

III
L'ART
DE THÉOPHILE GAUTIER (1)

Nous nous préparons à célébrer cette année le centenaire de la naissance de ce « parfait magicien ès lettres françaises, » comme disait Baudelaire, que fut Théophile Gautier. C'est une occasion de mettre à sa place, dans le Panthéon de notre dix-neuvième siècle, cet écrivain, à la fois, c'est la coutume, très connu et très méconnu. Pour le public, Théophile Gautier demeure le type du manieur de mots, habile et savant jusqu'à l'artifice, sans passion et sans portée, un Cellini de la prose et des vers, uniquement occupé du côté plastique de l'art. Il y a aussi du bohémien et du bousingot dans sa légende. Il apparaît toujours vêtu du

(1) A l'occasion de son centenaire.

gilet rouge de la première représentation d'*Hernani*, — qui d'ailleurs était rose. Il le savait, et, tour à tour, ce souvenir trop persistant de son insolente jeunesse l'offusquait ou le réjouissait. « C'est la notion de nous que nous laisserons à l'univers, » écrivait-il dans son *Histoire du romantisme* (1). « Nos poésies, nos livres, nos articles seront oubliés, mais l'on se souviendra de notre gilet rouge. » — « Je l'ai mis un jour, ce gilet rouge, » disait-il encore, « et je l'ai porté toute ma vie ! » Avec quelle complaisance, en revanche, il évoque dans son poème : *Le Château du Souvenir* (2) « le plus ancien de ses portraits » :

Dans son pourpoint de satin rose
Qu'un goût hardi coloria,
Il semble chercher une pose
Pour Boulanger ou Devéria.

Terreur du bourgeois glabre et chauve,
Une chevelure à tous crins
De roi franc ou de lion fauve
Roule en torrent jusqu'à ses reins.

Tel, romantique opiniâtre,
Soldat de l'art qui lutte encor,
Il se ruait vers le théâtre,
Quand d'Hernani sonnait le cor.

En réalité Gautier fut un des ouvriers littéraires de son temps les plus réfléchis, les plus systématiques, j'allais dire les plus doctrinaires. Il fut aussi un des plus pathétiques par la mélancolie

(1) Ed. CHARPENTIER, p. 90.

(2) *Émaux et Camées*.

cachée qui circule d'un bout à l'autre de son œuvre
Celui à qui nous devons ce vers si poignant :

Tout ce que l'existence a d'intime et d'amer...

est représentatif au plus haut degré d'une sensibilité, celle que façonne au pur artiste sa condition dans la société moderne. Sa philosophie, — car il en a une, — profonde dans sa simplicité, est née de sa vie, et aussi son esthétique, dont l'expression la plus complète est dans ses vers. On a pu remarquer, dans la petite citation que j'empruntais à *l'Histoire du romantisme*, le rang où il place ses divers mérites : « Nos poésies, » dit-il d'abord. Si l'on veut être juste, dans la célébration de son centenaire, c'est à Gautier poète que l'on rendra surtout hommage. C'est de lui que je voudrais m'occuper aujourd'hui. J'essaierai de justifier l'assertion que j'énonçais tout à l'heure, sur les rapports de cette poésie et de sa vie, en montrant ce que fut sa personnalité et dans quelles circonstances elle se développa. Ce sera le premier point. Je dirai ensuite comment cette personnalité et ces circonstances produisirent chez lui une certaine conception de la destinée humaine et de l'art. Ce sera le second point. J'indiquerai enfin — et ce sera le troisième point — pourquoi l'influence de Gautier fut prépondérante sur les écrivains les plus caractéristiques du second Empire : Flaubert, les Goncourt, Baudelaire, Taine lui-même, dans quel sens elle s'exerça, et comment ce fervent du romantisme se trouva, par le plus inattendu des

détours, devenir un des maîtres reconnus d'une école à tendances toutes réalistes et scientifiques.

I

Les documents abondent sur la personne de Gautier. Mentionnons en première ligne le journal des Goncourt. Il faut toujours se méfier un peu de ce témoignage-là. Non que les Goncourt n'aient été des annalistes sincères. Mais ces acharnés preneurs de notes étaient dépourvus, à un degré singulier, du don de comprendre les intelligences différentes de la leur. Il y a toujours avec eux une réduction à faire. Les Goncourt n'ont jamais su mettre en perspective les propos qu'ils ont su transcrire, parfois avec un rendu saisissant. Soit qu'ils n'aient provoqué chez leurs interlocuteurs, soit qu'ils n'en aient retenu que des discours médiocres, il est certain que le Sainte-Beuve et le Taine, qu'ils font parler, n'auraient jamais écrit ni *Port-Royal*, ni les *Origines de la France contemporaine*. Ces livres existent cependant et ils sont de ces auteurs. Concluez. Dans le cas de Théophile Gautier, il semble que l'opulence et le pittoresque de son verbe aient été assez exactement notés par les deux frères. Les conversations qu'ils reproduisent se raccordent, sans trop de déformation, à d'autres documents indiscutables. Je veux parler du *Collier des*

Jours, ces délicieux mémoires de Mme Judith Gautier, la fille du poète, et des deux volumes si cordiaux de M. Emile Bergerat, son gendre : *Théophile Gautier, Souvenirs, Correspondance et Souvenirs d'un enfant de Paris*. La troisième partie de ce dernier livre, qui vient de paraître, évoque pour nous le Gautier d'après la guerre de 1870, très voisin de la mort. Ce Gautier est tout pareil à celui de 1850, qui cause à travers les indiscretions des Goncourt. C'est une parole d'un saveur extraordinaire, un jaillissement ininterrompu d'observations sagaces et de truculents paradoxes, d'ironies et d'enthousiasmes, d'*humour* et de lyrisme, d'anecdotes et d'images, — d'images surtout. La mémoire des yeux fut chez lui la faculté maîtresse, celle qui commandait à son génie. « Toute ma valeur, » disait-il, « et ils n'ont jamais parlé de cela, *c'est que je suis un homme pour qui le monde extérieur existe.* » Et sans cesse une lamentation court et revient sous les gauloiseries les plus rabelaisiennes comme sous les charges les plus outrancières et sous les théories les plus élevées : la plainte du grand écrivain asservi à la besogne, martyr de la copie contrainte, pour vivre et pour faire vivre, de peiner dans les journaux, à tant la ligne. En 1850, comme en 1870, c'est le même refrain de lassitude et de dégoût. Gautier a beau être l'auteur d'*Albertus*, de la *Comédie de la Mort* et d'*España*, des *Emaux et Camées*, de *Mademoiselle de Maupin*, de la *Morte amoureuse*, — autant de merveilles, et ce

