

« Gautier, Hugo : "Avec ses beaux bras blancs en marbre de Paros" »

Le 15 janvier 1849 paraît dans la *Revue des deux mondes* un ensemble de trois poèmes de Théophile Gautier, sous le titre « Variations nouvelles sur de vieux thèmes ». Il s'agit d'« Affinités secrètes », sous-titré « Madrigal panthéiste », du « Poème de la femme », sous-titré « Marbre de Paros », et de « Symphonie en blanc majeur »¹. Ces trois textes sont repris en 1852 dans la première édition d'*Émaux et Camées*, mais ils n'y forment plus un tout ; dans le recueil, leur titre commun disparaît et les trois textes sont séparés : « Affinités secrètes », deuxième poème du recueil, se situe après le poème « Préface ». « Le Poème de la femme » le suit immédiatement. Mais entre ce poème et « Symphonie en blanc majeur » s'insèrent désormais « Étude de mains » et « Variations sur le carnaval de Venise ».

Pourquoi avoir supprimé le titre commun « Variations nouvelles sur de vieux thèmes », alors même que l'unité formelle et thématique des trois textes est très forte ? Tous trois sont entièrement constitués de quatrains d'octosyllabes aux rimes croisées (seize pour « Affinités secrètes », dix-neuf pour « Le Poème de la femme », dix-huit pour « Symphonie en blanc majeur »). Mais tous les autres poèmes d'*Émaux et Camées* sont construits sur ce modèle dans l'édition de 1852, et on peut même imaginer que les « Variations nouvelles » leur ont servi de matrice. En effet, à l'exception de « Rondalla », tous les poèmes de l'édition de 1852 leur sont postérieurs, si l'on se fie à la date de leur première publication en revue. Encore le cas de « Rondalla » est-il particulier, puisque ce poème a été publié pour la première fois au sein d'une nouvelle, *Militona*, et donc sans titre autonome, le 6 janvier 1847 dans *La Presse*. Il n'a été repris, cette fois sous forme de poème singulier, qu'en décembre 1849 dans *L'Artiste* – soit un an après les « Variations nouvelles » – sous le titre « Sérénade du torero ». Les « Variations nouvelles » sont donc les poèmes les plus anciens du recueil, ceux dont la forme (les quatrains d'octosyllabes) a essaimé dans le reste du recueil. Il faut attendre l'édition de 1858 pour qu'apparaisse « L'Art », composé de quatorze quatrains formés de deux hexamètres, d'un dissyllabe et d'un hexamètre, et celle de 1872 pour que s'y ajoutent « Plaintive tourterelle », composé de six quatrains d'hexamètres, et « La bonne soirée », composé de douze sizains d'octosyllabes et de tétrasyllabes. L'unité formelle des trois textes se dilue donc dans un recueil qui, de ce point de vue, est extrêmement cohérent, voire monotone.

En revanche, leur unité thématique reste forte au sein du recueil, puisque tous trois font du marbre l'imageant de la chair : « Affinités secrètes » décrit la façon dont « Par de lentes métamorphoses, / Les marbres blancs en blanches chairs, / Les fleurs roses en lèvres roses / Se refont dans des corps divers »². « Le Poème de la femme » porte en sous-titre

¹ Ces trois textes se situent, dans l'édition d'*Émaux et Camées* dans la collection « Poésie/Gallimard » (Paris, 1981), p. 26, p. 29 et p. 42. C'est à cette édition que nous nous référons désormais.

² *Émaux et Camées*, p. 27

« Marbre de Paros » et décrit une femme qui « semblait, marbre de chair, / En Vénus Anadyomène / Poser nue au bord de la mer »³. Paros est à nouveau cité dans « Symphonie en blanc majeur » : « Sur les blancheurs de son épaule, / Paros au grain éblouissant, / Comme dans une nuit du pôle, / Un givre invisible descend »⁴. Or, dans l'édition de 1852, s'il est parfois question d'un objet taillé dans le marbre (« le marbre d'un escalier » ou « un lit de marbre sculpté »⁵), la chair n'est nulle part assimilée au marbre aussi explicitement. Seul le poème « Inès de la Las Sierras » propose une comparaison analogue, mais moins aboutie, puisque la jambe d'un fantôme y prend « des lueurs de marbre blanc »⁶ : le reflet du marbre n'est pas le marbre. Dans « Affinités secrètes », au contraire, les « marbres blancs » *deviennent* « blanches chairs »⁷ ; le personnage central du « Poème de la femme » est un « marbre de chair », comme l'atteste la métaphore en apposition : « Elle semblait, marbre de chair / [...] / Poser nue »⁸ ; de même, l'épaule du personnage de « Symphonie en blanc majeur » est un « Paros au grain éblouissant » en vertu, là encore, d'une métaphore en apposition. Si le corps fait l'objet d'autres métaphores sculpturales dans le recueil, celles-ci évoquent la « cire » ou l'« ivoire »⁹ – pas le marbre.

