce livre où j'ai mis des *Camées*
Sculptés dans l'agate des mots
Pour voir ces pages acclamées
Eût eu besoin des tes *Émaux*⁴ !

Réfléchissant sur la nature éphémère de l'art, il s'adresse de nouveau à Popelin trois ans plus tard :

Mais, toi, mon Claudius, tu fixes ta pensée ;
Tel que l'ambre une fleur, l'immarcescible émail
Contre les ans vaincus abrite ton travail⁵.

La dédicace sur l'exemplaire offert à Edmond de Goncourt en 1872 (son frère Jules était mort en 1870) exploite une métaphore analogue : « Aux graveurs sur pierre fine de la prose, / Edmond et Jules de Goncourt ; / Un

² Sic.

³ Dédicace des *Émaux et Camées*. À M. et Mme M.' Pour les strophes 3-6, voir *HOTG II*, p. 552, et *Publications posthumes*.

⁴ *Poésies complètes*, éd. Maurice Dreyfous, Charpentier, 1875-1876, t. II, p. 325 ; voir *Poésies posthumes*.

⁵ *MU*, 20 décembre, 1866 ; Voir *Poésies posthumes*, 'À Claudius Popelin. Sonnet' (1866).

maintenant, mais toujours double. / Théophile GAUTIER » (cité par Lovenjoul, HOTG II, p. 425).

Des termes semblables furent souvent employés par les critiques et les commentateurs. Dès 1852, on lit dans la *Revue de Paris* : « Bernard de Palissy et Benvenuto Cellini applaudiraient à ces petites merveilles dignes d'un grand poète » (*RP*, août, 1852, p. 155). Le même mois, Xavier Aubryet publia un poème élogieux intitulé 'Émaux et Camées. À Théophile Gautier', où nous lisons :

Ce n'est plus l'ordinaire plume,
C'est un outil de diamant
Qui tailla ce rare volume :
Lime qui mordra son serpent⁶.

Aubryet fait explicitement le contraste entre « Le Gautier de dix-huit cent trente » et celui qui est devenu le « Poète des perfections », et, évoquant la solidité inchangeante de « Le Régent ou le Koï-Nor », il s'exclame :

O beautés savamment aimées !
Montez vous-mêmes ces bijoux ;
Pour vous sont faits ces *Camées*
Pour vos bras lactés ces *Émaux*.

Trois ans plus tard, Édouard Houssaye cita dans la même revue ces vers du traducteur Nicolas Martin :

THÉOPHILE GAUTIER

(Terza Rima)

J'aime ton vers sculpté, savant, souple et sonore,
Où la muse splendide épanche un flot vermeil,
Comme un nectar aux flancs arrondis de l'amphore.

Platen, cet autre amant du marbre et du soleil,
Platen, dont le génie au tien était pareil,
Poursuivait, comme toi, les formes magistrales ;

⁶ *L'Artiste*, 15 août, 1852, p. 24-25.

Comme toi dans ses vers, il savait tour à tour
 Du beau sein de Vénus sculpter le blanc contour,
 Ou dresser vers le ciel des lignes sculpturales⁷.

Dans ses *Causeries*, Alexandre Dumas *père* dit que Gautier est non seulement « un orfèvre », mais encore « l'Orcagna de l'hémistiche, le Guirlandaïo de la phrase, le Benvenuto Cellini de la période » (Michel Lévy, 2 vol., 1860, t. I, ch. 2, 'Les Rois du lundi'). Dumas se livre aussi à des réflexions plus sérieuses sur l'importance de notre poète, « ce grand écrivain qui crée une langue, qui enfante des mots, qui découvre un style » (*ibid.*).