n'est qu'une très petite partie de son œuvre, — ni ses romans ni ses vers ne le nourriront, lui et la maisonnée. C'est le feuilletoniste, le critique de théâtre, le salonnier qui subvient aux nécessités de l'existence quotidienne. Il accomplit sa tâche courageusement, infatigablement, — soigneusement, car ce romantique a les deux plus hautes vertus bourgeoises : le sacrifice aux siens et la probité. Mais quel soupir nostalgique vers un autre emploi de ses facultés dans les boutades qui lui échappent à chaque occurrence! « Voilà comme j'aime le théâtre — dehors, » disait-il aux Goncourt, rencontrés sur le trottoir du boulevard, pendant un entr'acte d'une *première*. « C'est un art si abject, le théâtre, si grossier!... » Et il a passé quarante années de sa vie à suivre toutes les représentations des grandes et des petites salles de Paris. « L'odeur de l'encre de l'imprimerie, il n'y a plus que cela qui me fasse marcher, » disait-il encore. « Je ne travaille qu'au *Moniteur*, et à l'imprimerie. On m'imprime à mesure... Et ça m'ennuie! Ça m'a toujours ennuyé d'écrire! Et puis, c'est si inutile!... » Et un autre jour : « C'est peut-être le pain sur la planche qui m'a manqué, pour être un des quatre grands noms du siècle... Mais la pâtée! Voilà trente ans que je la donne tout autour de moi. Mon père, mes sœurs, mes enfants, j'ai fait vivre tout ça... Aujourd'hui, » c'était en 1868, et il avait cinquante-sept ans, « j'ai trois louis sur moi, et il y a cent quarante francs à la maison, pour qu'ils vivent... Si j'avais

le malheur d'être malade quinze jours, eh bien! ça irait encore en déménageant la maison. Si la maladie durait six semaines, il faudrait que j'aille à l'hospice Dubois, comme les autres... » Tel est le résultat de ce colossal labeur, l'aboutissement de ces innombrables articles dont le seul catalogue devait fournir à Spælberch de Lovenjoul la matière de deux énormes volumes. Des articles, toujours des articles! Ecoutez-le répondre à Saint-Victor qui lui reproche un éloge de Ponsard. « Oh! ça a si peu d'importance, les articles!... » En attendant, il y use ses forces. Il a lui-même ramassé toutes ses rancœurs de forçat de la presse dans un poème des *Emaux et Camées*. Ce morceau pourrait être donné comme un exemple accompli de son procédé : traduire toute idée et tout sentiment en images, et reproduire ces images dans une expression d'un relief si solide qu'il fasse à la fois contour, saillie et couleur. La pièce s'intitule : *Après le feuilleton*.

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

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

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

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

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

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

A cette physionomie, puissante mais accablée, du Gautier de la quarantième et de la soixantième année, opposons le portrait du Gautier jeune qu'il a tracé lui-même dans son grand livre d'autobiographie intellectuelle, j'ai nommé *Mademoiselle de Maupin*. Après la lecture de cet ouvrage Balzac envoya Sandeau chez l'auteur, lui demander sa collaboration à la *Chronique de Paris*. « C'est un livre de médecine et de pathologie, » a dit le critique des *Lundis*. « Tout médecin de l'âme, tout moraliste doit l'avoir sur sa tablette de fond dans sa bibliothèque. » Et il ajoute, caractérisant d'un trait définitif, à son habitude, la figure centrale du roman, ce d'Albert que Gautier a si fortement peint à la ressemblance de ses rêves : « D'Albert est une forme dernière de la maladie de René. Il en est une nuance tranchée, une variété extrême, la plus désespérée. » Les pages d'analyse consacrées dans *Mademoiselle de Maupin* à ce

personnage sont d'une telle portée psychologique qu'elles rachètent et au delà l'extrême liberté du reste. Le récit, un peu trop pareil aux contes galants du dix-huitième siècle, où elles sont enchâssées, n'en diminue pas la haute valeur. Elles peuvent prendre place à côté de *René* et de ces chefs-d'œuvre issus de *René* : *Adolphe*, la *Confession d'un enfant du Siècle*, *Volupté*. Il y a dans Pascal un fragment sublime qui donne la clef de ces douloureuses monographies. C'est dans l'article XXIV des *Pensées* (1), le commentaire à la parole de saint Jean : « Tout ce qui est au monde est concupiscence de la chair, concupiscence des yeux ou orgueil de la vie : *libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi*. » — « Malheureuse la terre de malédiction, » s'écrie Pascal, « que ces trois fleuves de feu embrasent plutôt qu'ils n'arrosent ! Ces fleuves de Babylone coulent et tombent et entraînent. O sainte Sion, où tout est stable et où rien ne tombe ! » — Cet appétit de sentir que dénonçait le janséniste après l'apôtre, c'est proprement tout le mal du siècle, et le d'Albert de Gautier en reste un représentant aussi remarquable que l'*Amaury* de Sainte-Beuve et l'*Octave* d'Alfred de Musset. Mais au lieu que Musset fait tenir toute la vie dans la passion déchainée et toute la passion dans l'amour, au lieu que Sainte-Beuve cherche son délire dans l'émotion lucide et la dissection par le menu des

(1) Édition Havet.

moindres fibrilles du cœur qui saigne, Gautier et son d'Albert vont poursuivant l'infini dans la sensation, par la Beauté.