Le titre disparu, « Variations nouvelles sur de vieux thèmes », aurait dans le recueil jouté « Variations sur le carnaval de Venise », qui s'insère entre le deuxième et le troisième des trois textes initialement groupés. Est-ce la raison de sa suppression ? Il aurait également constitué une allusion, voire un hommage à Victor Hugo, puisque *Les Chants du crépuscule*, recueil paru en 1835, comporte un poème intitulé « Nouvelle chanson sur un vieil air »¹⁰. Cette « chanson » consacre sa première strophe au « chemin » plein de fleurs où la bien-aimée pourrait poser le « pied », la deuxième au « sein aimant » où elle pourrait poser le « front », la troisième au « rêve d'amour » où elle pourrait poser son « cœur ». Peu de rapports entre les trois poèmes de Gautier et celui de Hugo, en apparence. Pierre Albouy rappelle, dans l'édition de la Pléiade¹¹, que le poème est écrit un an jour pour jour après que Hugo et Juliette Drouet sont devenus amants : cette « Nouvelle chanson sur un vieil air » souligne le caractère paradoxal de toute histoire d'amour, nouvelle à l'échelle de l'individu et archaïque à l'échelle de l'humanité. Mais cette lecture biographique ne doit pas en occulter une autre, plus intéressante de notre point de vue. La répétition du verbe « se pose » à la fin de chaque strophe (« Où ton pied se pose » / « Où ton front se pose » / « Où ton cœur se pose ») fait du poème amoureux de Hugo un poème-écrivain : il décrit la fin d'un mouvement, son achèvement dans une pose immobile. Celle qui pose son front sur le « coussin » que constitue la poitrine de son bien-aimé et son cœur dans le « nid » de son rêve n'est plus appelée à bouger, mais bien à rester endormie. Le rêve d'amour est celui d'une permanence qui permettrait aux amants d'être à l'abri du temps. La femme devient statue. Or, l'imaginaire du marbre chez Gautier est lié à l'horreur de la corruption, à la

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ *Ibid.*, « Variations sur le carnaval de Venise », p. 38, et « « Contralto », p. 51.

⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ *Ibid.*, p. 46 et p. 106.

¹⁰ Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule*, XXII, *Œuvres complètes*, Laffont, coll. « Bouquins », tome « Poésie I », 1985, p. 752. Le texte est daté du 18 février 1834.

¹¹ Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, tome I, Notes et variantes de P. Albouy, p. 875.

fascination pour un matériau censé résister aux effets délétères du temps, si bien que les poèmes de Gautier sont des « variations » sur des variations, la reprise d'une reprise. Un dialogue s'ébauche ainsi entre les deux poètes en 1849.

Le marbre de Paros est un marbre au grain très fin, d'un blanc presque translucide, qui a été utilisé par les plus grands sculpteurs de l'Antiquité parce qu'il se prête tout particulièrement au modelé des détails. L'exploitation des carrières de Paros a connu son apogée au VI^e siècle avant JC, mais a repris au XIX^e siècle : James Pradier réalise par exemple dans ce marbre une statue de *Psyché* en 1824, une autre de *Phryné* en 1845¹². Or, Gautier s'intéresse à la sculpture et tout particulièrement à la statuaire en tant que critique d'art, mais aussi en tant que poète. David Scott¹³ voit ainsi dans une autre statue de Pradier, *Nyssia*¹⁴, réalisée en 1848 en marbre pentélique, l'une des sources du « Poème de la femme », sous-titré « Marbre de Paros ». Une autre de ses sources serait la *Femme piquée par un serpent*¹⁵, statue réalisée par Clésinger en 1847, en marbre de Carrare cette fois. À vrai dire, le « paros » devient sous la plume de Gautier un terme quasi générique pour désigner le marbre : dans le *Salon de 1847*, il décrit la statuaire comme un « poème de la forme, à laquelle les Grecs ont taillé de si belles odes dans le Paros et le Pentélique »¹⁶. Commentant la *Femme piquée par un serpent*, il écrit que « Pradier lui-même, à qui le paros obéit comme à son maître, ne manie pas le marbre plus librement et avec plus de souplesse que M. Clésinger »¹⁷. L'intérêt de Gautier pour la statuaire et l'omniprésence du marbre dans ses poèmes ont pour origine, on l'a dit, la fascination et la répulsion (les deux n'étant que l'envers et l'endroit d'un même sentiment) que lui inspire l'inéluctable corruption du corps. Commentant *La Comédie de la mort*, recueil de 1838, J. L. Steinmetz souligne l'ambiguïté de Gautier : son « frénétisme [...] n'admet plus de joyeuses contreparties », comme à l'époque des *Jeunes-France*. C'est précisément parce que son écriture est hantée par la « mollesse des nécroses » que Gautier aspire à « la dureté des sculptures »¹⁸, à une beauté « marmoréenne et presque soustraite aux mouvances organiques »¹⁹.