Même les poètes qui collaborèrent au *Tombeau de Théophile Gautier* (Lemerre, 1873)⁸ n'hésitaient ni à exploiter les métaphores du poète-sculpteur et du poète-peintre, devenues de véritables poncifs, ni à se servir du lexique des arts plastiques et décoratifs mis en évidence dans 'L'Art' et ailleurs. C'est comme si Gautier, certainement sans le vouloir, enseignait à ses admirateurs comment faire l'éloge de son œuvre après sa mort. Certes, les poésies en l'honneur du maître abondent en échos et emprunts. (Les références suivantes renvoient au *Tombeau* édité sous la direction de François Brunet, Champion, 2001). Gautier est le « Fils de la Grèce antique » (Hugo, p. 49), « surtout un Grec » (Banville, p. 63), et un « Jeune Grec exilé » (Dierx, p. 93), de sorte que « [...] nous aurions voulu vers la Grèce ta mère/ T'emporter, ô doux maître [...] », soupire Pierre Elzéar (p. 99). C'est le poète qui « Sut trouver la forme parfaite / Qui gît dans l'or et l'airain », qui sut travailler « Un métal rebelle », et manier « Le dur diamant » (Aicard, p. 52). De même, Arsène Houssaye emprunte le vocabulaire de son ami : « Il cisèle un camée, il caresse un émail ; / Vous croyez qu'il écrit ? Il peint, il sculpte, il grave » (p. 121). Hérédia, tout en constatant que « Tout périra : le marbre aussi bien que l'argile », renouvelle la métaphore à sa manière, car « Sans craindre que jamais elle soit abattue, / Dans un marbre ignoré, dans un divin métal, / le Poète a sculpté lui-même sa statue » (p. 117). Selon G. Rivet aussi : « En ciselant ton vers, tu t'es sculpté toi-même » (p. 166). « Ciseleur merveilleux, ô grand peintre, ô poète ! », dit Alexandre Piednagel (p. 156), et Auguste Laucassade s'exclame : « Maître ! qui dans ton art

⁷ 'Le Monde parisien', *L'Artiste*, t. 14, 22 juillet 1855, p. 163.

⁸ Voir *Le Tombeau de Théophile Gautier*, Édition critique publiée sous la direction de François Brunet, éditions Honoré Champion, Paris, 2001, 251 p.

égalas Cellini ». Ernest Legouvé se contente d'énumérer les clichés de la critique gautiériste de l'époque dans son quatrain : « Souple comme un pinceau, ferme comme un burin, / Sa plume merveilleuse, en gravant sur l'airain, / Se trempe aux flots de pourpre et d'or de la fournaise, / Se baigne aux flots d'argent de l'astre Véronèse » (p. 137). Louis Ratisbonne se récrie d'admiration devant l'« œuvre superbe » : « Ô poète parti pour l'immortalité, / Avec ta prose peinte et ton beau vers sculpté ! » (p. 161).

François Coppée défend le culte de la forme que tant de critiques reprochaient au poète : « Ils ont dit : Ces vers sont trop purs. Le mètre, / La rime et le style y sont sans défauts. / C'en est fait de l'art qui consiste à mettre / Une émotion sincère en vers faux » (p. 84). Pour Alexandre Cosnard, le « Poète et prosateur aux rythmes souverains » reste « inimitable » (p. 87). Aux yeux de G. Dargenty, Gautier est le « Grand estampeur des vers nacrés » (p. 89), formule qui frise la parodie. « Ses Poèmes-Tableaux charment l'Œil et l'Ouïe » dit Judicis (p. 127). Sully Prudhomme célèbre « L'ivresse des couleurs et la paix des contours ! » (p. 171), et Swinburne déclare : « Sa parole de marbre et d'or avait le son / Des clairons de l'été chassant les jours moroses » (p. 181).

Il serait fastidieux d'énumérer encore des exemples. Notons cependant que, sensible à l'art de Gautier poète et aux idées qui le sous-tendent, Élie Fourès fournit des comparaisons non inattendues : « Belle Muse sereine, aux formes magnifiques / Comme le marbre exquis des Vénus helléniques, / Libre et sonore voix de l'Art pur et du Beau » (p. 104). Pour sa part, Paul Delair, en s'appropriant le titre de 'L'Art' et en réfléchissant à l'évolution du style poétique de Gautier depuis ses vingt ans, fait observer : « L'Artiste rêve ; il suit dans la forme des choses / L'harmonieux dessein de leurs métempsycoses » (p. 90).