D'Albert est un jeune homme de bonne bourgeoisie, élevé, comme Gautier lui-même, dans un milieu régulier jusqu'à la monotonie. « Je n'ai vu autour de moi, » raconte-t-il, en parlant de son enfance, « que les bonnes têtes douces et tranquilles de vieux domestiques, de parents ou d'amis graves et sentencieux, vêtus de noir et qui posaient leurs gants l'un après l'autre sur le bord de leurs chapeaux ; quelques tantes d'un certain âge, les mains sur la ceinture comme des personnes qui sont de religion ; des meubles sévères jusqu'à la tristesse, des boiseries de chêne nu, des tentures de cuir, tout un intérieur d'une couleur sobre et étouffée, comme en ont fait certains maîtres flamands... Eh bien ! » ajoute-t-il, « dans cette atmosphère de pureté et de repos, sous cette ombre et ce recueillement, je me pourrissais, petit à petit, sans qu'il en parût rien, comme une nêfle sur une paille. Au sein de cette famille honnête, pure et simple, j'étais parvenu à un degré de dépravation horrible... » Il faut traduire cette formule. Ne soyons pas dupes de la petite attitude byronienne qu'elle suppose et qui la date. Ecartons-en aussi toute idée de vice physique et de souillure. Le mot *dépravation* est pris là dans son sens étymologique : qualité de ce qui n'est pas droit. D'Albert veut dire qu'à force de songes et de repliement solitaire, il s'est faussé toute

l'âme. Lentement, progressivement, il a élaboré en lui un Idéal en contradiction absolue avec son milieu, et, il le pressent, avec tout milieu. On connaît le couplet célèbre : « Idéal, fleur bleue au cœur d'or, dont les racines fibreuses, mille fois plus déliées que les tresses de soie des fées, plongent au profond de notre âme, avec leurs mille têtes chevelues, pour en boire la plus pure substance! Fleur si douce et si amère, on ne te peut arracher sans faire saigner le cœur à tous ses recoins, et de la tige brisée suintent des gouttes rouges... Fleur maudite, comme tu avais poussé dans mon âme!... Plante de l'Idéal, plus venimeuse que le mancenillier ou l'arbre Upas, qu'il m'en coûte, malgré tes fleurs trompeuses et le poison que l'on respire avec ton parfum, pour te déraciner de cette âme! Ni le cèdre du Liban, ni le baobab gigantesque, ni le palmier haut de cent coudées n'y pourraient remplir ensemble la place que tu y occupais toute seule, petite fleur bleue au cœur d'or... »

En quoi consiste cependant cet Idéal? Encore une traduction à faire, et qui, au premier moment, paraît déconcertante. Gautier va nous le définir lui-même, cet Idéal, et d'une phrase, dans la préface de son *Fortunio* : « Le dernier ouvrage, » devait-il déclarer trente ans plus tard, « où j'aie librement exprimé ma pensée. » — « *Fortunio*, » disait-il en 1837, « est un hymne à la beauté, à la richesse, au bonheur, les seules divinités que nous reconnaissons. On y célèbre l'or, le marbre et la

pourpre. » Cet Idéal serait donc un retour au pur paganisme et d'Albert le proclame : « Je suis un homme des temps homériques. Le Christ n'est pas mort pour moi. Je suis aussi païen qu'Alcibiade et Phidias. Je n'ai jamais été cueillir sur le Golgotha les fleurs de la passion. Le fleuve profond qui coule du flanc du Crucifié et fait une ceinture rouge au monde ne m'a pas baigné de ses flots... » D'Albert se trompe. Rien de moins homérique et de moins grec que cette exaltation de son romantisme. Il porte sur lui-même un diagnostic autrement juste quand il dit : « Je suis attaqué de cette maladie qui prend aux peuples et aux hommes puissants, dans leur vieillesse : l'impossible. » A le dépouiller des magnificences de ses métaphores et de la splendeur de son éloquence, il apparaît simplement comme un cas de l'esprit critique, propre à notre âge. Il a, trop jeune, compris et senti trop de poètes et trop d'artistes. Il a éprouvé par imagination trop d'impressions, trop vu de tableaux, de sculptures, d'architectures, participé en esprit à trop de civilisations différentes. Il a goûté et connu la fleur suprême du monde antique et du monde moderne, d'Athènes et de Venise, de la Toscane et de l'Espagne, du Moyen Age et de la Renaissance. Sa pensée s'est jouée, arbitrairement, dans la multiplicité des formes de la vie, et il en poursuit une qui les résume toutes dans ce que chacune a de plus exquis. Ce plus exquis, ce trait commun à toutes les variétés de sensations contradictoires dont il

s'est grisé par l'intelligence, il croit le trouver dans la Beauté. Remarquez qu'il dit : la Beauté et non les Beautés. En cela il est vraiment un idéaliste, tout voisin de la conception platonicienne. Ecoutez-le : « J'adore sur toutes choses la beauté de la forme. — La Beauté, pour moi, c'est la divinité visible, c'est le bonheur palpable, c'est le ciel descendu sur la terre. » Et ailleurs : « La Beauté, seule chose qu'on ne puisse acquérir, inaccessible à tous ceux qui ne l'ont pas d'abord, fleur éphémère et fragile, qui croît sans être semée. Don du ciel, qui pourrait ne pas s'agenouiller devant toi, pure personnification de la pensée de Dieu? » Vous feuillotez les pages qui précèdent : qui suivent cette profession de foi. Vous y trouverez que d'Albert y parle de la main de Jeanne d'Aragon et du front de la Vierge de Foligno, des grands lévriers blancs que l'on voit dans les tableaux de Paul Véronèse et d'un petit Italien fiévreux, vert comme un citron et qui ressemble à un Murillo et à un Espagnolet. Il y est question pêle-mêle des émaux de Bernard de Palissy, des statues d'Antinoüs et d'Hercule, de Pâris et d'Apollon, des somptuosités de Sardanapale et de la garde-robe d'Héliogabale, de la maison dorée de Néron, d'Adonis et de Caligula. Vous apercevez alors la profonde vérité psychologique de ce portrait d'un jeune Français de 1830. C'est un homme grandi dans une époque de culture trop intense, dont la sensualité imaginative s'est compliquée et raffinée prématurément, avant l'expérience, dans les mu-

sées et les bibliothèques. Il est à la fois très jeune et très vieux, enthousiaste et blasé, amoureux de l'amour et incapable d'aimer, tant ses songes l'ont désenchanté à l'avance. Il a cette lassitude anticipée de l'âme pour qui toute réalité ne peut être qu'incomplète ou grossière, comparée à son désir, et avec quelle humilité, quelle poésie aussi et quelle divine musique il exprime cette impuissance et cette nostalgie! « ... Si tu viens trop tard, ô mon Idéal, je n'aurai plus la force de t'aimer. Mon âme est comme un colombier tout plein de colombes. A toute heure du jour, il s'en envole quelque désir. Les colombes reviennent au colombier, mais les désirs ne reviennent pas au cœur. L'azur du ciel blanchit sous leurs innombrables essaims. Ils s'en vont, à travers l'espace, de monde en monde, de ciel en ciel, chercher quelque amour pour s'y poser et y passer la nuit. Presse le pas, ô mon Rêve, ou tu ne trouveras plus dans le nid vide que les coquilles des oiseaux envolés... » Voulez-vous avoir la sensation du tragique démenti donné par la Vie au Rêve? Après avoir entendu cette délicieuse cantilène, lisez dans le journal des Goncourt les lamentations du Gautier de soixante ans, après la chute de l'Empire : « ... Vous pensez bien que maintenant je ne puis recommencer à refaire mon existence. Je redeviens un manœuvre, à mon âge!... Un mur pour fumer ma pipe au soleil et deux fois la soupe par semaine, c'est tout ce que je demande. »