Aussi les trois poèmes de « Variations nouvelles sur de vieux thèmes » multiplient-ils les métaphores du corps de nacre et de marbre : « Dans la nacre où le rire brille, / La perle revoit sa blancheur ; / Sur une peau de jeune fille, / Le marbre ému sent sa fraîcheur » lit-on dans les dernières strophes d'« Affinités secrètes »²⁰. Le personnage central du « Poème de la femme » semble un « marbre de chair » et « [de] grosses perles de Venise / Rou[ent] au lieu de gouttes d'eau » sur sa peau. À l'agonie, « on voit monter ses prunelles / Dans la nacre de l'infini »²¹. Fraîcheur, blancheur – ces motifs sont précisément ceux sur lesquels les dix-huit quatrains de « Symphonie en blanc majeur » proposent d'innombrables variations : la peau des femmes-cygnés est « plus blanche / Que la neige de leur duvet » ; l'une d'elles en particulier, « [b]lanche comme le clair de lune / Sur les glaciers », convie la vue à des « régals

¹² La première est actuellement exposée au Musée du Louvre, la seconde au Musée de Grenoble.

¹³ David Scott, « Écrire le nu au XIX^e siècle », *Romantisme*, CDU-SEDES, 1989, n°63, p. 93-95.

¹⁴ Actuellement exposée au Musée Fabre de Montpellier.

¹⁵ Actuellement exposée au Musée d'Orsay.

¹⁶ T. Gautier, *Salon de 1847*, Hetzel, 1847, p. 200.

¹⁷ *Ibid.*, p. 208.

¹⁸ Jean-Luc Steinmetz, « Ombelles sur tombeaux. Gautier poète frénétique ? », *Europe*, n° 601, mai 1979, p. 36.

¹⁹ *Ibid.*, p. 35-36.

²⁰ T. Gautier, *Émaux et Camées*, éd. citée, p. 28.

²¹ *Ibid.*, p. 30-31.

de chair nacrée, / À des débauches de blancheur ». Sa peau est comparée à un « mica de neige vierge », au « marbre blanc, chair froide et pâle, / Où vivent les divinités »²². Le poème s'achève sur une question qui résonne comme un défi : « Oh ! qui pourra mettre un ton rose / Dans cette implacable blancheur ! »²³

Ce défi, Hugo semble le relever dans un poème des *Contemplations* achevé le 5 juin 1853, le seul qui emploie la métaphore de la chair comme marbre dans ce recueil. Le marbre ou les marbres y désignent en effet le plus souvent la tombe : « Infortunés ! déjà vos fronts s'effacent. / [...] / Vous allez dormir sous les marbres ! »²⁴ disent les vivants aux morts ; « Écoutes-tu le bruit de ton pas sur les marbres ? »²⁵ demande le spectre à l'homme arrogant ; « Ainsi, ce noir chemin que je faisais, ce marbre / Que je contemplais, pâle, adossé contre un arbre, / Ce tombeau sur lequel mes pieds pouvaient marcher »²⁶ se souvient le père en deuil que l'exil empêche de se rendre sur la tombe de son enfant. Quant aux « moineaux francs » qui font du tapage dans le cimetière, ils « se moquent du marbre » et font « éclater de rire le tombeau »²⁷ : la vie nargue la mort, les moineaux romantiques narguent le « vieux classique » qui veut les chasser. De même, décrivant le jardin des Bertin, lieu du bonheur perdu, le poète précise : « Le parc avait des fleurs et n'avait pas de marbres »²⁸, confondant volontairement dans cette synecdoque les statues académiques des jardins à la française et les tombes.