Dès la Préface d'*Albertus* (1832), Gautier avait envisagé le poète comme celui qui s'écarte de la vie quotidienne pour se consacrer au travail esthétique. Tournant le dos à « la politique » (p. i) et aux « utilitaires, utopistes, économistes, saint-simoniens », il déclare qu'un vers ne sert qu'à « être beau » (p. ij) et que « l'art est ce qui console le mieux de vivre » (p. iv). Il reprendra ces idées trois ans plus tard dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin*, qui est aussi un manifeste de *l'art pour l'art*, bien que Gautier n'y emploie pas cette formule célèbre. Vingt ans plus tard, il définit de nouveau la doctrine qui sous-tend l'esthétique d'*Émaux et Camées* :

[...] nous croyons à l'autonomie de l'Art ; l'Art pour nous n'est pas le moyen, mais le but ; – tout artiste qui se propose autre chose que le beau n'est pas un artiste à nos yeux ; nous n'avons jamais pu comprendre la séparation de l'idée et la forme, pas plus que nous ne comprendrions le corps sans l'âme, ou l'âme sans le corps, du moins dans notre sphère de manifestation ; – une belle forme est une belle idée, car que serait-ce qu'une forme qui n'exprimerait rien⁹ ?

Du vivant du poète, *Émaux et Camées* avait ses détracteurs et ses partisans, comme l'a brillamment montré Aurélia Cervoni (*Théophile Gautier devant la critique, 1830-1872*, Classiques Garnier, 2016, p. 207-243). Comparons, à titre d'exemple, l'article hostile d'Alfred Campron ('Les Fantaisistes', *RDM*, 1^{er} octobre, 1852), et celui, positif et élogieux, de Paul Ferney (pseudonyme d'Alexandre Mesnier) dans *La Revue des Voyages* de septembre 1852. Campron prétend que chez Gautier le sentiment ne se fait jamais jour. Dans *Émaux et Camées* :

La rime est riche, le vers plein et métallique, la couleur abondante, la facture irréprochable à peu d'exceptions près ; mais ce qui prouve surabondamment que la seule perfection de la forme ne suffit point à révéler aux âmes l'idée du beau, c'est qu'en dépit des qualités d'exécution qui recommandent la poésie d'*Émaux et Camées*, elle est impuissante à trouver le chemin du cœur ; elle resplendit sans chaleur, elle étonne et n'émeut pas ; elle est sèche comme le silex dont elle a la dureté [...].

La poésie de M. Théophile Gautier et de son école est toute naturaliste ; elle ne professe que le culte des choses de la création, elle ne remonte point du monde visible à Dieu, elle n'essaie même pas, à l'exemple de l'antiquité, d'incarner Dieu dans la forme : elle divinise la forme pour elle seule [...]. Les tendances panthéistes qu'elle manifeste ne sont, après tout, qu'une prédilection pour les splendeurs de la réalité matérielle [...] (p. 593).

Le mois précédent, Ferney (Mesnier) avait répondu à d'autres critiques qui reprochaient à Gautier « de ne s'inspirer que de la forme », considérant que le recueil fut « une réponse victorieuse » à ces critiques. Le petit volume, dit-il, est une « grande œuvre » :

Tout le monde est d'accord, il possède les dons brillants du coloriste, l'ampleur de la ligne, l'harmonie des contours, la pureté du dessin, la

⁹ *L'Artiste*, 'Introduction', 14 décembre 1856, p. 4.

fécondité de la pensée, l'inspiration, le jet, l'abondance du trait, la science du relief et le génie du mot propre. [...] Toutes les qualités incontestables et incontestées du maître s'y trouvent : le sentiment, et le sentiment le plus intime, le plus vrai ; – plus l'émotion, et l'émotion la plus délicate et la plus communicative. [...] ce petit volume témoigne à chaque page de la sève vigoureuse du talent de Théophile Gautier, en même temps qu'il atteste un progrès dans la manière du poète de la *Comédie de la mort* ; sans contredit, depuis *Les Méditations*, *Les Orientales*, et *Rolla*, c'est l'œuvre poétique la plus remarquable qui se soit produite chez nous » (p. 47).