II

Le drame de cette destinée d'un grand artiste condamné au métier, nous ne le savons que depuis la mort de Gautier. De son vivant, il ne s'est plaint qu'à des intimes, et toujours sur ce ton de bonhomie largement gouailleuse qui était celui de sa conversation. Il y avait du stoïcien dans cet adorateur de la Beauté. Les Goncourt nous le montrent développant à la table de Magny cette thèse « qu'un homme ne doit se montrer affecté de rien, que cela est honteux et dégradant, que l'on ne doit jamais laisser passer de sa sensibilité dans ses œuvres, que la sensibilité est un côté inférieur en art et en littérature. » Et il insistait : « Moi, j'ai supprimé le cœur dans mes livres. » Il a écrit, sur la mort de sa mère, quelques vers, publiés dans l'édition posthume de ses poésies et qui peignent bien son attitude devant la souffrance. Cela s'appelle *le Glas intérieur* :

Comme autrefois pâle et serein,
Je vis, du moins, on peut le croire.
Car sous ma redingote noire
J'ai boutonné mon noir chagrin,
Sans qu'un mot de mes lèvres sorte,
Ma peine en moi pleure tout bas.
Et toujours sonne comme un glas
Cette phrase : ta mère est morte.

C'est l'effet ordinaire du malheur sur une âme fière. Elle se replie sur elle-même, elle se contracte.

Elle ne veut pas qu'on la plaigne, ni qu'on la voie saigner. Cette éducation du silence sur la blessure intime, Gautier dut se la donner très jeune, quand, au lendemain de son premier roman, il ne trouva pour son talent d'emploi monnayable que le rez-de-chaussée des journaux. Je consulte le répertoire de Lovenjoul à la date de 1836. J'y vois que l'auteur de *Mademoiselle de Maupin* multiplie déjà les besognes : articles du *Figaro* sur toutes sortes de sujets, *des acteurs et des actrices dans la vie privée, les Beaux-Arts et l'Industrie, le Paradis des Chiens, cours de M. Alibert, séance solennelle*, etc., etc., articles à la *Chronique de Paris*, articles à la *Presse*, articles à la *Charte de 1830*, articles au *Journal du monde élégant*, articles au *Cabinet de lecture*. Nous voilà loin de la « Petite fleur bleue au cœur d'or » et des appels de d'Alibert aux colosses du monde antique : « Tibère, Caligula, Néron, grands Romains de l'Empire, ô vous que l'on a si mal compris et que la meute des rhéteurs poursuit de ses aboiements, je souffre de votre mal!... » Ce premier heurt du poète et du métier a pour conséquence presque immédiate de changer sa manière. Son premier recueil de vers était d'un élégiaque. Les confidences y surabondaient. Tantôt c'étaient des propos d'amour, murmurés à mi-voix :

Je voudrais l'oublier et ne pas la connaître...
Oh! si j'avais pensé que dans mon cœur dût naître
Ce feu qui le dévore et qui ne s'éteint pas,
Loin d'elle encore à temps j'aurais porté mes pas...

Tantôt des lettres familières remplies d'allusions personnelles :

Ne t'en va pas, Eugène, il n'est pas tard. La lune
A l'angle du carreau, sur l'atmosphère brune
N'a pas encor paru. Nous causerons un peu.
Car, causer est bien doux, le soir, au coin du feu !...

La rencontre du rêveur avec le réel, autant dire avec la douleur, le fait aussitôt se taire sur ses peines. Ce stoïcisme le mène à l'*objectivité*. Ce sera dorénavant une des caractéristiques de son art et le principe fondamental de son esthétique. Peut-être une des époques les plus originales de son génie de poète est-elle celle-là, entre 1836 et 1840, où l'élégiaque du premier recueil apprend à se cacher, à se voiler. Sainte-Beuve, avec son tact infailible, a dégagé ce point dans ses trois articles de 1863, dont Gautier lui écrivait qu'il restait « atterré de cette divine pénétration ». Sainte-Beuve disait donc, parlant des vers de cette période : « Le poète a réalisé son rêve d'art. Il ne se borne nullement à décrire, comme on l'a trop dit, pas plus que lorsqu'il a une idée ou un sentiment, il ne se contente de l'exprimer sous forme directe. Est-il amoureux, souffre-t-il ? Au lieu de se plaindre, de gémir, il se contient, il a recours à quelque image comme à un voile, il met à son sentiment nu une enveloppe transparente et figurée, » et Sainte-Beuve cite, comme un type de ce procédé particulier au Gautier d'alors, un poème très significatif en effet et qu'il est intéressant de com-

parer au *Vase brisé*. Cela s'appelle : le *Pot de fleurs* :

Parfois un enfant trouve une petite graine,
Et tout d'abord, charmé de ses vives couleurs,
Pour la planter, il prend un pot de porcelaine
Orné de dragons bleus et de bizarres fleurs.

Il s'en va. La racine en couleuvres s'allonge,
Sort de terre, fleurit et devient arbrisseau ;
Chaque jour, plus avant, son pied chevelu plonge,
Tant qu'il fasse éclater le ventre du vaisseau.

L'enfant revient. Surpris, il voit la plante grasse
Sur les débris du pot brandir ses verts poignards,
Il la veut arracher, mais la tige est tenace,
Il s'obstine et ses doigts s'ensanglantent aux dards.

Ainsi germa l'amour dans mon âme surprise.
Je croyais ne semer qu'une fleur de printemps,
C'est un grand aloès dont la racine brise
Le pot de porcelaine aux dessins éclatants.