Le poème « Claire P. » évoque, lui, le marbre au sens propre, celui que taille le sculpteur James Pradier, père de la jeune morte à qui est dédié le poème :

Son père, le sculpteur, s'écriait : – Qu'elle est belle !
Je ferai sa statue aussi charmante qu'elle.
[...]
Et je ferai venir du marbre de Carrare.
Ce bloc prendra sa forme éblouissante et rare ;
Elle restera chaste et candide à côté.
On dira : « Le sculpteur a deux filles : Beauté
Et Pudeur ; Ombre et Jour ; la Vierge et la Déesse ;
Quel est cet ouvrier de Rome ou de la Grèce
Qui, trouvant dans son art des secrets inconnus,
En copiant Marie, a su faire Vénus ? »²⁹

La jeune fille vivante est comparée à Marie, tandis que la statue qui la représente est Vénus. Du côté de la « Vierge », chasteté et candeur, pudeur et ombre ; du côté de la « Déesse » sculptée dans le marbre, beauté et jour. Il faut noter que ce discours sur l'art est rapporté au style direct, et même doublement rapporté : ce n'est pas l'énonciateur des *Contemplations* qui parle, mais James Pradier, puis un « on » qui désigne le public charmé par la statue. Dans ce discours qui loue l'art néo-classique de Pradier, on reconnaît des accents proches de ceux

²² *Ibid.*, p. 42-43.

²³ *Ibid.*, p. 44.

²⁴ Hugo, *Les Contemplations*, III, 5, « Quia pulvis es » Le Livre de Poche, « Classique », 2002, p. 188. Tous les poèmes des *Contemplations* seront cités dans cette édition.

²⁵ *Ibid.*, VI, 26, « Ce que dit la Bouche d'ombre », p. 512.

²⁶ *Ibid.*, « À celle qui est restée en France », p. 538.

²⁷ *Ibid.*, I, 18, « Les oiseaux », p. 88.

²⁸ *Ibid.*, V, 5, « À Mademoiselle Louise B. », p. 335.

²⁹ *Ibid.*, V, 14, « Claire P. », p. 357.

de Gautier – mais Hugo ne l’assume pas en son nom. Partage-t-il à l’égard du sculpteur les préventions de Baudelaire, qui note dans le *Salon de 1846* que « ce qui prouve l’état pitoyable de la sculpture, c’est que M. Pradier en est le roi » ? Si Baudelaire reconnaît au sculpteur qu’il « sait faire de la chair », il juge néanmoins que c’est « un talent froid et académique » auquel la copie de l’antique sert de « béquille »³⁰. Hugo ne se prononce pas de façon aussi explicite ; mais la suite du poème donne tort à Pradier et au public, puisque le sculpteur et sa fille meurent avant la réalisation de la statue : « Le marbre restera dans la montagne blanche, / Hélas ! car c’est à l’heure où tout rit, que tout penche ; / [...] / Car celle qu’on croyait d’azur était de chair ; / Et celui qui taillait le marbre était de verre. »³¹ Ces vers rapprochent la chair et le marbre, non pour faire de l’un la métaphore de l’autre, mais pour dire un éloignement maximal : le marbre reste dans la montagne blanche, la chair disparaît ; « l’herbe » a « pris » la beauté de Claire P. « pour nous la rendre en fleurs », conclut le poète³².

Un seul poème des *Contemplations*, donc, a recours à la métaphore de la chair comme marbre et Hugo s’y emploie à y rendre le marbre vivant, à « mettre un ton rose » dans son « implacable blancheur », pour reprendre les mots de Gautier. Ce poème sans titre, le septième du livre II, a été achevé le 5 juin 1853. Il mêle d’emblée au blanc du marbre le rouge des cerises :

Nous allions au verger cueillir des bigarreaux.
Avec ses beaux bras blancs en marbre de Paros,
Elle montait dans l’arbre et courbait une branche.³³

La blancheur des bras contraste avec la couleur des fruits. À l’allitération en [b] qui dissémine l’initiale de l’adjectif « blanc » dans le vers (« avec ses beaux bras blancs »), on peut ajouter le [p] de « Paros », forme sourde du même son. La jeune fille est implicitement comparée à une statue de marbre, mais – et c’est là une différence essentielle avec *Émaux et Camées* – elle est saisie en plein mouvement : elle monte dans l’arbre et courbe une branche vers elle pour y cueillir plus facilement des cerises. Tout, en elle et autour d’elle, est mouvant, mobile : « Les feuilles frissonnaient au vent ; sa gorge blanche, / Ô Virgile, ondoyait dans l’ombre et le soleil. »