Au vingtième siècle, les avis ne furent pas moins partagés. Dans 'La Poésie au XIX^e siècle', Gaëtan Picon fut particulièrement sévère pour Gautier :

Gautier situe la poésie dans l'image et dans les mots, c'est-à-dire dans la forme – à la fois forme sensible et forme verbale. Et cette forme, il ne cesse de l'opposer à l'émotion. Mais lorsque Baudelaire salue en lui le « poète impeccable », le « parfait magicien ès lettres françaises », sans doute faut-il admettre qu'il projetait sa propre vision sur cette poésie habile et assez insignifiante. Entre la rigueur d'un vrai langage poétique et la virtuosité d'*Émaux et Camées*, rien de commun. Rien de commun entre une métaphore vivante et cette bijouterie stérile. Ou peut-être serait-il plus exact de dire que l'éclat de l'image et le bonheur des mots, que Gautier rencontre souvent, sont implacablement interceptés, par le courant prosaïque d'une narration, d'une description, d'une démonstration. À peine la poésie a-t-elle levé son aile que le versificateur, et le discoureur, la rejette sur le sol. En dépit d'un matériel analogue, rien de commun entre Mallarmé et la *Symphonie en blanc majeur* :

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 ?

En dépit d'une vision analogue, rien de commun entre Nerval et telle strophe – la plus belle – des *Affinités secrètes* :

Vous devant qui je brûle et tremble.
Quel flot, quel fronton, quel rosier,
Quel dôme nous connut ensemble,
Perle ou marbre, fleur ou ramier ?¹⁰

¹⁰ *Histoire des littératures III*, 'Encyclopédie de la Pléiade', 1958, p. 933.

D'autres critiques eurent tendance à tenir moins compte de la forme et davantage de la sensibilité. Dans le numéro de la *RHLF* consacré à Gautier en 1972, Marc Eigeldinger ('L'image solaire dans la poésie de Gautier', p. 626-649), montrant que Gautier se considérait, avant Rimbaud, comme « un fils du soleil » (voir *CG VII*, 19 décembre 1858, p. 88), note qu'il s'était exclamé : « Soyons traversés, comme des prismes, par les rayons du soleil et les effluves des univers ! » ('Du Beau dans l'art', *RDM*, t. 19, 1^{er} septembre, 1847, p. 908 ; *L'Art moderne*, 1856, p. 165). Chez Gautier le matérialisme n'exclut donc jamais l'idéalisme, car les deux « se confondent en une espèce de panthéisme mystique et esthétique » (p. 627). En 1970, René Jasinski, contestant que les *Émaux et Camées* soient « un recueil d'un art parfait mais vain », insiste sur l'importance suprême de la facture :

L'objet n'acquiert que dans la forme définitive sa force et sa grâce. Il n'achève de dégager son sens qu'avec le relief et les valeurs, cependant qu'il s'affine et sourit dans la matière spiritualisée. Cette transfiguration, effort de tous les ouvriers d'art, les *Émaux et Camées* la réalisent presque jusqu'au miracle. Virtuosité du métier, sûreté du goût, vaste et intelligente culture, toute la maturité du talent s'y est employée, et les plus diverses matières, réel ou fantaisie, rêves ou arêtes vives, sérénité antique ou préciosité moderne, tout s'allie, s'élabore et se recrée en ces poèmes à la fois robustes et subtils, d'un fini sans égal. Telle est en effet la magie du vers, et l'on conçoit le paradoxe voulu où se complaisait l'auteur, lorsqu'il prononçait malicieusement que de la forme naît l'idée. (*Jas I*, p. LXXXIII-LXXXIV)

Pour Gautier, le lien entre la forme et l'idée est en effet indissoluble. La grande erreur des adversaires de la doctrine de *l'art pour l'art*, disait-il en 1847, « 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 » ('Du Beau dans l'Art', *RDM*, t. 19, 1^{er} septembre 1847, p. 900). Cette unité formelle et idéologique est le fondement même de son esthétique, car « L'art pour l'art signifie, pour les adeptes, un travail dégagé de toute préoccupation autre que celle du beau en lui-même » (*ibid.*) et « L'art pour l'art veut dire non pas la forme pour la forme, mais bien la forme pour le beau, abstraction faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une doctrine quelconque, de toute utilité directe » (*ibid.*, p. 901).

L'idée fixe de Gautier fut toujours la beauté, et sa grande préoccupation fut de savoir comment la cerner et comment la représenter.