Les pièces de cette tonalité abondent dans ce recueil des *Poésies diverses* publié en 1838, à la suite de la *Comédie de la Mort*. J'en détache une autre où frémit encore l'amour de d'Albert pour l'impossible, mais assagi déjà, mais réduit à n'être plus qu'un thème à un ingénieux et pittoresque symbole : la *Chimère*.

Une jeune chimère, aux lèvres de ma coupe,
Dans l'orgie, a donné le baiser le plus doux.
Elle avait les yeux verts, et jusque sur sa croupe
Ondoyait en torrent l'or de ses cheveux roux.

Des ailes d'épervier tremblaient à son épaule,
La voyant s'envoler, je sautai sur ses reins,
Et, faisant jusqu'à moi ployer son cou de saule,
J'enfonçai, comme un peigne, une main dans ses crins.

Elle se démenait, hurlante et furieuse,
 Mais en vain. Je broyai ses flancs dans mes genoux,
 Alors elle me dit d'une voix gracieuse,
 Plus claire que l'argent : « Maître, où donc allons-nous ? »

Par delà le soleil et par delà l'espace,
 Où Dieu n'arriverait qu'après l'éternité.
 Mais avant d'être au but ton aile sera lasse,
 Car je veux voir mon rêve en sa réalité.

Ces vers ne sont pas seulement un effort de poète pour s'*objectiver*, — je m'excuse du mot qui eût paru barbare à Gautier, et plus barbare encore celui que je vais employer, je n'en trouve pas d'autre, — leur objectivité est toute *visuelle*. On sait que l'école de la Salpêtrière distingue les hommes en *auditifs* et en *visuels*, suivant que prédomine chez eux l'imagination des formes ou celle des sons. Au premier abord, il semble que tout écrivain objectif doive être aussi un visuel. Le regard n'est-il pas la voie naturelle pour sortir de nous-mêmes ? C'est le beau vers de Tennyson sur Ulysse : « Je fais partie de tout ce que j'ai vu... » Mérimée, le moins plastique des romanciers et le plus objectif, est une preuve vivante du contraire. Son imagination s'extériorisait dans des caractères. Celle de Gautier s'extériorise dans des contours et des couleurs. Quand il pense au pot de fleurs qu'il va nous peindre, il en voit la couleur et la matière, le dessin du vaisseau et sa décoration. Il voit la racine pousser son pied chevelu, l'épaisseur des feuilles dans la plante grasse, la dentelure des épines sur les côtes des verts poignards. Ce ne sont même plus des images, c'est la

concrétion même de l'objet. Cet objet n'est pas décrit, il est montré, dans sa solidité, dans son relief, j'allais dire dans ses trois dimensions. Il y a lieu d'insister sur ce caractère de *réalisation*, propre à la poésie de Gautier. C'est un des canons essentiels de son esthétique.

Ce don de vision lui était inné. Les Goncourt observent ce trait chez lui, dès leur première rencontre aux bureaux de *l'Artiste* : « Gautier laisse percer une mémoire étonnante, » disent-ils, « où le souvenir a la netteté d'un cliché photographique. Il nous décrit *l'Osteria della Luna* à Venise, sa situation, son architecture, sa couleur, *enfin nous la fait revoir...* » C'est qu'il la revoit lui-même dans une sorte d'hallucination spontanée et lucide. Cette imagination des formes était si intense en lui qu'elle l'envahissait, qu'elle l'obsédait, qu'elle paralysait l'autre imagination, celle des idées et des sentiments. Il faut toujours en revenir à *Mademoiselle de Maupin* quand on veut décomposer d'un peu près sa mécanique mentale. Il y note avec une extrême finesse son incuriosité à l'égard de la vie intérieure. On dirait presque qu'il ne la percevait pas, ou si peu. « Quoi que je fasse, les autres hommes ne sont guère pour moi que des fantômes. *Je ne sens pas leur existence.* » Avec quelle vigueur, au contraire, ressuscitent en lui les moindres détails de l'univers visible. Parlant des évocations de ses songes : « Mes tableaux, » dit-il, « ne sont que des bas-reliefs coloriés. Car j'aime à toucher du doigt ce que j'ai vu et à *poursuivre la*

rondeur des contours jusque dans ses replis les plus fuyants. Je considère chaque chose sous tous les profils, et je tourne à l'entour, une lumière à la main. » De cette faculté souveraine, le poète, asservi par le métier, va faire son outil de délivrance. Il va lui demander un *alibi*. Figurons-nous le Gautier qui s'est révélé à nous sous le masque transparent de d'Albert, et asseyons-le en pensée à la table d'une salle de rédaction. L'endroit est lamentable, le papier des murs souillé et déchiré, le mobilier dégradé. Les propos échangés valent le décor, et le travail demandé à l'écrivain n'est pas plus relevé. Quelles pièces doit-il raconter? — Je prends au hasard dans le livre de Lovenjoul quelques sujets sur lesquels il a feuilletonné : — la *Descente de la Courtille aux Variétés*, la reprise des *Noces de Gamache* à l'*Opéra*, les *Deux Serruriers* à la *Porte-Saint-Martin*. Ce sont les nouveautés de 1841. Il prend sa plume. Drames et vaudevilles ne lui sont qu'un prétexte à développer la féerie de ses visions. Son feuilleton devient une promenade parmi elles. Ses phrases lui servent à redoubler en lui le relief des choses. Il fait avec les mots le geste de d'Albert. Ecrire, pour lui, c'est « poursuivre la rondeur des contours jusque dans ses replis les plus fuyants. » Il trouve ainsi le moyen de gagner son pain à la fois et d'oublier sa vie. Seulement, et il s'en rend bien compte, ce feuilleton de visionnaire, c'est une page jetée au vent. Comme on comprend qu'il ait aimé le titre du roman de son ami, Maxime du Camp : *Les Forces*

perdues! Perdues? Pas tout à fait cependant. Ce constant travail auquel le métier l'oblige, précise encore chez Gautier la doctrine d'art. A lutter de rendu avec le relief et la couleur de ses visions, il aperçoit cette grande vérité qui dominera désormais sa poésie : celle de l'échelle des images. Il reconnaît qu'il y en a de plus ou moins significatives. Certaines sont négligeables et secondaires. Il en est d'essentielles et qui reproduisent du coup l'objet. Ce sont celles-là qu'il va chercher, et c'est la recherche qui fera, de ce romantique opiniâtre, je l'ai dit déjà, le maître des réalistes du second Empire. Je prends ce terme, bien entendu, dans sa légitime acception. Le réalisme n'est ni la grossièreté, ni la vulgarité. C'est simplement la soumission à l'objet, et si l'objet se trouve être magnifique, c'est être réaliste que de le peindre magnifique. Rien de plus réaliste par exemple que ces deux stances d'*España* sur le cimetière de la Chartreuse de Miraflores, et quelle poésie intense de l'impression et de l'expression!