Le verbe « ondoyer » désigne l’alternance d’ombre et de lumière sur la peau due au mouvement des feuilles. Mais son sens premier importe : les feuilles « frissonn[ent] » comme le ferait un corps tandis que la « gorge » « ondo[ie] », c’est-à-dire adopte le mouvement des ondes à la surface de l’eau ; on comprend alors que la jeune fille fait corps avec la nature, avec l’arbre entre les branches duquel elle se hisse, si bien que les frissons des feuilles sont les siens tandis qu’elle se fond parmi les branches. Lorsque, dans les trois derniers vers du poème, elle est « [p]enchée » à son tour et offre au jeune homme qui monte dans l’arbre derrière elle « la cerise à sa bouche », son corps reproduit la courbure de la branche sous ses propres doigts ; et puisqu’elle offre une cerise après en avoir cueilli une

³⁰ Baudelaire, *Salon de 1846, Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1976, p. 489.

³¹ Hugo, *Les Contemplations*, V, 14, « Claire P. », p. 357.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, II, 7, p. 124.

elle-même, elle *devient* une branche de l'arbre – mot du vers 3 tout entier contenu dans le « marbre » du vers 2.

Penchée, elle m'offrait la cerise à sa bouche ;
Et ma bouche riait, et venait s'y poser,
Et laissait la cerise et prenait le baiser.

La cueillette est décrite comme un rituel à la fois biblique et païen : le « verger » du premier vers évoque le jardin d'Éden, dans lequel cette sœur d'Ève cueille des bigarreaux en guise de fruits de l'arbre de la connaissance : « Ses petits doigts allaient chercher le fruit vermeil, / Semblable au feu qu'on voit dans le buisson qui flambe. » Le « fruit vermeil », qui se confond à la fin du poème avec le baiser sur la bouche, a la couleur du « feu qu'on voit dans le buisson qui flambe », référence transparente au Buisson ardent qui, dans la Bible, symbolise la révélation : c'est sous la forme d'un buisson en feu que Dieu apparaît à Moïse sur le mont Sinaï – mais la révélation est ici sensible, sensuelle, puisque le « feu » du « buisson » se propage jusqu'à embraser les « regards ardents » du jeune homme, si éloquents que la jeune fille leur intime de se taire. Mais cette théophanie est placée sous l'égide de Virgile et la jeune fille est, quelques vers plus loin, comparée à « Diane farouche ». D'ailleurs, le complément « Avec ses beaux bras blancs en marbre de Paros » résonne presque comme une épithète homérique. La révélation biblique se mêle au mythe païen, de même que la statue aux « beaux bras blancs en marbre de Paros » s'inscrit dans l'art antique en même temps qu'à « Triel », nom au bas du poème censé désigner le lieu de son écriture en « juillet 18.. ».

À l'impassibilité du marbre froid et blanc que décrit Gautier, Hugo oppose une célébration de la chair vivante. Ce sont à vrai dire deux conceptions de l'art qui s'opposent ici. Si Martine Lavaud souligne à son tour la « bipolarité de la chair putrescible et du marbre éternel »³⁴ chez Gautier, elle rappelle aussi que le « véritable anéantissement n'existe pas », puisque « seule la forme individuelle fait naufrage ». En effet, le poème « Affinités secrètes » – l'une des trois « Variations nouvelles sur de vieux thèmes » – décrit une loi de recomposition de la matière qui assure l'éternité des corps, mais « dans une perspective panthéiste »³⁵ : les corps se recomposent dans d'autres corps et dans d'autres matières. Pourtant, à y regarder de près, la transformation de la matière que décrit ce poème est seulement partielle et s'oppose en cela à celle que décrit Hugo dans *Les Contemplations*.

Les quatre premières strophes du poème de Gautier sont consacrées chacune à un couple d'objets : blocs de marbre, perles, roses et colombes. Les deux strophes suivantes expliquent que « tout se dissout, tout se détruit » : « chaque parcelle / S'en va dans le creuset profond / Grossir la pâte universelle / Faite des formes que Dieu fond »³⁶. Les strophes 7 et 8 développent alors le motif de la métamorphose :

Par de lentes métamorphoses,
Les marbres blancs en blanches chairs,
Les fleurs roses en lèvres roses

³⁴ Martine Lavaud, « La chair et le marbre : petit traité de décomposition », in « Théophile Gautier (1811-2011) : le Bicentenaire », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 33, 2011, p. 132.

³⁵ *Ibid.*, p. 134.

³⁶ T. Gautier, *Émaux et Camées*, éd. citée, p. 26-27.

Se refont dans des corps divers ;

Les ramiers de nouveau roucoulent
Au cœur de deux jeunes amants,
Et les perles en dents se moulent
Pour l'écrin des rires charmants.

Des objets naturels se transforment en parties du corps humain : les « marbres blancs » deviennent « blanches chairs », les « fleurs roses » deviennent « lèvres roses », les « perles » deviennent « dents » – mais non l'inverse. Le poème ne dit rien du devenir des chairs, des lèvres et des dents une fois tombés dans la fosse. La recomposition de la matière ainsi décrite nourrit la beauté du corps humain, son harmonie avec le monde réel dont il est issu, mais élude l'opération inverse : la façon dont les atomes du corps se disséminent après la mort. Or, c'est précisément l'enjeu du poème du livre VI des *Contemplations* intitulé « Pleurs dans la nuit ». Hugo y décrit comment des parties du corps, bouche, seins ou yeux, se transforment en objets naturels tels que les fleurs ou les ailes de papillon :

Et la terre, agitant la ronce à sa surface,
Dit : L'homme est mort ; c'est bien ; que veut-on que j'en fasse ?
Pourquoi me le rend-on ?
Terre ! fais-en des fleurs ! des lys que l'aube arrose !
De cette bouche aux dents béantes, fais la rose
Entr'ouvrant son bouton !

Fais ruisseler ce sang dans tes sources d'eaux vives,
Et fais-le boire aux bœufs mugissants, tes convives ;
Prends ces chairs en haillons ;
Fais de ces seins bleuis sortir des violettes,
Et couvre de ces yeux que t'offrent les squelettes
L'aile des papillons.³⁷

Alors que chez Gautier, les « fleurs roses » se refont dans des « lèvres roses », chez Hugo, la terre doit, à l'inverse, de la « bouche aux dents béantes » faire « la rose / Entr'ouvrant son bouton ». Chez l'un, la beauté de la fleur nourrit la beauté du corps vivant ; chez l'autre, elle en est le souvenir et en garantit la permanence une fois que « l'homme est mort ». En outre, chez Hugo encore, c'est à la « terre » d'opérer la transformation de la matière, ce qui donne à l'image poétique une dimension concrète qui accroît son horreur (le lecteur est invité à se représenter le processus obscur auquel est soumis le corps sous terre), tandis que Gautier n'évoque, lui, ni le lieu ni l'agent de la recomposition : les choses « se refont » dans d'autres corps, tout simplement. La matérialité du processus de la recomposition est constamment soulignée chez Hugo : les « violettes » sortent des « seins bleuis », ce qui oblige le lecteur à imaginer l'étape intermédiaire du corps violacé ; de même, les yeux qui ornent « l'aile des papillons » sont offerts par les « squelettes », ce qui contraint à voir le squelette aux orbites vides. Les images du poème « Pleurs dans la nuit » sont, on le voit, d'une grande brutalité, parce qu'elles sont concrètes, mais surtout parce qu'elles n'éludent pas les étapes de la transformation des corps, tandis que Gautier ne décrit que l'origine et le point d'aboutissement des atomes : les fleurs roses et les lèvres roses. Ce très long poème de Hugo est daté, dans le manuscrit, 25-30 avril 1854. Il a donc été écrit dix mois après celui qui

³⁷ Hugo, *Les Contemplations*, VI, 6, « Pleurs dans la nuit », X, éd. citée, p. 420.

décrit la cueillette des bigarreaux. La loi qu'il formule n'est pas la même que celle que formule Gautier ; pour celui-ci, la recomposition des atomes motive les « sympathies » qui font se reconnaître les âmes-sœurs : en elles, les « molécules fidèles / Se cherchent et s'aiment encore »³⁸. Hugo, quant à lui, entend prouver que les morts continuent de participer de la vie sensible :

À travers leur sommeil,
Les effroyables morts sans souffle et sans paroles
Se sentent frissonner dans toutes ces corolles
Qui tremblent au soleil !³⁹

En janvier 1858, soit deux ans après la publication des *Contemplations*, Gautier publie pour la première fois, dans *L'Artiste*, le poème « Bûchers et tombeaux », qui prend place ensuite dans l'édition de 1858 d'*Émaux et Camées*. Comme en réponse à Hugo – mais aussi à Baudelaire, puisque le poème « Une Charogne » est publié dans *Les Fleurs du mal* en 1857 –, Gautier y déplore que l'art chrétien fasse voir le squelette : au « temps heureux de l'Art païen », « le squelette était invisible » ; « Pas de cadavre sous la tombe, / Spectre hideux de l'être cher, / Comme d'un vêtement qui tombe / Se déshabillant de sa chair »⁴⁰. Comment ne pas reconnaître dans ces quelques vers le souvenir des « chairs en haillons » que décrit le poème « Pleurs dans la nuit » ? ou celui des « vivants haillons » d'où sortent des larves dans « La Charogne »⁴¹ ? À ce refus du squelette, Gautier associe à nouveau le marbre de Paros :