...Les végétations malades du cloître
Seules sur ce terrain peuvent germer et croître,
Dans l'humidité froide, à l'ombre des grands murs.
Des morts abandonnés douces consolatrices,
Les fleurs n'oseraient pas incliner leurs calices
Sur le vague tombeau de ces dormeurs obscurs.

Au milieu, deux cyprès à la noire verdure
Profilent tristement leur silhouette dure,
Longs soupirs de feuillage élançés vers les cieux,
Pendant que du bassin d'une avare fontaine
Tombe en frange effilée une nappe incertaine
Comme des pleurs furtifs qui débordent des yeux...

Qui étudierait de près ces douze vers y trouverait tout Gautier, dans sa vigoureuse et consciencieuse maturité. Remarquez d'abord ce choix des images dont je parlais : les longs murs, les cyprès, la fontaine, l'herbe maigre, et tout autour l'humide et froide atmosphère. Aucune surcharge. Ces touches suffisent. Le couvent est là, devant vous, reproduit dans un œil qui veut n'être qu'un miroir. Mais le poète le sait : il ne suffit pas de voir pour montrer. Il a trop réfléchi à son art. Les mots, en dehors de leur sens idéologique, ont un coloris, une valeur de forme. Considérez avec quelle entente de la vie du langage ceux-là sont choisis. Comme ces âpres sonorités de *cloître* et de *croître* sont heureusement mises à la rime ! Comme l'adverbe et l'adjectif font un effet d'eau-forte dans ce vers sur les cyprès :

Profilent tristement leur silhouette dure !

Comme toutes ces épithètes : *maladives, froide, vague, obscurs, noire, amertume*, se raccordent les unes aux autres ! Quelle légèreté fluide, celle de l'eau, dans le *Tombe en frange effilée...* de l'avant-dernier vers ! Gautier, qui se souvient d'avoir été peintre, — il avait débuté dans l'atelier de Rioux, — s'est rendu compte que l'analogie entre le ton de la palette et le mot du dictionnaire est toute spirituelle, et que la nuance s'obtient, littérairement, par une qualité mystérieuse du vocable, presque indépendante de son sens. C'est un autre *canon* de son esthétique, cette importance capitale du mot. M. Emile Bergerat nous rapporte qu'il

disait : « Tout homme que l'idée la plus subtile, le sentiment le plus complexe, le phénomène le plus extraordinaire, un miracle même, laissent sans mots pour les exprimer dans sa langue, peut être un grand philosophe, un savant sublime, un grand moraliste, ce n'est un écrivain ni en prose, ni en vers. » Et M. Bergerat ajoute qu'un de ses jeux, à Neuilly, consistait à prendre le lexique favori de son beau-père, le Rivarol qui contient soixante mille mots, et à l'interroger en cherchant les termes les plus baroques, les plus spécifiques, les plus strictement professionnels... « Il les définissait tous infailliblement au propre et au figuré, sans hésiter une seconde. » Ainsi s'explique l'étonnante précision de cette poésie. Le verbe y est à ce point adéquat à l'idée qu'elle donne vraiment la sensation du définitif, de l'achevé, du *réalisé*, pour reprendre un des termes favoris de Gautier lui-même. Cette facture d'une impeccable rigueur est ennoblie par ce qui était la foi de d'Albert et qui est demeuré la foi de Gautier, à travers ses accablantes épreuves de tâcheron : le culte passionné de la Beauté. Donnez-lui à traiter le sujet le plus banal, il trouvera le moyen d'être à la fois exact comme une plaque de kodak et d'employer une qualité de style qui rappelle aussitôt à votre souvenir les maîtres de la Renaissance. C'était le même don incomparable : choisir de belles matières et leur donner ce tour d'élégance qui transforme en un bijou d'art un ustensile d'une utilité aussi quotidienne qu'une aiguillère ou qu'une

coupe. Y a-t-il un sujet rebattu, plus usé que celui des souvenirs d'amour? Lisez le début de *Diamant du cœur* dans *Emaux et Camées*, et voyez ce que devient entre les mains de Gautier, rien que par le choix des images et celui des mots, ce médiocre thème à romances :

Tout amoureux, de sa maîtresse,
Sur son cœur ou dans son tiroir,
Possède un gage qu'il caresse
Aux jours de regret ou d'espoir.

L'un d'une chevelure noire
Par un sourire encouragé
A pris une boucle que moire
Un reflet bleu d'aile de geai.

L'autre a, sur un cou blanc qui ploie,
Coupé par derrière un flocon
Retors et fin comme la soie
Que l'on dévide du cocon.

Un troisième, au fond d'une boîte,
Reliquaire du souvenir,
Cache un gant blanc de forme étroite.
Où nulle main ne peut tenir...

Cet autre, pour s'en faire un charme,
Dans un sachet d'un chiffre orné,
Coud des violettes de Parme,
Frais cadeau qu'on reprend fané.

Celui-ci baise la pantoufle
Que Cendrillon perdit un soir,
Et celui-là conserve un souffle
Dans la barbe d'un masque noir...

Il y a certes, dans la langue française, nombre de vers d'une inspiration plus chaude, d'une beauté plus haute, d'un lyrisme autrement fort. Je n'en

connais pas auxquels on puisse appliquer plus justement ce qualificatif précieux et que l'on n'a guère l'occasion de prodiguer : un joyau.