Reviens, reviens, bel Art antique,
De ton paros étincelant
Couvrir ce squelette gothique ;
Dévore-le, bûcher brûlant !⁴²

L'art, pour Gautier, doit préserver la beauté par sa perfection formelle : le marbre de Paros est la métaphore de la poésie lyrique vouée à cette perfection – qui prend par exemple la forme, dans *Émaux et Camées*, de la série des quatrains d'octosyllabes à rimes croisées, ou encore celle des défis formels, tels que l'apparition de l'adjectif « blanc » ou de ses dérivés dans chacun des dix-huit quatrains de « Symphonie en blanc majeur ».

Pour Hugo, au contraire, la poésie enregistre un processus, une transmutation. Le poème « Vere novo » en est un exemple parmi beaucoup d'autres. Censé avoir été écrit en « mai 1831 », il a été achevé en réalité le 14 octobre 1854, six mois après « Pleurs dans la nuit », poème avec lequel il entre paradoxalement en résonance : sous une forme bien plus légère (le poème s'ouvre sur l'image du « matin [qui] rit », à rebours des « pleurs » dans la « nuit »), il évoque en effet lui aussi la recomposition de la matière, puisqu'il décrit la façon dont les « billets doux » que s'écrivent les amants se transforment, une fois déchirés, en « papillons blancs ». Ce n'est donc plus seulement la matière qui se recompose, mais aussi le langage :

Comme le matin rit sur les roses en pleurs !

³⁸ Gautier, « Affinités secrètes », *Émaux et Camées*, p. 27.

³⁹ Hugo, *ibid.*, p. 420.

⁴⁰ Gautier, « Bûchers et tombeaux », *Émaux et Camées*, p. 92.

⁴¹ Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Le Livre de Poche, « Classique », éd. de J. E. Jackson, 1999, p. 78.

⁴² Gautier, *ibid.*, p. 95.

Oh ! les charmants petits amoureux qu'ont les fleurs !
 Ce n'est dans les jasmins, ce n'est dans les pervenches
 Qu'un éblouissement de folles ailes blanches
 Qui vont, viennent, s'en vont, reviennent, se fermant,
 Se rouvrant, dans un vaste et doux frémissement.
 Ô printemps ! quand on songe à toutes les missives
 Qui des amants rêveurs vont aux belles pensives,
 À ces cœurs confiés au papier, à ce tas
 De lettres que le feutre écrit au taffetas,
 Aux messages d'amour, d'ivresse et de délire
 Qu'on reçoit en avril et qu'en mai l'on déchire,
 On croit voir s'envoler, au gré du vent joyeux,
 Dans les prés, dans les bois, sur les eaux, dans les cieux,
 Et rôder en tous lieux, cherchant partout une âme,
 Et courir à la fleur en sortant de la femme,
 Les petits morceaux blancs, chassés en tourbillons,
 De tous les billets doux, devenus papillons.⁴³

Le poème décrit moins les papillons que leur mouvement, qui est la vie même. Ce n'est tout d'abord « qu'un éblouissement de folles ailes blanches » : celui qui est ébloui est aveuglé par une lumière trop vive ; les papillons ne sont pas vus : seuls sont perçus des mouvements insaisissables pour l'œil, et c'est cet effet optique qui suscite l'émotion. Cet éblouissement motive l'énumération de verbes qui occupe le vers suivant : « Qui vont, viennent, s'en vont, reviennent, se fermant, / Se rouvrant, dans un vaste et doux frémissement ». Les variations sur les verbes « aller » et « venir », l'allitération en « v » et l'assonance en « an » rendent sensible l'extrême rapidité des mouvements, que l'œil ne parvient pas à décomposer : il ne perçoit qu'un « éblouissement » et un « frémissement ». Une seule phrase occupe les douze derniers alexandrins du poème, structurée en une subordonnée : « quand on songe... » et une principale : « On croit voir... ». Elle évoque le cheminement de la rêverie : le songe mène à une vision, c'est-à-dire à une révélation – la nature est faite de langage. La parole y circule, vivante et sans cesse recomposée : « les missives / Qui des amants rêveurs vont aux belles pensives » sont destinées à être déchirées en « petits morceaux blancs » et à se disperser dans la nature pour continuer à parler en elle : leurs fragments, devenus papillons, « cherche[ent] partout une âme », parce qu'il y a une âme dans chaque fleur, selon la loi de la métempsychose qui accompagne, chez Hugo, celle de la recomposition de la matière : les atomes migrent comme les âmes, qui se réincarnent dans des êtres vivants ou des objets inertes. Le réel n'est jamais qu'un état transitoire de la vaste circulation des mots, des âmes, de la matière.