III

Il serait aisé de marquer les limitations de cet art. Trop évidemment l'esthétisme égotiste de d'Albert manque de simple et large humanité. D'autre part, à s'enfermer dans le stoïcisme impassible qui se défend les larmes, le poète s'interdit l'éloquence, les éclats de ce « pur sanglot » dont parle si ardemment Musset :

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

On peut dire encore que la poésie objective est souvent froide, étant trop réfléchie, trop voulue. En outre, ne procéder que par images, c'est se refuser à l'analyse intime. Si Virgile et Racine avaient professé cette esthétique, combien de leurs vers nous manqueraient! Enfin la connaissance trop savante et le maniement trop adroit des mots confinent à la virtuosité. Ce sont bien les défauts que ses ennemis ont toujours reprochés à Gautier, et je concède qu'il y a souvent touché. Mais à quoi bon cette critique négative qui regrette qu'un Sully-Prudhomme n'ait pas le vigoureux coloris

d'un Leconte de Lisle et un Leconte de Lisle la fine nuance d'un Sully-Prudhomme? Prenons un rosier pour un rosier et ne lui demandons pas d'être un cèdre, pas plus qu'à un cèdre d'être un rosier. Sachons jouir des vers de Gautier sans exiger d'eux qu'ils aient des qualités incompatibles les unes avec les autres. Ils sont exquis, pardonnons-leur d'être raffinés. Ils évoquent devant nous de belles visions, pardonnons-leur de n'avoir pas le halètement fiévreux des *Nuits*. Leur composition est achevée. Ils se dressent devant nous comme des statues. Pardonnons-leur de ne défendre aucune cause, de n'être au service d'aucune doctrine. Ou mieux, reconnaissons qu'à leur manière, ils en servent une. Ils émanent d'un poète qui professa le scrupule de l'art jusqu'à s'en faire une religion. C'est là une des raisons pour lesquelles il exerça sur ses cadets immédiats cette influence dont je voudrais indiquer ici le principe moral, avant d'en marquer le caractère plus purement technique.

Un trait bien frappant des témoignages apportés sur Théophile Gautier par ses contemporains, est le ton unanime de tendresse respectueuse. Les Goncourt, ces esprits si dépourvus d'amour, les éprouvent pourtant, cette tendresse et ce respect, tout comme Flaubert. Avec quelle émotion celui-ci écrit à George Sand après la mort du pauvre Théo : « C'est le dernier de mes amis *intimes* qui s'en va... Le 4-Septembre a inauguré un ordre de choses où les gens comme lui n'ont plus rien à faire dans le monde. Il ne faut pas demander des

pommes aux orangers. Les ouvriers de luxe sont inutiles dans une société où la plèbe domine. Comme je le regrette!... Il était si bon, d'ailleurs, et quoi qu'on dise, si simple. On reconnaîtra plus tard (si jamais on revient à s'occuper de littérature) que c'était un grand poète. En attendant, c'est un auteur absolument inconnu. Pierre Corneille l'est bien... » Même note dans Baudelaire, dans Ernest Feydeau, dans Maxime du Camp et, plus près de nous, dans les *Souvenirs* de M. Emile Bergerat. Gautier fut un homme de convictions profondes. Voilà le principe de ce respect. Ce soi-disant sceptique fut un dévot de sa foi littéraire. Nous sommes émus de vénération quand on nous raconte le mot du vieux Biot disant au jeune Pasteur avant une expérience : « J'ai tant aimé la Science dans ma vie que l'attente de ce qui va se passer là me fait battre le cœur. » Pourquoi ne le serions-nous pas devant la fidélité passionnée d'un vieil écrivain au *credo* esthétique de sa jeunesse? Tous ceux qui approchèrent Gautier s'accordent à le reconnaître, il n'eut ici-bas aucune ambition, sinon d'écrire de beaux vers et de la belle prose, selon sa doctrine. Il ne pensait à l'argent que dans la mesure de ses besoins et surtout des besoins de ceux qui l'entouraient. Les vanités sociales : honneurs, succès de monde, succès de carrière, n'ont pas compté pour lui. Il a désiré l'Académie et le Sénat, mais comme un animal traqué désire un abri. Il faut lire dans les Goncourt les détails de sa brigue maladroite et naïve autour du fauteuil,

pour reconnaître le degré de son désintéressement. De là son autorité sur ceux qui vivaient dans l'intimité de cet artiste si dégagé des médiocrités professionnelles. Cette ferveur d'art dont il était possédé le rendait absolument étranger à l'envie. Jamais une parole d'amertume ne lui est échappée, à l'égard de ceux de ses contemporains auxquels l'opinion le sacrifiait trop complètement, ainsi Alfred de Musset. « Je me demande, » disait Sainte-Beuve en 1863, « pourquoi, tandis que les poésies parallèles de Musset, les moindres couplets de *Mardoche*, de *Namouna*, courent aussitôt le monde, la jeunesse plus ou moins viveuse et lettrée, et finissent même par gagner assez tôt les salons, pourquoi le succès de Gautier s'est longtemps confiné et se renferme encore dans un cercle d'artistes et de connaisseurs?... » Gautier, lui, ne paraît pas s'être posé cette question. Il regrettait seulement, nous l'avons vu, l'indépendance que lui eût donnée une vogue plus étendue. Cette intransigeante probité d'homme de lettres expliquerait seule son prestige sur un Flaubert, les Goncourt, un Baudelaire, un Taine. Je me souviens encore du ton avec lequel celui-ci nous parlait, après la guerre, dans son cours de *l'Ecole des Beaux-Arts*, de son ami Théophile Gautier, avec quelle évidente déférence il discutait les opinions de l'auteur des *Emaux et Camées* sur l'esthétique. Je me rappelle aussi comme la voix de François Coppée s'attendrissait pour évoquer le Théo du salon de la princesse Mathilde et de Saint-Gratien. Emouvant concert

d'admiration attendrie qui allait au caractère autant qu'au talent!