Quel effet a eu la lecture des *Contemplations* sur Gautier ? Le dialogue des deux poètes se poursuit bien au-delà des années 1850, puisque dans « Les marches de marbre rose », texte publié par Gautier en 1871 auquel Martine Lavaud a consacré un article éclairant⁴⁴, le processus de recomposition de la matière s'achève : la chair nourrit désormais le marbre, et non plus seulement l'inverse. Décrivant les marches du petit Trianon que Musset a décrites avant lui, Gautier note en effet : « A cette ombre s'abritaient les trois marches célébrées par le poète avec leur ton de rose pâlie, leurs transparences azurées, d'un marbre si frais, si vivant, si pareil à de la chair, qu'on ose à peine y poser le pied de peur

⁴³ Hugo, *Les Contemplations*, I, 12, p. 70.

⁴⁴ M. Lavaud, « "Les trois marches de marbre rose" ou la petite phrase du romantisme – Gautier archéologue de la "génération Musset" », *Romantisme*, n° 147, p. 69-80, A. Colin, 2010/1.

de froisser le sein d'une déesse »⁴⁵. Cet achèvement du cycle de la matière, qui rend sensible « le souvenir de la chair dont le marbre s'est nourri »⁴⁶, a sans doute également quelque chose à voir avec les *circonstances* de l'écriture que le texte décrit : il fait partie des *Tableaux de siège* dans lesquels Gautier rend compte des ravages de la Commune. Gautier est alors à Versailles, « écoutant les nouvelles, faisant des conjectures sur les événements » : « On nous disait : La barricade du pont de Neuilly a été enlevée par nos troupes, et nous répondions intérieurement : – Sur trois marches de marbre rose »⁴⁷. « Nos » troupes, dit l'interlocuteur du poète, l'englobant dans le camp des Versaillais. Gautier esquive cette assignation en se réfugiant – lui qui est déjà réfugié à Versailles depuis le mois de mars⁴⁸ – dans sa rêverie sur les marches de marbre rose. Cela peut être perçu comme une façon, pour lui, d'échapper au moment politique en réaffirmant l'éternité de l'art ; mais c'est aussi une façon indirecte d'enregistrer les massacres contemporains : la « chair » qui nourrit le « marbre », c'est aussi celle des Communards dont l'art devra bien faire quelque chose. « Il faisait ce jour-là un de ces ciels fouettés de blanc et de bleu », note encore Gautier ; « les oiseaux chantaient et l'imperturbable sérénité de la nature ne se troublait pas pour quelques coups de canon lointains. Malgré les querelles et les fureurs des hommes, le printemps continuait paisiblement son ouvrage »⁴⁹. Mais la phrase de Musset rompt à nouveau cette quiétude « avec un ton de reproche amical »⁵⁰, contraignant le poète à traverser le parc de Versailles jusqu'aux trois marches de marbre. Celles-ci une fois atteintes, le poète se récite les vers que Musset adresse au marbre :

Quand sur toi leur scie a grincé,
Ces tailleurs de pierre ont blessé
Quelque Vénus dormant encore,
Et la pourpre qui te colore
Te vient du sang qu'elle a versé.⁵¹

L'art doit recomposer le sang versé : telle est la leçon, informulée et informulable pour celui qui considérerait les Communards comme des « barbares »⁵², qui semble conclure le pèlerinage de Gautier sur les marches de marbre rose au printemps 1871.

⁴⁵ T. Gautier, « Les marches de marbre rose », *Tableaux de siège*, ch. XIX, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1871, p. 258.

⁴⁶ M. Lavaud, « La chair et le marbre : petit traité de décomposition », *op. cit.*, p. 134.

⁴⁷ T. Gautier, « Les marches de marbres rose », p. 248-249.

⁴⁸ Voir A. Ubersfeld, *Théophile Gautier*, Stock, 1992, p. 451.

⁴⁹ T. Gautier, « Les marches de marbres rose », p. 256.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 258. La strophe est tirée du poème de Musset « Sur trois marches de marbre rose », *Poésies nouvelles (1836-1852)*, Charpentier, 1857 ; voir *Premières Poésies – Poésies nouvelles*, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 421-427. Le poème date de 1848.

⁵² *Ibid.*, « Les barbares modernes », p. 235.