A ce prestige de la personne s'ajoutèrent deux autres influences. J'en ai déjà indiqué une. Il y faut insister. La génération qui eut ses vingt ans aux environs de 1850 était, on l'a souvent signalé, en pleine réaction contre celle de 1830. Elle était scientifique et positiviste. Sainte-Beuve, qui a tout vu, tout compris, tout noté de la vie intellectuelle de son temps, s'écriait à la fin de son article sur *Madame Bovary* : « En bien des endroits et sous des formes diverses, je crois reconnaître des signes littéraires nouveaux : science, esprit d'observation, maturité, force, un peu de dureté. Ce sont les caractères qui semblent affecter les chefs de file des générations nouvelles. Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout!... » Nous distinguons mieux aujourd'hui le principe de cette disposition d'esprit : réaction d'une part, je le répète, contre les aînés, d'autre part ivresse produite par les résultats prodigieux des méthodes expérimentales dans le domaine des sciences de la nature. Le livre enthousiaste de Renan : *l'Avenir de la science*, comme aussi les premiers articles de Taine caractérisent bien la situation intellectuelle, ou mieux *intellectualiste*, de ces jeunes gens. La Science leur apparaît comme une révélation. Vous les voyez se mettre à l'œuvre, plus ou moins consciemment, pour en transporter les mé-

thodes dans le domaine de la critique avec Taine, du roman avec Flaubert et les Goncourt, du théâtre avec Dumas fils, de la poésie avec Baudelaire. Tous se piquent de physiologie. Tous de vérité. Leconte de Lisle compose ses *Poèmes antiques* et ses *Poèmes barbares* avec des scrupules d'érudit et de philologue. Et tous reconnaissent pour un de leurs maîtres préférés, qui? l'homme au gilet rouge de la première d'*Hernani*, celui dont le nom est synonyme de romantisme, Théophile Gautier lui-même! C'est que romanciers et poètes s'accordent, dans cette génération de 1850, sur ce que j'appelais tout à l'heure la réalisation. Flaubert croit obéir aux règles de la psychologie scientifique en constituant les âmes de ces personnages par des successions d'état de conscience, et ces états de conscience par une série d'images mentales. Il veut que ces images soient concrètes. C'est donc autant de tableaux objectifs et visuels qu'il essaie de peindre. Or il se trouve que Gautier a donné la formule la plus nette et l'exemple le plus accompli de cette peinture-là. — Baudelaire a entrepris de dégager la poésie de la vie moderne et parisienne. Il lui faut pour cela reproduire avec une exactitude qui soit en même temps un relief, le détail du décor où grandissent ces *Fleurs du mal* qu'il veut moissonner. Mais le relief dans l'exactitude, c'est tout l'art de Gautier. — Taine décompose les personnages qu'il étudie en trois éléments : la race, le milieu, le moment, et chacun de ces éléments en des files de petits faits qui sont des sensations. Il s'agit,

pour lui, de rendre concrètes ces sensations, quitte à les ordonner ensuite en des tableaux systématiques, si bien qu'un Shakespeare, un Byron apparaissent comme le terme ultime d'une série de phénomènes ethniques, climatériques et familiaux. Mais l'art de concrétiser les sensations avec des mots, qui donc l'a pratiqué plus que Théophile Gautier? — Qui donc a plus constamment lutté de rendu avec la peinture, ce qui est l'ambition des Goncourt, historiens avant d'être romanciers? Ils ont fait l'éducation de leur œil et de leur plume d'après des estampes et des gravures comme Gautier lui-même. Si l'on réfléchit à la place occupée dans l'évolution du roman, de la poésie et de la critique par les écrivains dont j'ai cité les noms, on mesure du même coup la place occupée par Gautier dans le développement de notre littérature contemporaine. Elle est considérable.

Elle l'est aussi, et c'est là-dessus que je veux finir, par l'expression qu'il a donnée à l'un des sentiments les plus simples, mais les plus généraux de l'âme humaine, celui de l'universelle nécessité, ramassée pour lui dans la vision de la mort. Sainte-Beuve — je le cite encore — a signalé ce frisson à *la Hamlet* — le mot est de lui — qui court sur tant de vers de ce prétendu païen. « Il a cru supprimer le Christ, » conclut-il, avec une perspicacité singulière. « Il n'a pas pu supprimer le sentiment de l'Infini qu'il nous a légué. » Par cette mélancolie, résignée dans l'attitude, révoltée au fond devant l'énigme de la mort, la poésie de

Gautier prend une grandeur qui l'apparente à l'art de ces peintres espagnols qu'il a tant aimés : un Valdès Léal, un Zurbaran. Ne vous y trompez pas. Cette obsession de la nuit finale n'est pas seulement chez lui l'horreur de l'homme « qui sent s'écouler tout ce qu'il possède, » comme a dit Pascal dans une *Pensée* fameuse. C'est aussi une vue du destin humain. Et cette protestation du cœur contre l'inutilité de la vie, si ce monde-ci épuise toute notre réalité, est bien voisine de la prière. Que dis-je? Elle est une prière, obscure, qui s'ignore elle-même, qui n'a pas trouvé sa formule, le *Notre Père* lumineux et consolateur, mais le besoin de cette lumière et de cette consolation, c'est une piété déjà et c'est une noblesse. Ceux qui l'ont éprouvé et exprimé ont, au sens mystique du mot, *sauvé* leur œuvre. Ce dernier caractère de la poésie de Gautier est bien exprimé dans un petit poème, par lequel je veux conclure. Il rappelle par l'interprétation du mythe la page célèbre du *Voyage en Italie*, où Taine nous montre dans *Niobé* le symbole de l'humanité tout entière, vaincue par la nature hostile et qui se redressant, froide et fixe, regarde « avec admiration et avec horreur le nimbe éblouissant et mortuaire, les flèches inévitables et l'implacable sérénité des dieux. » Mais voici le *Niobé* de Gautier :

Sur un quartier de roche, un fantôme de marbre,
Le menton dans la main et le coude au genou,
Les pieds pris dans le sol, ainsi que des pieds d'arbre,
Pleure éternellement sans relever le cou.

Quel chagrin pèse donc sur sa tête abattue?
A quel puits de douleur tes yeux puisent-ils l'eau?
Et que souffres-tu donc dans ton cœur de statue,
Pour que ton sein sculpté soulève ton manteau?

Tes larmes, en tombant du coin de ta paupière
Goutte à goutte sans cesse, et dans le même endroit,
On fait, dans l'épaisseur de ta cuisse de pierre,
Un creux où le bouvreuil trempe son aile et boit.

O symbole muet de l'humaine misère,
Niobé sans enfants, mère des sept douleurs,
Assise sur l'Athos ou bien sur le Calvaire,
Quel fleuve d'Amérique est plus grand que tes pleurs?

Celui qui a écrit ces vers n'était pas seulement un écrivain impeccable, un artiste accompli. Flaubert avait raison : c'était un grand poète. On ne l'a pas assez dit, pas assez senti, ni de son vivant ni depuis sa mort. Les lettres françaises ont une dette de gloire à payer à Théophile Gautier. Puissent-elles s'en acquitter, dans cette année 1911, en célébrant dignement son centenaire!

Janvier 1911.